МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ: ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»

MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE

«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY: STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY, CULTUROLOGICAL»

17-18 квітня / April

Київ / Kyiv – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ: ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»

MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE

«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY: STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY, CULTUROLOGICAL»

17-18 квітня / April

Київ / Kyiv – 2024

УДК 78:[7+37]"20"(082)
М341

Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. – Київ : КНУКіМ, 2024. – 182 с.

М341 Додаток до листа Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України «Про перелік проведення наукових конференцій з проблем вищої освіти і науки в системі Міністерства освіти і науки України на 2024 рік»
https://drive.google.com/file/d/1ZhQNOSiJkUSDv1eQKuCGCfQl5YJku0mv/view

У збірнику представлено тези доповідей докторів та кандидатів наук, здобувачів наукових ступенів, фахівців-практиків за профілем, викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів, які є результатом сучасних теоретичних досліджень та практичних пошуків у мистецьких, педагогічних, культурологічних аспектах музичної культури, що можуть бути цікавими для дослідників, теоретиків і практиків у галузі культури і мистецтва.

Робочі мови конференції: українська, англійська.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв –
Протокол № 17 від 13 травня 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: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
SECTION: THEORY AND HISTORY OF MUSICAL CULTURE

Бурлака Анна Віталіївна	Українська пісня в музичній культурі світу: історичний аспект	8
Шпортько Олексій Вікторович		
Кравчук Олександр Олександрович	Публіцистична діяльність Михайла Кречка	11
Редя Валентина Яківна	Виконавська та композиторська самопрезентація у сучасному медіапросторі як засіб комунікації	12
Сюнь Ї	Збереження та просування музичної культурної спадщини Китаю в інтернеті	14
Дін Чжуцсян	Розквіт гри на двох фортепіано в Китаї: історія, розвиток та перспективи	17

СЕКЦІЯ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
SECTION: THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART

Бондаренко Андрій Ігорович	Фактурні особливості музики «Транс» у дзеркалі навчальних відео	20
Закрасняна Жанна Миколаївна	Жіночі образи в українських оперних творах	22
Козак Анастасія Анатоліївна	Театралізація вокальних циклів Роберта Шумана (розгляд циклу «Любов і життя жінки» в контексті моновистави)	24
Коломієць Ангеліна Сергіївна	Синтез жанрів в образній сфері та естетиці гітарної музики доби романтизму (на прикладі твору Й. К. Мертца «Ноктюрн»)	28
Комарніцький Ярослав Володимирович	Музичний театр Джакомо Пуччіні як мистецький феномен	30
Кречко Наталія Михайлівна	Особливості синергії музики та слова в вокально-хорових жанрах (на прикладі аналізу тематизму частини №7 «euntes ibant» з мотету «In convertendo» Жана-Філіппа Рамо)	33
Муравко Юлія Григорівна	Тематика пір року у музиці та інших видах мистецтва	37

Перцова Наталія Олександрівна ***Перцов Микита Олегович***	Гармонія та емоційна виразність у музиці: порівняльне дослідження західної та східної традицій	39
Пилипенко Софія Вікторівна	Вираження патріотизму у пісні «Україно» Тараса Петриненка	41
Почтовик Анастасія Миколаївна	Особливості структури фолк–опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть»	43
Шевченко Валентин Ігорович	Вплив іспанського фольклору та втілення естетичних принципів ренасім'єнто у творчості Мануеля де Фальї (на прикладі твору «Іспанський танок» з опери «Коротке життя»)	46

СЕКЦІЯ: МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ТА ПСИХОЛОГІЯ
SECTION: MUSIC PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY

Мироненко Євгенія Миколаївна ***Матірка Наталія Миколаївна***	Урок-концерт з музичного мистецтва «Королівський бал» (шумовий оркестр)	50
Прилуцька Анастасія Денисівна	Формування вокальних виконавських навичок у дітей на прикладі роботи студії "Music hall"	55
Семенюк Руслана Віталіївна ***Остапенко Лариса Вікторівна***	Традиції вокальної школи Олени Муравйової у співочо-викладацькій діяльності Лариси Руденко	58

СЕКЦІЯ: ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО
SECTION: CHORAL ART

Козак Святослав Вячеславович	Народнопісенні джерела та їх переосмислення в творчості О. Білаша	62
Ткаченко Ярина Вікторівна	Художня образність хорового твору "Northern lights" Ола Гейло: виконавський аспект	64
Щербацька Яна Ігорівна	Жанрово-стильові особливості кантати «Тополя»Г. Г. Верьовки	66

СЕКЦІЯ: ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
SECTION: VOCAL ART

Бондар Валерія Андріївна	Роль опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у відтворенні історичних подій та ствердженні української національної ідентичності	70

Коваленко Алла Володимирівна	Сюжетно-образна специфіка української романсово-вокальної лірики XIX століття	72
Мороз Аліна Володимирівна	Відмінності сценічної інтерпретації естрадних та народних пісень	74
Пшеничний Олександр Сергійович	Інтерпретаційні підходи до виконання арій з опер Д. Бортнянського та М. Лисенка на прикладі концертно-театрального досвіду видатних українських вокалістів	76
Семеницька Ірина Олегівна	Специфіка застосування вокально-технічних можливостей колоратурного сопрано у творчості А. Кос-Анатольського	78
Сердюк Дмитро Артемович	Роль українського фольклору у формуванні оперного жанру у творчості Миколи Лисенка	81

СЕКЦІЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
SECTION: INSTRUMENTAL ART

Андрійчук Петро Олександрович	Капела бандуристів: засоби сценічної виразності	84
Бережнюк Максим Павлович	Поліська дудка-викрутка як елемент нематеріальної культурної спадщини українського народу	86
Громосяк Віталій Ігорович	Харківська бандура в еміграції: З. Штокалко як символ культурної спадщини	88
Ден Еньї	Музичні образи у китайській фортепіанній музиці: вплив культурних традицій та розвиток європейських жанрів	90
Єрмолаєва Валерія Ігорівна	Розвиток кобзарского та бандурного мистецтва сучасності під призмою відомого бандуриста Яницького Йосипа Кузьмовича	92
Потапенко Катерина Вадимівна	Вплив Костянтина Мяскова на бандурний репертуар	94
Ракитянська Вікторія Олегівна	Синтез емоційного змісту, образу та супроводу вокально-інструментального твору: важливість для сучасних виконавців	96
Сабрі Світлана Станіславівна	Еволюція сучасної фортепіанної музики: у пошуках нових звучань	98
Тимощенко Анастасія Максимівна	Фольклор і ідентичність: відображення українських традицій через бандурний репертуар Р. Гриньківа та І. Ткаленка	99

Хавтур Оксана Олегівна	Композиторська творчість Віктора Власова у сучасному бандурному репертуарі	103
Чумак Юлія Володимирівна	Аналіз унікальної композиторської творчості Анатолія Маціяки та Володимира Павліковського у бандурно-виконавському мистецтві у другій половині XX та початку XXI століття	105

СЕКЦІЯ: ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ
SECTION: TRADITIONAL FOLK MUSICAL CREATIVITY

Венглюк Наталія Вікторівна	Веснянка «Вилети, гулю» з Середнього Полісся (аналіз та поширення в сучасності)	109
Видрич Олена Андріївна	Традиція весільного обряду села Велимче (Волинське Полісся)	111
Дебопре Юліана Олександрівна	Реконструкція традиційного одягу як складова діяльності сучасного фольклориста	114
Закурена Крістіна Сергіївна	Пісні до обряду Маланки в репертуарі гурту «Берегиня» села Ломачинці (Наддністрянщина)	119
Скаженик Маргарита Вікторівна		
Кердан Катерина Юріївна	Пісня «Ой упав сніжок» як зразок протяжної лірики з міста Підгородне (Дніпропетровщина)	123
Корж Іванна Михайлівна	Наспіви ранньої весни на Західному Поліссі та Східному Поділлі: до питання про питомий і напливовий фольклор	126
Мельник Діана Олександрівна		
Матвієнко Антоніна Петрівна	Діяльність Олега Скрипки у руслі української етномузики	129
Орел Анна Анатоліївна	Музика в житті гуцулів та її збереження: традиційні гуцульські інструменти	131
Пшенічкіна Галина Миколаївна	Ревіталізація українського музичного фольклору в іноетнічному середовищі	134
Сінельніков Іван Григорович	Альбом «Alambari» гурту «ДахаБраха»: переосмислення українського фольклору в контексті World music	138
Сінельнікова Валентина Володимирівна	Вплив воєнних реалій на український музичний простір (про елементи фольклору в сучасних піснях)	141
Ткач Анна Андріївна	Автентичний музичний фольклор у сучасному молодіжному середовищі	144

Хачатрян Елеонора Аліковна	Колискові села Вербине на Хорольщині: музичні ознаки та поетичні образи	146
Христенко Анна Василівна	Фольклорні знахідки Драбівщини на цифрових платформах spotify, youtube music, apple music (з власного архіву Анни Христенко)	150
Цапун Раїса Володимирівна	Українська традиція святкування Масниці та відтворення обрядодій в студентському середовищі	154
Шарапат Анастасія Вячеславівна	Записи фольклорних творів з села Підгородне (Дніпропетровщина) на сайті проєкту «Поліфонія» як фіксація локальної традиції	158

СЕКЦІЯ: МУЗИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ
SECTION: MUSIC IN THE MODERN WORLD

Гаценко Галина Степанівна	Інструментарій ШІ для генерації музики: swot-аналіз	161
Закус Ігор Миронович	Студентський джаз-клуб – творча лабораторія кафедри джазової музики КМАМ ім. Р. Глієра: плани та перспективи	166
Пікінер Ілля Олександрович	Сучасні тенденції розвитку українського мюзиклу: адаптація класичних творів і створення оригінальних постановок	169
Столяр Ірина Іванівна	Різноманітність вокально-пісенного виконавства в Україні: сучасні стилі і жанри	172
Тормахова Вероніка Миколаївна	Значення тиші в музичній композиції	174
Федосенко Каріна Миколаївна	Трансформації та виклики сучасної музичної індустрії у цифрову добу	176
Фурдичко Андрій Орестович	Співочі талант-шоу як каталізатор професійного розвитку учасників: досвід «Голосу країни»	178

СЕКЦІЯ
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

БУРЛАКА АННА ВІТАЛІЇВНА
асистент кафедри естрадного співу
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-0752-5857
e-mail: anyaburlaka997@ukr.net

ШПОРТЬКО ОЛЕКСІЙ ВІКТОРОВИЧ
заслужений артист України,
доцент, доцент кафедри естрадного співу
Київський університет культури
ORCID ID: 0000-0003-0984-3066
e-mail: alexeyshportko@gmail.com
м. Київ, Україна

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СВІТУ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація

Актуальність. *В українській пісенній естраді на початку її розвитку спостерігаються тенденції, які були характерні для більшості країн Європи та США. Ното-видавнича справа в Україні XIX століття не поступалась європейській. Її популярності сприяли, з одного боку, посилення освітнього вектору в музичній галузі, з іншого – розповсюдження практики любительського музикування.*

Мета *– прослідкувати в історичному аспекті функціонування української пісні в музичній культурі світу.*

Висновки. *Популярна академічна музика сприймалась масовим слухачем як розважальна і посідала місце поряд з легкими жанрами та обробками народних пісень. Розважальна культура, яка існувала протягом століть, виходить на новий рівень завдяки збільшенню технологічних і технічних можливостей суспільства: масове тиражування друкованих накладів нотної літератури, стрімкий розвиток звукозапису та технічних приладів для відтворення та посилення звуку, поширення радіомовлення.*

Ключові слова: *музична культура, українська пісня, історичний аспект, естрада*

Дискусії

Нотні магазини розташовувались, як правило, в центральних локаціях міст, часто – поруч з розважальними закладами та осередками, і їх відвідувачі, почувши знайомі мелодії і пісні у живому виконанні, мали змогу завітати до магазину. Приміром, нотний магазин Леона Ідзиковського розташовувався на Хрещатику 29 з 1858 року, в 1871 році поруч нотний магазин відкрив партнер Ідзиковського по видавничій справі Болеслав Корейво, на розі з Прорізною також знаходився нотний магазин Карла Гінтера та Василя Малецького [Зеленська Л. М. Музично-видавнича справа та книго розповсюдження, с. 214].

В центрі Києва на місці стадіону «Спартак» у 1863 році на території міського саду було відкрито кафе-шантан, що згодом переросло у осередок відпочинку киян Шато де Фльор. Вхід до парку мав диференційовану плату в залежності від бажання відвідувачів завітати в те чи інше місце. В путівнику по Києву тих років зазначається: «Щоденні гуляння за різноманітною програмою; по неділям та святковим дням, крім постійного оркестру під орудою досвідченого диригента, запрошували один або два хори воєнної

музики. Щоденно на літній сцені дають вистави опереточні артисти та артистки, каскадні співачки, майстри слова, куплетисти, комічні співаки та ін.; трупа впродовж сезону постійно поповнюється та оновлюється та поновлюється, в саду є тир, освітлення електричне, буфет, гарна кухня, окремі кабінети» [Шато де Фльор. Історія]. Парк мав мульти-функційне призначення, враховувались смаки всіх верств містян та гостей різного віку та інтересів. Центральною розважальною подією, як правило, було виступ оркестру, який називали варшавським, до його складу входило 25-30 музикантів високого рівня, репертуар складався з легкої, переважно танцювальної музики, яка цілком відповідала віянням тодішньої моди. Успіх Шато де Фльор був зумовлений професійним комплексним підходом в організації розваг. Після того, як парк потрапив у руки підприємців, було засновано акціонерне товариство, що дало змогу розвинути його як різнорівневий розважальний осередок та вивільнило кошти для підтримування його в відмінному стані. Після відкриття парку, де часто виступали знаменитості, в тому числі і закордонні, попит на популярний репертуар виріс в рази, і нотні магазини, що розташовувались на Хрещатику, також в рази підняли свій дохід.

Ця тенденція поширилась на інші міста України, розважальні заклади, літні майданчики та ресторани мали сусідство з нотними магазинами, і модні музичні новинки, які звучали там, одразу розкуповувались охочими. Л. Зав'ялова зазначає, що нотне видавництво відокремилося від загального, і вже можна говорити про дозвільну індустрію, паростки якої спостерігаються в другій половині XIX ст., що виражається у взаємодії розважальних закладів та нотних магазинів: «Диференційований видавничий підхід до читацької аудиторії виокремив музично-видавничу діяльність у самостійну галузь видавничої справи, що зумовило заснування спеціалізованих музичних видавництв та закладів друку – нотодрукарень, які стали осередками видання музичної літератури на Наддніпрянщині. Головними серед них були: музичні видавництва "Леон Ідзиковський", А. Коціпінського, Б. Корейва, спеціалізована "Театральна друкарня М. Фріца", нотодрукарні І. Чоколова, Л. Гудшона, типолітографії С. Кульженка, Г. Корчака-Новицького, товариства М. Гирич (згодом "Просвіта"), П. Барського – у Києві; друкарня університету, типолітографії А. Дарре, І. Варшавчика, нототоргова фірма Н. Маричек – у Харкові; видавничо-торговельне підприємство А. Бернарді, нотодрукарні І. Копельмана, Я. Шермана, друкарські заклади А. Шульце, Е. Фесенка – в Одесі; підприємства К. Будкевича та Й. Завадського – в Житомирі; заклади Я. Богородa і О. Коршунова – в Сімферополі; друкарня губернського правління – в Полтаві.

«Звукозаписами Соломії Крушельницької у США можна вважати її платівки, випущені фірмою «Columbia», ймовірно, у 1920-их або на початку 1930-их рр. Ці звукозаписи зроблено вже т.зв. електричним способом, при якому використано прототип сьогоднішнього мікрофону… Перша – це ч.27133F з піснями Ой, де ти йдеш, де ти пойдеш та Ой, летіли білі гуси. На другій записано Через сад, виноград і Вівці, мої вівці під числом F-703» [Максимюк С. З історії українського, с. 16]. С. Максимюк також зазначає, що ім'я славної української співачки добре знали в світі, платівки з її записами розходились швидко, публіка зачаровувалась співом української легенди. Однак не обходилось і без курйозів: на платівці № Т-326 «Зірки Ла Скала 1890–1900» в короткій анотації вказано, що Крушельницька є славним польським сопрано.

Остання платівка Богдана Весоловського «Мрії», яка була випущена канадською фірмою «Echoe» зібрано шедеври композитора: «Найкращою піснею з найкращим виконанням на платівці є Я знов тобі на слова Г. Чубая у виконанні Ренати, однієї з найвизначніших українських популярних співачок на Заході, запис якої українською мовою з'являється чи не в перше за довгі роки її вокальної кар'єри… Композитору Весоловському можна щиро програтулювати за те, що зміг заангажувати співачку такого високого штибу для виконання своїх пісень… своїм дебютом на платівці "Мрії" пані Рената започатковує нову сторінку власної мистецької діяльності, відкриваючи для себе нові можливості в розумінні масового українського слухача, та стаючи відтепер

обов'язковою частиною українського репертуару наших найкращих популярних пісень» [Максимюк С. З історії українського, с. 94].

Представники американської фірми «Gramophone», яка з кінця XIX ст. веде свою діяльність в Європі, звуко-інженери фірми Сінклер Дарбі, Едмунд Пірс, Вілл Гайзберг, Франц і Макс Гамбе багато разів приїздили до різних українських міст. С. Максимюк вказує, що за період з 1902 по 1914 рр. здійснили що менше семи експедицій до Львова для записів відомих українських співаків: звуко-інженери С. Дарбі, В. Гайсберг, Ф. Гампе.

«Кількість записаних пісень на матриці від 1902 до 1914 можна нарахувати сотнями, але виходить, що список випущених у продаж є значно менший» [Максимюк С. З історії українського, с. 192] – це, ймовірно, свідчить про технічний рівень звукозапису того часу, багато матеріалу відбраковувалось, зіпсованими могли бути цілі матриці в наслідок пошкоджень при перевезенні або самого запису. Масовим попитом в той час користувались популярні оперні арії, класичні романси та пісні. Однак на початку XX ст. в тренди вийшли обробки народних пісень та вокальні твори розважального характеру сучасних композиторів: до прикладу, були видані накладом обробки народних пісень М. Лисенка, О. Нижанківського, В. Матюка, С. Нев'ядомського, номери з «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталки Полтавки» М. Лисенка, «Веселої вдови» Ф. Легара у виконанні Ганни Крушельницької, Олександра Нижанковського, Марії Мокрицької, Людмили-Ванди Кравчук-Петровичевої, Філомени Лопатинської та ін.

Отже, бачимо, що популярна академічна музика сприймалась масовим слухачем як розважальна і посідала місце поряд з легкими жанрами та обробками народних пісень.

Щодо української оперної музики другої половини XIX – початку XX ст., часто можна зустріти різні жанрові визначення та тяжіння у бік легких, приміром можуть бути навіть такі перлини вітчизняної музично-театральної спадщини, як «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «За Німан іду», «Не ходи, Грицю», «Наймичка», які часто визначають за жанром як оперети. Тому номери з цих творів часто включались в розважальні програми або репертуар естрадних співаків, що чудово сприймалось публікою.

Висновки

Розважальна культура, яка існувала протягом століть, виходить на новий рівень завдяки збільшенню технологічних і технічних можливостей суспільства: масове тиражування друкованих накладів нотної літератури, стрімкий розвиток звукозапису та технічних приладів для відтворення та посилення звуку, поширення радіомовлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Зеленська, Л.М. (2001) Музично-видавнича справа та книгорозповсюдження в Києві (друга половина XIX – початок XX ст.). Наукові записки. Збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Київ. Вип. 39. С. 211–223.

Зеленська, Л.М. (2002) Музично-видавнича діяльність на Наддніпрянській Україні другої половина XIX – початку XX ст.: автореф. дис. … кандидата історичних наук. 07.00.08. Київ. 26 с.

Шато де Фльор. Історія. Київ від минулого до майбутнього. Інтернет-портал. Web. URL : https://kyivpastfuture.com.ua/shato-de-flor-istoriya/

Максимюк, С. (2003) З історії українського звукозапису та дискографії. Львів – Вашингтон : Видавництво Українського католицького університету. 289 с.

КРАВЧУК ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСАНДРОВИЧ
аспірант 3 року навчання, спеціальність 034 «Культурологія»,
асистент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID:0000-0001-7763-4157
e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net
м. Київ, Україна

ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА

Анотація

Актуальність. *Серед розмаїття творчого обдарування й досягнень митця, особливе місце посідає у його публіцистичний спадок. Паралельно з хормейстерською роботою, Михайло Кречко публікував різноманітні тексти у газетах та журнал, котрі вирізнялися своєю самобутньою мовою та глибоким знанням запропонованих читачеві тем. Аналіз публіцистичної складової діяльності митця дозволяє глибше та ширше осягнути особистість та розкриває деталі культурно-мистецького життя українського соціуму у ІІ половині ХХ століття.*

Мета *– дослідження та аналіз публіцистики у творчому доробку Михайла Кречка.*

Висновки. *Публіцистична діяльність Михайла Кречка була не лише засобом висловлення важливих роздумів про стан культури в Україні, а й методом наголошення на проблемах та шляхах їх вирішення. Він був відкритий та безкомпромісний у своїх висловлюваннях, спрямованих на покращення хорової культури в Україні та розвиток особистостей, що формували культурне середовище в той час. Його статті стали важливим джерелом думок та віддзеркаленням суспільних проблем, а також внесли вагомий внесок у розуміння культурно-мистецького контексту свого часу.*

Ключові слова: *Михайло Кречко, київська хорова школа, хорове мистецтво України, музична публіцистика Михайла Кречка.*

Дискусії

Творча обдарованість Михайла Кречка яскраво проявилася й у жанрі публіцистики. Тематика його робіт розкриває перед дослідниками широкий спектр зацікавленостей митця як творчої особистості. У публіцистичних статтях М. Кречка ми зустрічаємо роздуми, спогади, заклики до діалогу, аналітичні статті з культурно-мистецького життя тогочасної України та ін. Приводом до такої широкої палітри зацікавленостей виступає багатогранна обдарованість митця та його безкомпромісність у бажанні якісного розвитку хорової культури в Україні.

Таблиця 1

Як вказують його сучасники, М. Кречко володів надзвичайною ерудованістю, що до певної міри розкриває зацікавленість митця до публіцистичної діяльності. Підтвердженням цього є спогади Л. Дичко «він добре знав історію, багато розповідав про козацьких ватажків Під час прогулянок ми багато розмовляли. Не тільки про творчість, а й про політику, загалом про Україну» [2, с. 97].

Умовно публіцистичні праці Михайла Михайловича можна поділити на чотири різновиди (Таблиця 1): статті-спогади, статті-роздуми на мистецьку та культурологічну тематику, публікації на тему мистецьких проєктів та заходів, статті про колег й сучасників митця.

Свої роботи М. Кречко публікував у виданнях «Культура і життя», «Закарпатська правда» (Закарпатская правда – ориг.), «Музика», «Радянська музика» (Советская музыка – ориг.), «Вечірній Київ» та ін.

У своїх публіцистичних працях М. Кречко часто звертається до характеристики реального стану справ у культурних практиках України, так, у своїй статті «До вершин хорового мистецтва» він яскраво дає оцінку тодішньому стану хорової культури «… у кращих випадках наші хормейстери вміло беруть на озброєння основний принцип радянського мистецтва – принцип партійності та народності. … Висока ідейність трактується іноді прямолінійно, однобоко, тенденційно, без врахування рівня виконавської майстерності, що, як відомо, є невід'ємним елементом партійності в мистецтві». У цій же роботі митець, говорячи про репертуарні традиції аматорського хорового мистецтва та зазначає «замість яскравого творчого почерку в доборі репертуару – переважно загальновідомі твори, замість оригінального трактування – багато разів чувані, заштамповані слухові асоціації» [1, с. 2].

Висновки

Публіцистична діяльність для Михайла Михайловича була засобом та методом донесення важливих роздумів про стан культури в Україні, його проблеми та шляхи вирішення. Для нього не існувало особистих заборон, щодо винесення тих, чи інших питань на громадське обговорення, якщо він був впевнений у власній правоті. Проте, варто зауважити, що його безкомпромісність, відкритість, можливо деяка різкість у критичних висловлюваннях була покликана на покращення й удосконалення хорової культури в Україні, розвитку особистостей котрі формували тодішню культуру в громадських осередках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Кравчук, О.О. (2022) Світоглядний україноцентризм життєтворчості Михайла Кречка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ. № 41. С. 81-87.

Кречко, М.М. (1970) До вершин хорового мистецтва. Музика. № 4. С. 2-3.

Лігус, О.М. (2017) Добрий геній українського хорового мистецтва. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта): колективна монографія. Київ : видавництво Ліра-К. С. 95-100.

РЕДЯ ВАЛЕНТИНА ЯКІВНА
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри історії світової музики,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
ORCID: 0000-0002-4754-2371
e-mail: redya.valentina@gmail.com
м.Київ, Україна

ВИКОНАВСЬКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА САМОПРЕЗЕНТАЦІЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація

Актуальність. *В умовах, коли відвідування концертів, інших музичних заходів офлайн є неможливим або обмеженим, пошук альтернативних варіантів слухання музики значно підвищує актуальність якісного музичного контенту на інтернет ресурсах. Один із шляхів вирішення проблеми – творча самопрезентація композиторів та виконавців у медіапросторі, напрацювання нових стратегій комунікації зі слухачами, з оточуючим світом загалом.*

Мета *– актуалізувати значення музики і музикантів у процесах культурної комунікації на нинішньому етапі.*

Висновки. *Один із викликів сьогодення для українських музикантів пов'язаний зі створенням презентативного медіа-контенту. Використання фаховими музикантами інтернет-простору як платформи для комунікації сприятиме розвитку надзвичайно актуальної справи міжкультурної комунікації, утвердження української музики на світовій музичній арені.*

Ключові слова: *композиторська та виконавська творчість, сучасні комунікативні стратегії, медіа-контент, самопрезентація*

Дискусії

Ера глобалізації відкрила нові можливості розвитку музичного мистецтва – збільшила масштаби його поширення та популяризації, можливість залучення потенційних реципієнтів, відкрила додаткові можливості для посилення комунікації у музичному середовищі, пришвидшення обміну інформацією. З часом справжньою «світовою сценою» для багатьох митців, насамперед музикантів, став YouTube та інші інтернет платформи. Те, що сприймалося раніше як додатковий «концертний майданчик», в умовах вимушеної обмеженості живого спілкування набуло статусу основного і навіть необхідного. Під час наукової конференції Українського товариства аналізу музики «Музичний твір у сучасному медіапросторі», що відбулася восени 2023 року в Національній музичній академії України, можна було почути тезу про те, що поняття музичного твору неможливе нині без інформаційно-комунікативного простору саме через посередництво медіа.

Дієвим поштовхом для розвитку самопрезентації у інтернет-просторі став локдаун 2020 року. З одного боку, самі музиканти швидко усвідомили необхідність зміни формату комунікації зі слухачами, а з іншого – коли відвідування концертів офлайн виявилося неможливим, розпочався пошук альтернативних варіантів слухання музики. Як результат, почала зростати актуальність якісного музичного контенту на інтернет ресурсах і стало помітно, що записів українських колективів та окремих виконавців у медіапросторі значно менше порівняно з представництвом інших національних виконавських шкіл та музичних культур загалом.

Один із дієвих напрямів комунікації засобами музичного мистецтва – творча самопрезентація композиторів та виконавців у медіапросторі. Сьогодні будь-якому композитору або музиканту-виконавцю, зацікавленому в оприлюдненні своїх професійних досягнень, необхідно мати певну стратегію комунікації з оточуючим світом. Найчастіше це створення інформаційної платформи для презентації власної творчої діяльності. Шляхи комунікації композитора, виконавця і слухача в сучасних умовах так чи інакше перетинаються в інтернет-просторі, а одним із найбільш прогресивних способів зробити власну творчість доступною широкому колу слухачів є створення особистого сайту.

Одним із показових прикладів є у цьому плані піаністка Віоліна Петриченко, яка зосередила увагу на популяризації у світі української музики, поставивши за мету відкрити її красу Європі. Окрім активної концертної діяльності в Україні та за кордоном, В. Петриченко записала ряд альбомів з творами українських композиторів (М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, В. Косенка, В. Барвінського, Л. Ревуцького, О. Алчевського, О. Жербіна, М. Дремлюги, М. Сільванського,В. Сильвестрова, І. Разумейка та ін.), ініціювала перший у Німеччині фестиваль української класичної музики «Sounds of Ukraine» («Звуки України»), на якому була представлена широка жанрова панорама української композиторської творчості в історичному зрізі.

Усі заходи презентовані піаністкою на інтернет платформах (YouTube канал, офіційний сайт), вона постійно інформує про події свого творчого життя підписників у Фейсбуку, веде з ними діалог, розміщує фото тощо. Сайт В. Петриченко – приклад чіткого

структурування необхідної інформації, пов'язаної з презентацією творчості виконавиці, а це, як відомо, один із надзвичайно важливих факторів формування публіки (як в інтернеті, так і потенційно у концертних залах), а зважаючи на репертуарні пріоритети самої піаністки – публіки, зосередженої насамперед на знайомстві з творчістю українських композиторів.

Прикладів подібної успішної само-промоції маємо не так багато. Якне дивно, помітно менше ініціативи проявляють у цьому відношенні композитори, хоча є й виключення – приміром, Володимир Рунчак, який активно працює у напрямку поширення записів своїх творів, Андрій Бондаренко та Борислав Стронько – митці, які цікаво й продуктивно презентують власну творчість, випереджаючи багатьох колег у плані володіння сучасними інтернет технологіями.

На жаль, переважна більшість композиторів і виконавців не вважають за необхідне дбати про комунікацію в онлайн-просторі або займаються цим достатньо пасивно – скоріше за все, з причини відсутності спеціальних навичок та ресурсів, які б давали змогу якісної презентації творчого продукту.

Нинішня ситуація в Україні підняла багато важливих питань, у тому числі щодо самоідентифікації українців та їхнього позиціонування себе у світі. Один із викликів пов'язаний з музичною спадщиною: як говорити про національні пріоритети, про нашу музичну класику та про сучасну українську музику, як формувати концертний репертуар, яку роль мають відігравати у цьому процесі композитори, виконавці, музичні критики, менеджери…

Фахові музиканти різних спеціальностей мають об'єднати зусилля, щоб налагоджувати співпрацю з міжнародними партнерами, напрацьовувати актуальні комунікативні стратегії щодо створення якісного українського контенту, здатного привабити увагу широкої міжнародної аудиторії слухачів, тим самим здійснюючи внесок у розвиток необхідної і надзвичайно актуальної справи сучасної міжкультурної комунікації.

Висновки

Кількість виконань музичних композицій українських авторів останнім часом значно зросла у зв'язку з підвищенням інтересу до усього, що пов'язане з Україною. Але про конкурентну спроможність української музики можна буде говорити тоді, коли твори вітчизняних композиторів активно виконуватимуться не лише українськими колективами та солістами. А запорукою того має стати насамперед еталонне виконання і якісна промоція саме зі сторони українських композиторів та виконавців – тільки так українська музика може стати (на кшталт німецької, італійської чи французької) світовим трендом.

СЮНЬ Ї
здобувач освітньо-наукового ступеня «доктор філософії»
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID: 0009-0005-2007-794X
e-mail: bamssmit@gmail.com
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент ***Каблова Тетяна Борисівна***
м.Суми, Україна

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ КИТАЮ В ІНТЕРНЕТІ

Анотація

Актуальність *дослідження полягає у необхідності розуміння та використання*

потенціалу Інтернету для збереження та популяризації китайської традиційної музики. Метою дослідження є аналіз різних методів презентації традиційної китайської музики на онлайн-платформах YouTube, TikTok та Likee з метою виявлення їх популярності та тенденцій. Зібрані дані дозволяють краще зрозуміти запити аудиторії, сприяють у впровадженні нових бізнес-проєктів у музичній сфері та визначають перспективи розвитку китайської музичної культури через Інтернет. Висновки дослідження підкреслюють важливість цифрового середовища для популяризації традиційної китайської музики, сприяють виявленню потенційних шляхів розвитку інтернет-платформ та можливостей для музичної індустрії.

***Мета** – обґрунтувати особливості збереження та просування музичної культурної спадщини Китаю в інтернеті.*

***Висновки.** китайська музична спадщина, по-перше, популяризується через Інтернет, з особливим інтересом до таких сфер, як інструментальна музика, вокальна музика та танцювальні виступи. По-друге вона може сприяти новим розвиткам китайських композиторів та музикантів, як професіоналів, так і аматорів (оскільки дозволяє їм повністю ознайомитися з творчістю попередніх та нових поколінь колег зі своєї та інших країн). По-третє, вона може генерувати значний дохід через ліцензування та експлуатацію онлайн-музичних платформ.*

***Ключові слова:** китайська музика, Інтернет-платформи, Likee, TikTok, YouTube*

Дискусії

Протягом останніх десятиліть Інтернет став невід'ємним інструментом для зв'язку, навчання та роботи, покупок, відпочинку та розваг. На січень 2023 року в світі було 5,26 мільярда активних користувачів Інтернету (це 59,8% населення світу) [1]. Останнє десятиліття було періодом зростання і процвітання контенту китайських медіа, при цьому китайська музика виявилася досить популярною [2]. Інтернет надає можливість слухати музику, яка була диджіталізована з традиційних альбомів, а також музику, створену безпосередньо у цифровій формі (цей тренд розпочався у Китаї у 2004 році). Розвиток Інтернету призвів до значних змін на музичному ринку: по-перше, розмаїття музики, яку люди можуть собі дозволити слухати, розширилося, а по-друге, територія для продажу музики вже не обмежена національними кордонами, а вимірюється на планетарному рівні. Введення та популяризація азійської культури стає трендом у інших країнах, таких як Сполучені Штати. Питання збереження та популяризації культурної, включаючи музичну спадщину Китаю в Інтернеті все більше привертає увагу дослідників.

У роботі Петерсена та Кемпа [4] досліджується концепція китайської музики. Зокрема, велика увага приділяється самосвідомості та впливу соціальних установ. При цьому акцентується переважне значення китайської народної музики, яка є невід'ємною частиною китайської спадщини і завдяки світовій глобалізації відома за межами азійських країн. У роботі Сінга та ін. [5] було зібрано великий обсяг даних щодо фольклору та візуального китайського контенту. Крім того, у роботі Чжень та ін. [6] різноманітні китайські фольклорні композиції досліджувалися за допомогою генетичного алгоритму, де також традиційна китайська музика мала певний пріоритет у композиційній цілісності. У рамках цієї роботи було виявлено, що цей підхід акцентує створення музики, яка має характеристики китайської народної музики. Цікаві результати отримані з дослідження, що стосуються китайського контенту на YouTube та TikTok. Варто зазначити, що онлайн-платформа Likee мало досліджувалася. Дослідження YouTube вивчали, яку музику можна назвати китайською, які уподобання у перегляді відеороликів з китайською музикою, і яке враження створює китайська музика; ці дослідження базувалися на вподобайках, коментарях та кількості переглядів [5]. Варто зазначити, що такий підхід, заснований на підрахунку вподобайок та коментарів, має певні обмеження – вибірка не охоплює пасивних користувачів, які не пишуть коментарів

або не ставлять вподобайки. Тому більш доцільним варто вважати кількість переглядів. Варто наголосити, що Петерсон вважає, що показовим щодо музичної спадщини Китаю є вміст TikTok, який розглядається як музичний компонент –переважно як частину відеокліпу [2].

Статистичний аналіз контенту китайської музики на онлайн-платформах YouTube, TikTok та Likee демонструє, що найбільша кількість контенту на платформі YouTube припадає на інструментальну музику (46,8%) та вокальну музику (23,9%), тоді як хорова музика займає найменшу частку в загальній кількості вивченого контенту (1,6%). На платформі TikTok велику частку складають танцювальні виступи (68,6%) та інструментальна музика (21,6%), тоді як навчальний інструментальний контент займає меншу частку (6,2%). На платформі Likee переважають танцювальні виступи та інструментальна музика (відповідно 63,8% та 25,3%), тоді як хорове співання має найменшу частку (0,7%).

Крім того, був проведений статистичний аналіз зростання інтересу до вивченого контенту на вищезазначених платформах. Як показав результат, середні значення для платформ YouTube та TikTok зростають (відповідно 11,95, 15,33, 17,14 і 24,13, 56,92, 71,85%), тоді як на платформі Likee спостерігається зниження за всіма показниками (відповідно 17,01, 12,26 і 9,29%).

Висновки

Отже, аналіз усіх трьох платформ показав, що найпопулярніші – вокальна, інструментальна та танцювальна музика. Саме ці три напрямки є найбільш перспективними для розвитку –діджиталізації існуючих музичних альбомів, які ще не були диджіталізовані, зробити їх доступними для мульти-мільйонної аудиторії, спонсорувати музикантів та рекламувати нові музичні тренди знову через онлайн-платформи. Варто також сказати про значення освітнього контенту, а саме теорія китайської музики, навчальний вокальний контент, навчальний інструментальний контент, які цікавлять меншу кількість користувачів, що є логічно обмовленим освітнім спрямуванням. Вони мають освітню спрямованість і не є популярною музикою, вони приваблюють лише певну аудиторію. Оскільки студенти музичних шкіл частіше слухатимуть освітню музику, потрібно обдумати стратегію співпраці з навчальними закладами, щоб вчителі могли використовувати музичний контент на своїх уроках, спростити їх доступ до навчальних та методичних матеріалів, особливо зараз, коли сучасна технологія дозволяє це зробити.

Таким чином, китайська музична спадщина, по-перше, популяризується через Інтернет, з особливим інтересом до таких сфер, як інструментальна музика, вокальна музика та танцювальні виступи. По-друге вона може сприяти новим розвиткам китайських композиторів та музикантів, як професіоналів, так і аматорів (оскільки дозволяє їм повністю ознайомитися з творчістю попередніх та нових поколінь колег зі своєї та інших країн). По-третє, вона може генерувати значний дохід через ліцензування та експлуатацію онлайн-музичних платформ. Практичне значення дослідження полягає в оптимізації інформації про уподобання користувачів платформ YouTube та TikTok, наданні даних про платформу Likee, а наукове значення полягає в аналізі опублікованих робіт для визначення шляхів розвитку китайської музичної культурної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Статіста, (2024). Глобальне цифрове населення станом на січень 2021 року.[електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.statista.com/statistics/617136/digital-population-worldwide/. Дата звернення: 21березня 2024 року.

Anderson, KE. (2020). Getting acquainted with social networks and apps: it is time to talk about TikTok. Libr Hi Tech. 37(4). P. 7–12. doi:https://doi. org/10.1108/LHTN-01-2020-0001

Feng, G.(2015). Factors afecting Internet difusion in China: a multivariate time series analysis.

Telemat Inform. 32(4):681–93.
Petersen, S., Camp, M.A. (2016). The musical self-concept of Chinese music students. Front Psychol. 165 p.
Xing B, (2020). Emotion-driven Chinese folk music-image retrieval based on DE-SVM. Neurocomputing. 227.
Zheng, X, Li, D, Wang L, Shen L, Gao Y, Zhu Y. (2017) An automatic composition model of Chinese folk music. AIP Conf Proc. 5, P.37-49.

ДІН ЧЖУЦСЯН
здобувач освітньо-наукового ступеня «доктор філософії»
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент ***Каблова Тетяна Борисівна***
м.Суми Україна

РОЗКВІТ ГРИ НА ДВОХ ФОРТЕПІАНО В КИТАЇ: ІСТОРІЯ, РОЗВИТОК ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація

Актуальність *дослідження полягає у потребі аналізу розвитку ансамблевого музикування на двох фортепіано в Китаї в контексті сучасних культурних та музичних тенденцій. Зростаючий інтерес до фортепіанної музики та культурного обміну підкреслює необхідність системного вивчення цього мистецтва в контексті китайської культури та його місце у глобальному масштабі. Мета – розглянути етапи розвитку гри на двох фортепіано в Китаї, визначити фактори, що впливають на його розвиток, та висвітлюють перспективи подальшого розвитку цього напряму музичного мистецтва. Також, у дослідженні враховується диспропорція між рівнем розвитку мистецтва та доступністю навчальних ресурсів, а також проблеми, пов'язані з формуванням оригінального китайського репертуару для ансамблів з двох фортепіано. Розвиток гри на двох фортепіано в Китаї виявився активним у другій половині XX століття та першому десятилітті XXI століття. Проте існує диспропорція між розвитком фортепіанного мистецтва та поширенням гри на двох фортепіано в країні. Для подальшого розвитку цього напрямку необхідно залучати й адаптувати зарубіжний досвід у методиці навчання, створювати нові навчальні матеріали та проводити наукові дослідження. Також важливо підтримувати інноваційні підходи до виконання музики на двох фортепіано для збагачення культурного обміну та розвитку музичної освіти в Китаї.*

Мета *– охарактеризувати історію та перспективи розвитку гри на двох фортепіано в Китаї.*

Висновки. *Впродовж першого десятиліття XXI століття в Китаї спостерігався значний розвиток фортепіанної музики для двох фортепіано, що відкривав нові горизонти та можливості для музичної творчості та виконавства.*

У сучасному Китаї спостерігається значна диспропорція між загальним рівнем розвитку фортепіанного мистецтва та поширенням гри на двох фортепіано. Ця диспропорція виявляється у багатьох аспектах, включаючи методику навчання, наявність навчального матеріалу для гри на двох інструментах, а також у формуванні оригінального китайського репертуару для подібного складу.

Ключові слова: *китайська музична культура, фортепіанний ансамбль, репертуар для двох фортепіано*

Дискусії

Активізація ансамблевого музикування на двох фортепіано в Китаї відбулося на тлі розвитку загальної музичної культури країни у другій половині XX століття. Становлення

цього жанру було пов'язане з активним творчим пошуком та експериментами композиторів, які створювали нові музичні твори для цього складу інструментів.

Перше значуще досягнення в цьому напрямку відзначено у 1964 році, коли Інь Ченьцзун та Чу Ванхуа представили першу опубліковану в Китаї п'єсу для двох фортепіано, «Нова сільська пісня». Це стало важливим кроком у формуванні репертуару для цього складу та сприяло активному розвитку гри на двох фортепіано в Китаї.

У наступні десятиліття відбувалися публічні виступи китайських професійних піаністів, які грали на двох фортепіано, і це сприяло поширенню цього музичного жанру серед глядачів. У 1970-х роках професор Лі Зуде ініціював проведення конкурсу для піаністів, які виконують музику на двох фортепіано, тобто у дуеті чи ансамблі, що сприяло подальшому розвитку цього напрямку.

Пізніше, у 1980-х і 1990-х роках, спостерігався значний розквіт гри на двох фортепіано в Китаї. Композитори активно працювали над створенням нових творів для цього складу, що розширило репертуар і популярність цього жанру. Крім того, гра на двох фортепіано стала предметом дослідження та вивчення у музичних навчальних закладах Китаю, що сприяло поглибленню розуміння цього музичного жанру та розвитку технічних навичок виконавців [1, 34].

На початку XXI століття, в умовах активної глобалізації та зростаючої взаємодії між культурами, інтерес до фортепіанної музики набував все більшого значення. Цей період характеризувався значним зростанням кількості творів, призначених для виконання на двох фортепіано, що свідчило про початок нового етапу у розвитку цього музичного жанру. Протягом першого десятиліття XXI століття в Китаї було опубліковано загалом 32 твори для двох інструментів. Ці твори можна класифікувати за їх змістом і формою на три основні категорії.

Перша категорія включає аранжування або переклади для двох фортепіано народних творів та п'єс різних жанрів, які спочатку були написані для інших музичних інструментів або ансамблів. Ці аранжування дозволили виконавцям і композиторам відкрити нові можливості в інтерпретації народної та класичної музики, а також збагатити репертуар для двох фортепіано різноманітними темами та музичними ідеями.

Друга категорія включає оригінальні твори, спеціально створені для двох фортепіано. Ці композиції представляють собою нові творчі досягнення у галузі фортепіанної музики та відображають інноваційні підходи до композиційної техніки та експресивності. Вони створюють нові можливості для виконавців виразно виражати свої музичні ідеї та емоції через взаємодію двох фортепіано.

Третя категорія включає твори, що поєднують в собі як аранжування, так і оригінальні композиції для двох фортепіано. Ці твори можуть включати елементи фольклору, класичної музики та сучасних музичних тенденцій, створюючи унікальні музичні сполучення та естетичні враження для слухачів.

Висновки

Таким чином, впродовж першого десятиліття XXI століття в Китаї спостерігався значний розвиток фортепіанної музики для двох фортепіано, що відкривав нові горизонти та можливості для музичної творчості та виконавства.

У сучасному Китаї спостерігається значна диспропорція між загальним рівнем розвитку фортепіанного мистецтва та поширенням гри на двох фортепіано. Ця диспропорція виявляється у багатьох аспектах, включаючи методику навчання, наявність навчального матеріалу для гри на двох інструментах, а також у формуванні оригінального китайського репертуару для подібного складу.

Основною причиною цієї диспропорції може бути обмежений доступ до якісних освітніх та культурних ресурсів для розвитку навичок гри на двох фортепіано. Крім того, недостатнє вивчення та використання іноземного досвіду у цій області також може впливати на обмеження можливостей для розвитку цього виду мистецтва в Китаї.

Для вирішення цієї проблеми необхідно активно залучати і адаптувати зарубіжний досвід у методиці навчання та формуванні репертуару для гри на двох фортепіано. Крім того, потрібно проводити детальне дослідження китайських композиторів та їх творчості у цій області для створення унікальних та адаптованих до потреб китайського суспільства музичних творів.

Розвиток спеціалізованих програм навчання, створення нових навчальних матеріалів та проведення наукових досліджень у цій галузі є важливими напрямками роботи для стимулювання розвитку гри на двох фортепіано в Китаї. Також важливо підтримувати та пропагувати інноваційні підходи до виконання та інтерпретації музики на двох фортепіано, сприяючи тим самим збагаченню культурного обміну та розвитку музичної освіти в країні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бай, Є (2014). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Лу, Цзє (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

СЕКЦІЯ
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

БОНДАРЕНКО АНДРІЙ ІГОРОВИЧ
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6856-991X
e-mail: bondareandre@gmail.com
м.Київ, Україна

ФАКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ «ТРАНС» У ДЗЕРКАЛІ НАВЧАЛЬНИХ ВІДЕО

Анотація

Актуальність. *На зламі XX-XXI століть «транс» (trance) став одним із найпопулярніших напрямів електронної музики в Європі, творчість окремих її авторів, таких як Армін ван Бюрен, Андре Таннебергер (псевдонім - ATB) має багатомільйонну аудиторію. В Україні слід відзначити творчість Юрія Денисенка (псевдонім - Azotti), твори якого видають відомі європейські лейбли (Black Hole Recordings, Mondo Records та ін.). Таким чином «транс» є помітним явищем світової музичної культури, що обумовлює актуальність його.*

Мета *– дослідити особливості фактури трансової музики на прикладі навчальних відео, опублікованих на платформі YouTube.*

Висновки. *Складовими трансової музичної фактури є ритм ударних, лінія басу на повторюваних нотах, пульсуючі акордові звучання та диференційовані за гучністю арпеджійовані звучання, про особливості яких багато інформації можна почерпнути з навчальних відео, опублікованих на платформі YouTube.*

Ключові слова: *сучасне мистецтво, «транс», музична фактура, навчальні відео*

Дискусії

Вибір платформи YouTube, як джерельної бази для вивчення трансової музики пов'язаний з тим, що традиційні джерельні бази музикознавчих досліджень, такі як рукописні або опубліковані нотні тексти, дослідникам недоступні. Це стосується майже всієї електронної музики і особливо – танцювальної електроніки, і обумовлено тим, що до написання нотного тексту автори не звертаються на жодному з етапів роботи над музичним твором. Створення музичного матеріалу здійснюється частково шляхом безпосереднього розміщення семплів на електронній партитурі музичного твору, частково – створенням MIDI-послідовностей, що озвучуються за допомогою семплів або віртуальних синтезаторів, але власне у відображенні нотного тексту у автора, як правило, потреби не виникає. До того ж, традиційний нотний текст не передбачає фіксації звукових ефектів, які в електронній музиці грають визначальну роль, що робить роботу з його підготовки зайвою.

Велику допомогу у дослідженні фактурних особливостей трансової музики могли би відіграти публікації у вигляді проектів відповідних аудіо-редакторів (DAW) або хоча би її потрекові публікації – в цьому випадку дослідник мав би можливість вивчити інструментальні треки окремо (наприклад, трек бас бочки, трек хай-хетів і т.д.). Але і такі публікації ми не знаходимо у відкритих джерелах, очевидно, через відсутність на них значимого комерційного попиту.

Натомість, на платформі YouTube в останні роки з'являються численні відео, в яких розкриваються технічні прийоми роботи над треками електронної музики, зокрема

трансової. Їх поява зумовлена певною комерційною цінністю – з одного боку, платформа YouTube виплачує винагороду авторам відео, які мають значну кількість переглядів, з іншого – такі відео можуть слугувати рекламою їх автора, сприяти залученню замовників або приватних учнів. Статистика каналів YouTube показує, що якісно підготовлені англомовні відео подібної тематики залучають тисячі підписників, і це, звичайно, мотивує музикантів ділитись секретами своєї майстерності. Такі відео слід розглядати як суттєве доповнення і до друкованих керівництв, таких як, наприклад, Р. Сноумена [1].

Отже, розглянемо деякі відео. У ролику «Trance Bassline Tutorial» [2] автор розглядає створення басової лінії засобами програми FL Studio. Її особливостями є координація з партією бас-бочки (kick), за якої бочка грає в долю, а лінія басу – між долями вісімками або трьома послідовними короткотривалими шіснадцятками (аналог staccato). Лінія басу витримана на одній ноті, яка повторюється. Для уникнення одноманітності лінія басу дублюється октавою, дуодецимою та двома октавами вище, причому гучність окремих нот також варіюється (за допомогою параметру velocity) в кожному треку по різному, завдяки чому на перший план почергово виярскравлюються ноти з основної або однієї із надбудованих ліній. Автор звертає також увагу на роботу з еквалайзером, що забезпечує частотний максимум для лінії бас бочки навколо частоти 80-100 Гц, натомість для лінії басу частоти нижчі 200 Гц редукуються, завдяки чому лінія басу та бас-бочки займають різні ніші спектрального простору.

У ролику «The trance gate technique» [3] автор розглядає техніку застосування ефекту сайдчейн гейт (sidechain gate) засобами програми Ableton Live. Сайдчейн гейт підключається до треку із продовженим акордовим звуком або вокалом, а в якості керуючого сигналу обирається перкусивний сигнал. Сайдчейн гейт приглушає сигнал акордового треку у проміжках між сигналами перкусивного треку і на короткий проміжок часу включає в момент, коли сигнал на керуючому треку перевищує заданий пороговий рівень. Таким чином довгий акордовий або вокальний звук розбивається на серію окремих коротких звукових сигналів.

Інший вид ефекту сайдчейн, властивий трансовій музики – сайдчейн компресор (sidechain compressor)демонструється у відео «How To Make Trance: The Best Sidechain Compression settings» [4], робота виконується у програмі Ableton Live. На противагу ефекту гейт, сайдчейн компресор зменшує гучність сигналу в момент, коли амплітуда сигналу керуючого треку перевищує заданий пороговий рівень і відновлює, коли сигнал керуючого треку має низький рівень. В якості керуючого треку зазвичай використовується трек бас-бочки, що грає на кожну долю такту (ритмо-структура four on the floor). Таким чином трек з лінією акордів, оброблений сайдчейн-компресором, набуває пульсуючого характеру з провалами звучання в момент удару бас-бочки і поступовим крещендо між ударами бас-бочки. Цей ефект може працювати і при вимкненні звуку бас-бочки в розділах форми, що традиційно називаються «брейкдаун» - в цьому випадку пульсуючий характер звучання проявляється особливо рельєфно.

Нарешті, у відео Trance Arpeggio Workflow Idea [5] автор демонструє створення повторюваних арпеджійованих ритмоструктур, також властивих трансовій музиці (робота виконується в програмі FL Studio). Акцентується увага на поліметриній структурі ритмічного малюнку, диференціації гучності окремих елементів (за допомогою velocity), показано застосування контролеру modulation wheel для поступового відкриття низькочастотного (low pass) фільтру, завдяки якому створюється ефекти тембрального crescendo і diminuendo.

Висновки

Таким чином, ототожнюючи технічні прийоми створення трансової музики, можемо виділити такі характерні пласти фактури у творах цього напряму: ритм ударних, що характеризується ударами бас бочки на кожну долю та міждольовими ударами відкритого хай-хету; лінія басу на повторюваних нотах, що виконуються між ударами

бас-бочки; пульсуючі акордові звучання, що створюються за допомогою ефектів сайдчейн-гейт та сайдчейн-компресор; диференційовані за гучністю арпеджійовані звучання, зазвичай із застосуванням поліметрії та ефектів тембрального crescendo і diminuendo, що досягаються поступовим відкриттям та закриттям низькочастотного фільтру. Також можемо зробити побічний висновок про те, що найбільш популярним програмним забезпеченням для створення трансових композицій станом 2020-ті роки є програми Ableton Live та FL Studio.

Подальше вивчення подібних навчальних відео вбачається корисним і для вивчення інших напрямів електронної музики, крім того відео можуть бути використані у навчальній практиці в таких дисциплінах як «музична інформатика», «музичні інформаційні технології», «сучасні технології аранжування (семпл-інжинірінг)» тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Snoman, R. (2009). The Dance Music Manual: Tools, Toys, and Techniques — Second Edition. Oxford, UK: Elsevier Press.

Відеографія

FireWalkMusic. Trance Bassline Tutorial (The 3 Basic Trance Basslines). https://www.youtube.com/watch?v=Ih3b7iGEJyE

Oscar Underdog. The trance gate technique. https://www.youtube.com/watch?v=DxyQNgNKUf8

ReOrder. How To Make Trance: The Best Sidechain Compression settings!https://www.youtube.com/watch?v=evsV_ciFwXE

Demis Hellen. Trance Arpeggio Workflow Idea. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cCDie8iVSWE

ЗАКРАСНЯНА ЖАННА МИКОЛАЇВНА
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2592-5459
e-mail: z.zakrasniana@gmail.com
м. Київ, Україна

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКИХ ОПЕРНИХ ТВОРАХ

Анотація

Актуальність. *Опери українських композиторів слугують дзеркалом, що відображає складність цінностей, боротьби та прагнень українського суспільства. Від пасторальних сцен, зображених у творах XIX-го століття, до сучасних творів, українська опера постійно розвивається, вплітаючи у свої сюжети історичний та культурний досвід нації. Жіночі образи в цих операх часто займають центральні ролі. Ці образи, натхненні реальними історичними персоналіями, фольклорним спадком чи породжені уявою лібретистів та композиторів, пропонують глибоке розуміння сприйняття та репрезентації жіночності та сили української культури.*

Мета *– висвітлення особливостей трансформації жіночих образів в українських оперних творах.*

Висновки. *Результати дослідження мають значення для розвитку теоретичного дискурсу в сфері оперних студій, української культурології та гендерних розвідок. Вивчаючи образи жінок-протагоністок в українських операх збагачується наше розуміння української оперної традиції й проливається світло на питання гендерної репрезентації в мистецтві. Здійснено внесок у дослідження ролі опери в суспільстві, шляхом підкреслення*

того, як оперні наративи можуть впливати на культурні і соціальні норми та зазнавати їхнього впливу. Опера як форма культурного самовираження відображає і формує контури української ідентичності та суспільних цінностей.

Ключові слова: *опера, композитор, жінка, образ, культура, Україна*

Дискусії

Історія української опери починається наприкінці XVIII століття. Це був час пошуків власної ідентичності під впливом європейських культурних традицій та власного фольклорного надбання. Розвиток української опери можна поділити на кілька ключових періодів, кожен з яких позначений значними віхами, що вплинули на оперні сюжети та розвиток персонажів. На початковому етапі відбувалася адаптація західних оперних форм до українського контексту, і такі композитори, як Семен Гулак-Артемовський, були першопрохідцями у цій справі, створивши такі твори, як «Запорожець за Дунаєм». Цей період характеризувався включенням українських народних мелодій і тем, що заклало основу для виразної національної оперної традиції.

Початок XX-го століття приніс сплеск національної свідомості, який ще більше вплинув на українську оперу. Такі композитори, як Микола Лисенко, а пізніше Кирило Стеценко, присвятили свої опери темам, що корелювали з українською історією, фольклором та боротьбою за національну ідентичність. «Тарас Бульба» Лисенка стала яскравим прикладом того, як опера слугує засобом національного та культурного самовираження.

Радянська епоха принесла як виклики, так і можливості. Хоча політичний тиск часто вимагав дотримуватися соціалістичного реалізму, такі композитори, як Борис Лятошинський та Георгій Майборода, долали ці обмеження, тонко інкорпоруючи українську тематику та експериментуючи з формою і змістом у своїх оперних творах.

В епоху незалежності українська опера продовжує розвиватися, сучасні композитори досліджують нові теми та впроваджують модерністські техніки, водночас спираючись на багату музичну та культурну спадщину України.

Зображення жіночих образів в українській опері зазнало глибокого впливу безлічі соціокультурних та історичних чинників. Український фольклор, з його пантеоном міфологічних постатей та легендарних героїнь, є фундаментальною основою для розвитку персонажів в опері. Національна історія та соціальні норми також відіграли значну роль у формуванні цих образів. Історичний контекст української боротьби за незалежність та ідентичність на тлі періодів іноземного панування наділив жіночі образи в опері багатьма смисловими шарами, які часто репрезентують саму націю або ідеали свободи та стійкості.

Крім того, зміна соціальних норм щодо гендерних ролей в українському суспільстві вплинула на зображення жінок в опері. Еволюція жіночих образів в українській опері, що відзеркалила суспільні зміни може бути представлена як рух від традиційних ролей, що приписувалися жінкам у сільському патріархальному суспільстві минулого, до більш складних образів, які відображають сучасні погляди на гендерну рівність.

Порівняння українських оперних традицій із західноєвропейськими виявляє відмінні риси у зображенні персонажів та наративній структурі. У той час як західноєвропейська опера часто зосереджувалася на темах романтики, трагедії та конфлікту особистості з суспільством або долею, українська опера традиційно робила більший акцент на громаді, фольклорі та національній історії.

Зображення жіночих персонажів в українській опері спирається на народні традиції та національну історію, наділяючи їх символічними ролями, що відображають ширші культурні наративи. На противагу цьому, західноєвропейські опери часто досліджують особистісні та психологічні виміри персонажів, зосереджуючись на індивідуальному самовираженні. Однак ці відмінності не означають ієрархії, а радше ілюструють різноманітні шляхи, якими опера, як універсальний вид мистецтва, адаптується до

унікальних культурних, історичних та соціальних контекстів різних суспільств. Українська опера, з її багатим переплетінням внутрішніх і зовнішніх впливів, пропонує переконливу лінзу, через яку можна дослідити динаміку гендеру, культури та ідентичності в ширшому оперному каноні.

Опери часто слугують майданчиком для вивчення фемінності та маскулінності в контексті українського суспільства. Традиційні ролі часто зображують жінок як втілення душі нації, берегинь або символів моральної та духовної стійкості. Проте нерідко в операх, заснованих на історичних або фольклорних сюжетах, жіночі персонажі час від часу виходять за межі своїх сталих ролей і набувають характеристик, які зазвичай приписують чоловікам, таких як лідерство, хоробрість і активна дія у кризові часи. Ці образи слугують відображенням українського культурного етосу, де стійкість і сила цінуються незалежно від статі, підкреслюючи складний взаємозв'язок між дотриманням традиційних гендерних ролей і відхиленням від них.

Сучасні постановки та адаптації українських опер почали відображати зміну ставлення до ґендеру, пропонуючи нові перспективи традиційних наративів та ролей персонажів. Проте це має здійснюватися таким чином аби не змінювати авторський задум. «Вирішення достовірного типажу українця в опері потребує комплексного міжгалузевого підходу у визначенні характеристичних рис персонажів крізь призму етнічної ідентичності, віку, статі, соціального статусу, що впливає на режисерські інтерпретації» (Воробйов, 2020, С. 25). Розглядаючи постановки стає очевидним, що українська опера є динамічною формою мистецтва, здатною розвиватися, щоб відображати зміни у ставленні суспільства до ґендеру. Цей постійний діалог між традицією та сучасністю збагачує оперну традицію, пропонуючи глядачам нові способи розуміння та інтерпретації ролей жінок в соціумі.

Висновки

Результати дослідження мають значення для розвитку теоретичного дискурсу в сфері оперних студій, української культурології та гендерних розвідок. Вивчаючи образи жінок-протагоністок в українських операх збагачується наше розуміння української оперної традиції й проливається світло на питання гендерної репрезентації в мистецтві. Здійснено внесок у дослідження ролі опери в суспільстві шляхом підкреслення того, як оперні наративи можуть впливати на культурні і соціальні норми і зазнавати їхнього впливу. Опера як форма культурного самовираження відображає і формує контури української ідентичності та суспільних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Воробйов, С.Д. (2020). Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій. Українське музикознавство, 46. 18-29.

КОЗАК АНАСТАСІЯ АНАТОЛІЇВНА
здобувачка ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: anastasiakozak1327@gmail.com
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства ***Тилик Ігор Володимирович***
м. Київ, Україна

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА (РОЗГЛЯД ЦИКЛУ «ЛЮБОВ І ЖИТТЯ ЖІНКИ» В КОНТЕКСТІ МОНОВИСТАВИ)

Анотація

Актуальність. *Вокальна творчість Роберта Шумана відкриває одну із найцікавіших*

сторінок західно-європейської і зокрема німецької музики XIX століття. З огляду на це особливий інтерес становить висвітлення питань пов'язаних із дослідженням його вокальних циклів, де часто прослідковується певна сюжетика, що створює довершену музичну повість. Дослідження цієї теми є надзвичайно перспективним з позиції розкриття специфіки вербально-поетичного аспекту та композиторської лексики при розгляді вокального циклу в контексті моновистави. Саме це зумовлює актуальність теми.

***Мета** – полягає в дослідженні сюжетики вокального циклу Роберта Шумана «Любов і життя жінки» під кутом зору моновистави.*

***Висновки.** Вокальні творчість Роберта Шумана займає одну із провідних позицій в музичному мистецтві світової культури, а нові погляди на інтерпретацію його циклів розкриють поле для реалізації та популяризації його творчості.*

***Ключові слова:** вокальний цикл, моновистава, вокальна творчість, камерно-вокальні твори, інтерпретація, сюжетика, вербально-поетичний, композиторська лексика*

Дискусії

Роберт Шуман (1810-1856 рр.) – відомий німецький композитор, педагог, диригент, музичний критик та громадський діяч, яскравий представник романтичного західно-європейського мистецтва XIX ст.

Жанр вокального циклу набув широкої популярності в творчості композиторів-романтиків не оминув і творчість Р. Шумана, який в цей час був озброєний майстерністю та досвідом, збагачений життям, саме тому вокальна лірика в його композиторському письмі набуває нових сенсів, де вагоме місце посідає глибокий психологізм, різноманітність відтінків лірики, суб'єктивність, перевага новітньої романтичної поезії. Найпопулярніші вокальні цикли – «Любов поета» на вірші Г. Гейне (1840), що складається з 16 пісень, інший по своєму сюжетному наповненню вокальний цикл – «Любов і життя жінки» на вірші А. Шамісso (1840). Різноманітні за змістом пісні входять в цикли «Мірти» на вірші Ф. Рюккерта, Й. В. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне, Дж. Байрона (1840), «Коло пісень» на вірші Й. Ейгендорфа (1840) та інші.

Широку популярність здобув вокальний цикл «Любов і життя жінки» на поезію Адальберта Шамісso, де основою сюжету є монолог жінки та розкриття її внутрішніх переживань. Поет зображає різні відтінки душевних настроїв героїні на різних етапах розвитку стосунків, а Р. Шуман в свою чергу доповнив це музичними засобами створивши справжній шедевр вокальної лірики, в якому досягнув художньої переконливості і сили емоційно-естетичного впливу.

Цикл «Любов і життя жінки» свідчить про чудову здатність Р. Шумана до психологічного перевтілення. Він здійснює його без допомоги зовнішньої характерності, а саме внутрішньо, шляхом своєрідної перебудови самого світосприйняття, за допомоги ліричних засобів виразності. Головна особливість циклу – домінування вокального висловлювання. Ні в якому іншому циклі не окреслений такий широкий діапазон різноманітних типів вокальної мелодики: власне речитатив, прості пісенні інтонації, широка мелодія симфонічного чи пісенно-романсового дихання.

Жінка розповідає про своє кохання і життя поетичними, але й водночас простими словами. Її любов сильна та глибока, вона поглинена нею без залишку, але ця глибина не вишукано-суперечлива. В самій лексиці віршів А. Шамісso немає іронії, ні гіпербол, ні складної символіки зв'язків з навколишнім світом. Звідси – відносна простота фортепіанної партії, однак, в кожній пісні Р. Шуман знаходить самий центр, саму серцевину поетичного образу і висловлює її одним акордом, мотивом, постлюдією, шляхом особливого взаємозв'язку музики та тексту чи вокальної та фортепіанної партій.

Основа змісту в циклі це логіка розвитку мінливості настроїв головної героїні на основі переживань та роздумів якої вибудовується сюжетна лінія, що зумовлює розподіл

мініатюр на два контрастних драматургічні вектори. Перша лінія – це світлі настрої, надії, мрії та захоплення, друга – сфера психологічних переживань, сумнівів, роздумів.

Сюжетика, яка чітко прослідковується в вокальному-циклі «Любов і життя жінки» дає підґрунтя для його розгляду в контексті моновистави під кутом режисерських поглядів, адже здатність до театралізації – одна із важливих особливостей мислення Р. Шумана. І мова не тільки про інструментальну музику де виник «фортепіанний театр» («Метелики», «Танці давидбюндлерів», «Карнавал», «Фантастичні п'єси» і багато інших). В молоді роки Р. Шуман театралізував навіть музичну критику.

Театралізацію вокальних циклів Р. Шумана можна вважати передумовами створення моноопер.

Три перші пісні – створюють образ раптового спалаху кохання. «Погляд його при зустрічі» №1 – це експозиція діючих частин циклу. Мелодичний рух (у вокальній партії) як би повільно тягнеться до світла. Ось так в цьому, здавалось би, абсолютно цільному образі, в повній, на перший погляд, гармонії голосу та фортепіано виникає шуманівський психологічний контрапункт, який зразу дає відчути всю глибину і значущість того, що сталося з героїнею.

«Подвійне навантаження» несе і початкове ядро пісні. Виразна зупинка на другій долі, пов'язана з переривчастим диханням першого зізнання («серце зупиняється»), з промовленням перших слів («Seit ich ihn… gesehen») викликає і другі асоціації. Сама фактура, строге голосоведення і прості гармонії в поєднані з описаним ритмічним малюнком містять натяк на сарабанду. Виникає відчуття благоговійної урочистості і прилучення до великого таїнства любові. Це шуманівське єдинство другого плану робить цілковито виправданим і різкий контраст ведення останньої пісні, і повернення музики початку циклу в фортепіанному епілозі-обрамленні. Значення цього пласта в заключенні циклу робить його внутрішньою домінантою твору.

Друга пісня – не менший важливий «вузол» циклу. Вона народжується із радісного оклику «Er, der herrlichste von allen» («Він найпрекрасніший з усіх»). Цей образ визначає «найвищу ступінь» вираження почуттів. Мужньо-героїчний характер мотиву (образ коханого) в поєднані з захоплюючим розвитком передбачає головну тему третьої симфонії Р. Шумана (також E-dur). Аналогії з симфонічним жанром підкріплюються і рельєфним інтонаційним контрастом: саме в цій пісні з'являється наскрізна інтонація циклу – хроматичний мотив, немов би зісковзує в глибину душевного руху. Тут він пов'язаний зі смутком можливого зречення (на словах «und traurig sein» - «і сумною бути»).

«Ich kann's, nicht glauben» («Не знаю, чи вірити щастю») - дивовижна психологічна і драматична знахідка Р. Шумана. Логіка циклу вимагала мінорної пісні – і ось пристрасне, драматичне Allegro, яке ніби навіть суперечить змісту тексту (радість і сумніви). Не фіксує Р. Шуман і запитальної інтонації першої строфи, закінчуючи її «роковою» низхідною квінтою (вона перекликається з початком останньої пісні). Він концентрує мінорність в цій пісні так само, як мажорність в попередній, закріплюючи цей контраст на основі власне музичних закономірностей. В пісні переважає речитатив, схвильована, «плутана» мова. Речитативний склад, закладений так само, як і наспівність в першій пісні, дає свою наскрізну лінію, яку утворюють психологічно найважчі пісні – третя, шоста, восьма.

Цілковито особливий сенс набуває в третій пісні її заключний розділ, який містить кульмінацію «образу сумніву». В ньому все більше посилюється щемливо напружена, «тиха» експресія. Так Р. Шуман акцентує типово романтичний і психологічний мотив змісту.

Четверта і п'ята пісні виконують роль мирного, щасливого висновку першої половини циклу, симетрично відображаючи тональний рух в ній (B-Es-c-Es-B). В «Ring» («Обручка») сходяться різні наскрізні лінії циклу, притому тут вони виступають в абсолютній єдності. Це кульмінація вокально-співочого начала, можна сказати і

пісенного.

Тональний перелом, який вносить шоста пісня (G-dur), говорить нам про початок нового етапу, він підкреслений новим засобом виразності – моментальним охопленням образу, початком гостро індивідуалізованого оберту, в який вливається млосно-ніжна інтонація голосу. Таке моментальне занурення в глибину емоції, начебто забирає відчуття часу, характерно для найбільш проникливих шуманівських.

Дві пісні «Heft mir, ihr Schwestern» («Допоможіть мені сестри») та «An meinem Herzen, an meiner Brust» («У моєму серці, у моїх грудях») опиняються поза зоною впливу осліпленого кохання героїні. Це найбільш природні пісні-звернення – до подруг та дитини. Однак тут, з'являється інша сторона «простоти» - зв'язок з побутовими жанрами. Так в постлюдії «Heft mir, ihr Schwestern» («Допоможіть мені сестри») звучить мініатюрний весільний марш, дуже близький весільному хору «Лоенгріна» (навіть у тому ж B-dur; загальна традиція яка відсилає до хору подруг із «Чарівного стрільця»).

Аналізуючи сюжетику циклу та розглянувши його сюжетну лінію виникає цілісний образ внутрішньої трансформації головної героїні в стосунках від зародження кохання (перша пісня(«Seit ich ihn… gesehen» -«Погляд його при зустрічі») до трагічного кінці (восьма пісня «Nun hast du den ersten Schmerz gethan» - «Ти перше завдав мені удар»).

Останні слова циклу («Ich zieh` mich in mein Inn`res still zurück, der Schleier fällt, da hab`ich dich und mein verlornes Glück, du meine Welt! »«Я заглиблююсь внутрішньо тихо назад, завіса падає. Там я маю тебе і моє минуле щастя. Ти мій світ!») вказують на те, що вірогідно героїня живе минулим, а попередні її пісні це всього лиш її спогади, або ж те, що вона хотіла б пережити, але не встигла.В кінці останнього номеру звучить постлюдія з першого номеру, де музичний пласт набуває нових сенсів після розуміння глибоко психологічної внутрішньої драми героїні.

Висновки

Отже, вокальний цикл «Любов і життя жінки» Роберта Шумана демонструє глибоке використання театральності як підсилення, зміцнення драматургії та емоційної виразності. Символічний образ жінки через призму театральності розкриває сюжетику де прослідковується образ героїні різних аспектах життя.

Естетичне враження від цього циклу збагачується завдяки театральній формі виразності, що робить слухача ближчим до переживань героїні циклу, що створює підґрунтя для розгляду та трактування даного циклу в контексті моновистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Станчев, С. (1968). Господар звуків. Роберт Шуман (1810-1856) / Станчев С. // Коли мовчать слова. Образи великих композиторів. – Київ, с.150-168

Borchard, B. (1985). Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim/ Basel: Beltz (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 4), 351 S.

Brahmig, P. (1969). Robert Schumann / P. Brahmig //Zeit im Bild/ - N 25. - S.19, ill

Eismann, G. (1971) Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild / G.Eismann. 2. Aufl. Leipzig: Disch. Verl. fur Musik,190 S.

Reissman, A. (1879) Robert Schumann, sein Leben und seine Werke /A Reissman. - 3. Aufl. - Berlin, 248 S.

КОЛОМІЄЦЬ АНГЕЛІНА СЕРГІЇВНА
здобувачка вищої освіти ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»
Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музичного та хореографічного мистецтва ***Сологуб Вікторія Дарiївна***
м. Київ, Україна

СИНТЕЗ ЖАНРІВ В ОБРАЗНІЙ СФЕРІ ТА ЕСТЕТИЦІ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Й. К. МЕРТЦА «НОКТЮРН»)

Анотація

Актуальність. *Задля повного розуміння дослідження, що допомагає розкрити і краще зрозуміти глибинні аспекти, процес синтезу жанрів в образній сфері та естетиці гітарної музики доби Романтизму маємо розглянути біографію майстра гітарної лірики XIX століття Йоганна Каспара Мертца, творчість якого є однією зі складових концепту класичного гітарного мистецтва Європи.*

Мета *– на прикладі твору Й.К. Мертца «Ноктюрн» виявити синтез жанрів в образній сфері та естетиці гітарної музики доби романтизму.*

Висновки. *Значний вплив на композиторську та виконавську творчість Й.К. Мертца мала музика німецьких композиторів-романтиків Фелікса Мендельсона та Роберта Шумана.*

Ключові слова: *жанр, гітарна музика, Романтизм, Й. Мертц*

Дискусії

Йоганн Каспар Мертц - австро-угорський композитор, гітарист. Народився 17 серпня 1806 року у Пресбурзі (нині Братислава, Словаччина). Епохальні історичні події (Французька революція, Наполеонівські війни, розпад імперій, Пресбурзький мирний договір 1805 року), складна геополітична структура Європи тих часів породили плутанину не тільки щодо визначення національної приналежності композитора, а й навіть точних біографічних даних. Ім'я під яким сьогодні відомий Мертц викликає багато суперечок в середовищі музикознавців, що досліджують його творчу спадщину. Так японський мистецтвознавець, дослідник творчості європейських композиторів-романтиків XIX століття Масамі Кімура у своїй книзі «Тарреґа і Мертц» пише «Я стурбований сучасним станом речей стосовно використання офіційних імен видатного гітариста. Тому маю намір піддати критиці всі чотири варіанти імені Мертца» [6, с. 59] Кімура стверджує що найбільш вірогідним є так звана угорська версія імені, а саме Янош Гаспар Мертц (Janos Gaspar Mertz), а решта варіантів є помилкою видавців або не точністю транслітерації, при перекладі німецькою мовою.

На думку відомої дослідниці творчості та життя композитора Астрід Стемпнік, ім'я Йоганн Каспар є неправильними. [12, с. 32] Згідно з Пресбурзькою книгою про хрещення, Мертц народився Каспаром Йозефом. Спочатку він підписував свої композиції Каспар Мертц (C. Mertz), а пізніше Йозеф Каспар Мертц (JC Mertz). Наскільки відомо, він ніколи не підписувався тим ім'ям, під яким ми знаємо його сьогодні. Ім'я Йоганн, ймовірно, стало помилковим. У XX столітті воно навіть зустрічається в багатьох нотних виданнях, на обкладинках компакт-дисків. З різних публікацій відомі такі варіанти імені: Йоганн Каспар, Каспар Джозеф, Йозеф Каспар (так звали його брата, який рано помер).

Мертц народився у бідній родині. У своєму рідному місті він отримав першу музичну підготовку з гри на скрипці, флейті, віолончелі та гітарі, але згодом продовжив освіту переважно як гітарист. Під час навчання він настільки удосконалив навички гри, що вже у 12 років давав уроки та виступав публічно на великих заходах Пресбурзької церковної асоціації, членом якої він був. 27 вересня 1840 року він востаннє грав у своєму рідному

місті.

Восени того ж самого року Й. К. Мертц переїхав до Відня. Там він виступав як гітарист та працював викладачем. Також цей період життя характеризується значною кількістю зарубіжних концертів, у тому числі артистичне турне до Польщі, Німеччини, яке принесло славу та сприяло репутації Мертца, як найвидатнішого гітариста свого часу.

Під час гастролей в Дрездені Мертц познайомився з піаністкою Джозефіною Плантен, з якою одружився в грудні 1842 року. Подружжя оселилося у Відні, де на той час спостерігалося загальне зниження інтересу громадськості до гітари. Тому умови життя були дуже важкими, а матеріальне становище родини - скрутним.

У біографії Мертца, яку Джозефіна Мертц видала в журналі Der Guitarrefreund у 1902 році писала, що рецензії на концерти гітаристів давали різні оцінки. З одного боку, концерти Джуліо Регонді у 1840-41 роках все ще мали вплив, що поставило творчість Мертца на високий рівень. З іншого боку, майже не було жодної критики, яка б не зображувала гітару як невдячний інструмент. На цьому фоні професійне існування музиканта, що концертує, яке забезпечувало б життя, було навряд чи можливим. Існування забезпечувалося передусім педагогічною діяльністю, яка також створила потребу викладати цитру та флейту. Проте, Мертц був відомим представником гітарного виконавства у Відні другої половини століття. Мабуть, саме тому він увійшов в історію виконавства як гітарист та композитор-романтик, що сприяв відродженню свого інструмента.

У 1846 році (за деякими даними у 1842 році) Й. К. Мертц сильно захворів. Під час хвороби він ледь не помер через передозування стрихніну, але, на щастя, йому вдалося одужати та прожити щонайменше ще 10 років.

У 1856 році на міжнародному конкурсі, організованому в Брюсселі гітаристом М. П. Макаровим, Мертца відзначили Першою премією за твір «Концертіно».

Твори Йохана Мертца були зібрані й збережені для майбутніх поколінь стараннями його дружини Джозефіни Плантин, піаністки, яка концертувала та виступала разом з чоловіком. Для виставки 1901 року вона передала частину з його рукописів Міжнародній спілці гітаристів (Internationalen Gitarristenverbandes, скорочено IGV), а пізніше IGV викупила цю колекцію рукописів Мертца, після чого його твори були видані, набули поширення та посіли гідне місце в репертуарі сучасних гітаристів.

Й.К. Мертц є автором «Школи гри на гітарі», а також написав понад ста творів, зокрема для гітари соло - Nachtviolen Op. 2, Bardenklänge Op. 13, Concertino, Elegie, Fantasie Hongroise, Fantasie Originale, Fantasy on Webers Last Thoughts, Harmonie du Soir, Introduction et Rondo Brillant Op. 11, Ländler Op.9, La Rimembranza, Le Carneval de Venice Op. 6, Le Gondolier, Le Romantique, Les Adieux, Pensee Fugitive, Pianto dell'Amante, Schubertlieder; дуету гітар - 3 Trauerlieder (Nänien), Barcarole, Impromptu, Tarantelle, Unruhe, Vespergang, Wasserfahrt am Traunsee, Erinnerungen an Ungarn I + II, Ständchen, Mazurka, Deutsche Weise, Vespergesang, La Rage, Grande Fantaisie concertante.

Музика Йоганна Мертца - це зрілий романтизм [2], це погляд на світ очима закоханих, коли природа сповнена млості, таємничості та краси. Піднесена лірика передає радість зустрічі, ніжність обіймів і гіркоту розлуки. Інший раз людину охоплює глибока замисленість, вона замислюється про сенс життя, кохання, щастя та неминучі втрати. Особливо зворушливі у Мертца п’єси, наскрізь пронизані інтонаціями романсу.

Друге коло пріоритетів композитора це п’єси жанрового характеру, особливо танцювально-образна сфера музики, в якій первісна замисленість змінюється схвильованим почуттям, породженим чи то якоюсь страшною подією, чи то несподіваним сюжетним поворотом.

Третє коло музики Мертца це абстрактна музика, зазвичай грайливо-манірного, віртуозного характеру, де лірична тема перетворюється на лірико-драматичну, на жанровість, на патетику, зрештою, на типово романтичне життєствердження. Словом, світ для Мертца привабливий, чарівний, сповнений загадок і таємниць.

Висновки

Значний вплив на композиторську та виконавську творчість Й.К. Мертца мала музика німецьких композиторів-романтиків Фелікса Мендельсона та Роберта Шумана.

Як гітарист Мертц використовував інструменти з розширеним діапазоном. На початку 1840-х років він вперше грав на восьмиструнній гітарі, пізніше на десятиструнній гітарі, чиї додаткові струни з налаштуванням D C H A додавали до нижнього діапазону.[1]

Відомий гітарист-концертант Микола Петрович Макаров (1810-1890) вважав, що в музиці Мертца є все: «багата композиція, високе знання музики, чудовий розвиток ідеї, єдність, новизна, пишність стилю, відсутність тривіальних виразів і різноманіття гармонійних ефектів».[3, с. 90]

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Гриненко, С.М. (2021) Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття. Дис. доктора філософії. Київ. 223 с.

Сологуб, В.Д. (2023) Творчість композиторів-гітаристів доби Романтизму. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» Вип. № 68. С.101-105

Alves Julio Ribeiro The History of the Guitar : Its Origins and Evolution. Huntington. 2015. 171 p.

Blaha VladislavDějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nastroje Janáčkova akademie múzických umění v Brně Brno 2013. 272 p.

Burrows Terry The Complete Encyclopedia of the Guitar. New York: Schirmer Books, 1998. 224 p.

Kimura Masami Tarrega and Mertz. Digital Guitar Archive 2018, 196 p.

Powrozniak Jozef Gitara od A do Z. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakow, 1966. 327 p.

Prat Domingo Diccionario de Guitarristas (Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros). Buenos Aires, 1934, reprint 1988. 440 p.

Sharpe Albert Percy The Story of the Spanish Guitar. London, 1963. 365 p.

Sharpe Albert Percy The Story of the Spanish Guitar. London, 1963. 365 p.

Stimpson Michael The Guitar. Oxford: Oxford University Press, 1988. 304 p.

Stempnik Astrid Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier : eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850. P. Lang, 1990. 418 p.

Summerfield Maurice J. The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800 Ashley Mark Publishing Company. 2003. 376 p.

Wade Graham A Concise History of The Classic Guitar. Mel Bay Publications Inc, 2006. 224 p.

КОМАРНІЦЬКИЙ ЯРОСЛАВ ВОЛОДИМИРОВИЧ
асистент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
аспірант творчої аспірантури
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
ORCID: 0000-0002-7978-8130
e-mail: Jzkoma@gmail.com
м. Київ, Україна

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

Анотація

Актуальність. *Визначна популярність опер Дж. Пуччіні понад сто років сприяє*

зацікавленості його творчістю як виконавців, так і дослідників. Українськомовна пуччініана приростає сучасними науковими розвідками, серед яких актуальними є пов'язані з осмисленням специфіки оперного театру Пуччіні яксинтетичного музично-театрального феномену.

***Мета** – окреслити вектори взаємодії музичного і театрального начал у операх Дж. Пуччіні крізь призму виконавських завдань.*

***Висновки.** Оперний доробок Дж. Пуччіні є прикладом яскравого симбіозу музичного та театрального мислення. Поєднуючи кращі традиції італійської опери з новітніми тенденціями XX століття, композитор знайшов власний підхід до втілення на сцені музичної драми. Розуміння принципів музичної драматургії опер Дж. Пуччіні, бачення ним розвитку образів персонажів, їх емоційно-психологічної домінанти є нагальною потребою сучасного співака.*

***Ключові слова:** музичний театр Джакомо Пуччіні, оперна драматургія, співак-актор*

Дискусії

Дж. Пуччіні об'єднав кращі традиції італійської опери і заклав тенденції розвитку музичного театру, що стали знаковими в художній естетиці XX століття. Світова популярність його опер, індивідуальне авторське бачення музичного театру – беззаперечний доказ належності композитора до числа митців, які здійснили неоцінимий внесок у розвиток оперного мистецтва й окреслили перспективи його подальшої еволюції.

Дослідники творчості Дж. Пуччіні нерідко проводять паралелі з видатними оперними реформаторами XIX століття – Дж. Верді та Р. Вагнером. Зокрема, О. Корчова загострює увагу на тому, що ці композитори «дійсно побудували власні, історично-спроможні варіанти музичного театру» [Корчова, с. 59] і наголошує на «позачасовій художній актуальності і ступіні їх репертуарно-театральної популярності на сьогоднішній день» [там само]. Дослідниця підкреслює, що Вагнер свідомо і концептуально впроваджував оперну реформу, маючи певну світоглядну теорію і реалізуючи її у своїй практичній діяльності. Верді навіть не намагався створити теоретичну концепцію перспективи оперного мистецтва, але музична драматургія його опер, прагнення цілісності закладеної ідеї та музичного втілення образів безумовно свідчать про реформаторське значення творчості маестро. В цьому плані Дж. Пуччіні скоріше продовжує лінію Дж. Верді. Зосередившись на спільних рисах Пуччіні та Верді, Пуччіні та Вагнера, відзначимо, окрім власне тяжіння до жанру опери-драми, яскравість мелодизму вокальних ліній, притаманну Верді й Пуччіні (хоча природа мелодики має у них різні інтонаційні обриси); прагнення уникати замкнених вокальних форм і створювати наскрізну картину музичної драматургії спектаклю, характерні для Вагнера і Пуччіні. Водночас підходи до вибору провідної тематики опери-драми істотно відрізнялися, звідси – відмінність у пошуку ключової ідеї твору та музичних виражальних фарб. Вагнера хвилювала міфологічна тема з можливістю алюзій, алегорій та філософських узагальнень. Верді певний час тяжів до історичних сюжетів, на тлі яких розкривалися проблеми людських відносин, та до драми з певним соціальним контекстом. Тематика, близька Пуччіні, на перший погляд здається менш масштабною, більше побутовою, але саме фокус на «простих людей» з їхніми повсякденними клопотами і проблемами, які тим не менш здатні на глибокі почуття, створює на сцені дійсність, у яку вірить глядач і яку дослідники відносять до ознак оперного реалізму («ліричний реалізм», за О. Корчовою).

Незважаючи на домінування в операх Пуччіні сюжетів, пов'язаних з історією кохання, естетико-стильові контексти пуччінівської музичної драматургії, як і організація структури спектаклю, надзвичайно різноманітні. «Манон Леско» і «Богема» відповідно до сюжетики пов'язані з французькою естетикою. «Тоска» і «Плащ» (перша частина триптиху) мають яскравий драматичний колорит із загостреним емоційним

напруженням. Камерна «Сестра Анжеліка» (друга частина триптиху) занурює глядачів у атмосферу католицького монастиря (за концентрованістю на долі головної героїні твір тяжіє до жанру моноопери). В операх «Чіо-Чіо-Сан», «Турандот», «Дівчина з Заходу» дія відбувається в «екзотичній» атмосфері, що спонукає до пошуку відповідного музичного втілення образів. Кожного разу Пуччіні знаходить унікальний колорит, що створює ауру спектаклю, занурює глядачів у особливий театральний світ, де відбуваються драматичні колізії життя «звичайних людей», чиї проблеми і переживання близькі сучасній публіці. Зазначимо, що пошук атмосферності в мистецькому витворі став важливим елементом естетики ХХ століття і знайшов реалізацію в музичному просторі, візуальних (жи-вопис, архітектура) та синтетичних мистецтвах (зокрема у кінематографі, що виник як художній феномен саме в цей період).

Пуччіні відповідально ставився до кожного елементу майбутнього спектаклю. Його переписка з лібретистами залишила чимало свідоцтв щодо пильної уваги митця до кожної деталі тексту лібрето: «Дякую за рядки, які гарні. Є лише одне слово, яке не підійде: ”I will sbo'ut my love”, тому що воно звучить на низькій ноті. Але це легко змінити» [Letters, с. 308].

Послідовно реалізовуючи ідею наскрізної оперної драматургії, Пуччіні знаходив переконливі сценічні колізії та музичні прийоми, щоб представити героя, розкрити його внутрішній світ, етично-емоційні мотиви його дій. Композитору вдалося поєднати яскравий мелодизм вокальних сольних епізодів (аріозо, арії, аріозні фрагменти), притаманний італійській опері, з наскрізним розвитком драматургії. Неповторна мелодична мова збагачує традиційні форми арій новими драматургічними підходами. Якщо у ранніх операх Пуччіні переважає більш традиційне розділення структури арії на речитативну й аріозну частини, то починаючи з «Манон Леско», формується унікальний стиль мелодизму, в якому тісно переплетені речитативність і аріозне інтонаційне зерно. Їх взаємопроникнення, взаємодоповнення індивідуальні у кожній арії, хоча емоційний виплеск тяжіє зазвичай до мелодизованого втілення, тоді як «розмовні» моменти майстерно реалізуються в інтонаціях, що виростають з мовної експресії. Змістовно-емоційне наповнення арії диктує її структурні особливості, музично-виражальні засоби, місце в драматургії опери. За вказаними ознаками арії умовно можна поділити на дві групи: «музичні портрети героя» та епізоди «душевного піднесення персонажа» [Комарніцький, с. 129]. Двочастинні, тричастинні форми арій Пуччіні майстерно розчиняє в ситуативних діалогах, контрапунктах різних площин сценічної дії. Його унікальне «бачення сцени» відображається в оригінальних деталях драматургії арії, перетворюючи її зі статичного сольного епізоду на живу картину сценічного дійства. Таким чином, арії є не лише характеристикою героїв, їх емоційних трансформацій, але й слугують пружиною драматургічного розвитку або його кульмінацією.

Для переконливої виконавської інтерпретації конче важливо чітко уяв-ляти значення арії в драматургії образу персонажа і оперного спектаклю загалом. Так, арія Рудольфа з опери «Богема», у якій герой розповідає про себе, безумовно є арією-портретом. Водночас з точки зору драматургії опери вона виглядає як монолог у діалозі і є частиною великої сцени дуету Рудольфа й Мімі. Недарма розділи арії відокремлені інтонаціями-питаннями, що передбачають відповідь співбесідниці, а відповідною реакцією стає продовження арії. Виконуючи арію Рудольфа у концертному варіанті, співак має відтворити елементи діалогічності, інакше він ігноруватиме важливі драматургічні важелі, закладені автором у музичний текст. Можна навести протилежний приклад, де арія у драматургії спектаклю виглядає саме як діалог. Це перша арія Пінкертона з опери «Мадам Батерфляй». Її також можна вважати «портретом героя», але частини цієї арії ніби перериваються діалоговими репліками з іншим персонажем (консулом Шарплесом). Такий прийом у контексті опери підкреслює наскрізний розвиток сцени і водночас легковажне відношення героя до теми розмови. Коли вокаліст співає цю арію в концертному виконанні, репліки Шарплеса звучать в інструментальному викладі,

а відповідь на них необхідно заспівати. Отже, саме завдяки інтонаційним фарбам голосу та сценічній поведінці виконавець має відділити моменти ситуативного діалогу від висловлювання свого життєвого кредо, продемонстрованого в арії. Таким чином, пуччінівський «музичний театр» диктує виконавцю інтерпретаційні підходи навіть поза театральною виставою, створюючи виконавську інтерпретаційну традицію.

Висновки

Цікавість до оперної творчості Дж. Пуччіні не вщухає з плином часу, що безумовно свідчить про непересічне значення цього мистецького феномену. Сучасний співак, який мріє реалізувати себе в оперному жанрі й доторкається до спадку Пуччіні, повинен тонко відчувати стильові засади його композиторського письма, детально розуміти принципи драматургії спектаклю. Навіть виконання окремих арій виглядає беззмістовним, позбавленим розуміння музичного стилю без чіткого бачення цілісної концепції образу персонажа. Отже, творчість Дж. Пуччіні спонукає до виховання співака-актора, який комплексно працює над художнім образом, реалізуючи синтетичну природу оперного мистецтва навіть у концертному виступі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Комарніцький, Я.В. (2023) Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ. Вип. 138 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 126–136.

Корчова, О.О. (2004) Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. … канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ. 197 с.

Letters of Giacomo Puccini. Collection JaiGyan. Internet Archive Python library. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/ mode/2up (дата звернення 16.03.2024).

КРЕЧКО НАТАЛІЯ МИХАЙЛІВНА
заслужена артистка України, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-0464-2911
e-mail: natali3386@gmail.com
м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ СИНЕРГІЇ МУЗИКИ ТА СЛОВА В ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ЖАНРАХ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ТЕМАТИЗМУ ЧАСТИНИ №7 «EUNTES IBANT» З МОТЕТУ «IN CONVERTENDO» ЖАНА-ФІЛІППА РАМО)

Анотація

Актуальність *теми дослідження лежить в площині виявлення факторів, що впливають на формування диригентської виконавської інтерпретації хорового твору. Одним з них є аналіз літературного тексту і його впливу на структуру музичної тканини загалом і мелодичної основи зокрема. Мотети Ж.Ф. Рамо написані на тексти Старого Заповіту є яскравим взірцем синергії музики та слова і певною ілюстрацією їх взаємодії.*

Мета *– дослідити вплив літературного тексту на музичну мову композитора.*

Висновки. *Вплив літературної першооснови вокально-хорового твору на музичну складову є актуальним питанням як для наукових розвідок так і для фахового аналізу виконавця-інтерпретатора. Аналіз уривку біблійного першоджерела «In convertendo» та*

його музичного втілення в Мотеті Жана-Філіппа Рамо демонструє чіткий зв'язок вербального тексту та інтонаційних ідей композитора, що стає необхідною ланкою розуміння художнього образу музичного твору і допомагає знайти методи досягнення переконливої виконавської інтерпретації.

Ключові слова: *Жан-Філіпп Рамо, виконавська інтерпретація, фаховий аналіз, взаємозв'язок музики і слова*

Дискусії

Виконавська інтерпретація є багатовимірним процесом музичного мислення, що у виконавстві реалізується «творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [1, с.9]. Але, власне перед озвученням твору, формується ідея його звучання в уяві виконавця, як певний бажаний взірець. Формуванню такої ідеї і слугує фаховий аналіз, що є частиною процесу інтерпретування. Аналізуючи деталі музичної мови, формотворчі особливості твору, виконавець знаходить виразові можливості, які реалізує в своїй трактовці. Таким чином створюється власна виконавська версія, що є фахово обґрунтованою лише на базі всебічного аналізу твору, чіткого бачення бажаного творчого результату, розуміння методів його втілення (озвучення), і власне самого процесу виконання.

Особливість вокально-хорових жанрів зокрема полягає в синергії літературного і музичного тексту з різними типами взаємовпливу, що теж повинен враховувати виконавець. Часом літературний текст стає лише базовою основою до творчого висловлювання композитора, який трактує його в загальних рисах інтелектуально-емоційного сприйняття. Іноді композитор тяжіє до ідеї власного художнього прочитання літературної першооснови через образність музичного втілення кожного слова, чи висловленої думки. Різниця в підході до роботи з літературним текстом в тому числі вирізняє індивідуальність стилістики композиторського письма, яку музиканту виконавцю необхідно розуміти, відчувати та бачити в нотному тексті.

Робота авторки представленого дослідження з хором над мотетами Жана-Філіппа Рамо, спонукала до всебічного аналізу музичного тексту, важливим елементом якого стало вивчення впливу літературного першоджерела на композиторський задум. Мотет «In convertendo Dominus» (Коли повернув Господь…) написаний на текст Псалма №125 належить до Пісень прочáн або Пісень сходження зі Старого Заповіту. Тлумачення «Пісень сходження» є доволі різними, але всі дослідники відмічають важливу образно-алегоричну складову цих текстів. Для більшої наочності зупинимось на шостому вірші вказаного тексту, що став літературною основою 7-го номеру Мотету:

«Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua.
Venientes autem venient cum exsultatione,
portantes manipulos suos»

В перекладі І. Огієнка цей уривок звучить наступним чином:

«Все ходить та плаче, хто носить торбину насіння на посів,
та вернеться з співом,
хто носить снопи свої!» [2]

В інтернеті можна знайти ще один сучасний переклад, що має схоже змістовне наповнення, але і певні відмінні нюанси.

«Хто ходить і плачучи несе торбину з насінням,
неодмінно повернеться з радісним співом,
несучи свої снопи» [3]

Одним з найпоширеніших варіантів тлумачення вказаних рядків є їх приналежність тим хто повернувся з Вавилонського полону. Образ людей, що йшли та плакали несучи насіння, а поверталися посміхаючись з плодами урожаю, стає важливою ідеєю

винагороди за праведні страждання майбутніми «плодами радості». Таким чином «насіння віри» в єдиного бога, яке зберігали полонені, привело їх до повернення додому і стало «плодом радості». З іншого боку протиставлення образу сліз і радості, вважається ідеєю шляху очищення, який винагороджується Богом, якщо цей шлях праведний.

Повертаючись до прочитання вказаного тексту композитором, варто відмітити, що Рамо дуже детально інтонаційно трактує кожну ідею літературного рядка. 7 частина мотету, яка написана на описаний текст чітко розмежовує сумну картину сліз та страждань і радісну ідею повернення. Так текст «Euntes ibant et flebant» стає літературною основою 1-ої теми фуги, яка ділиться на два мотиви. «Euntes ibant»[1]– перший мотив і «et flebant»[2]- другий мотив [Дод. 1]. Перший мотив будується на повторювані прими в одноманітному ритмічному малюнку четверних тривалостей, що змінює висхідна інтонація (на малу секунду або терцію в залежності від почерговості проведення теми) з подальшим низхідним поверненням. В образному плані можна уявити, що композитор інтонаційно відтворив важку і повільну ходу людей, які йшли як бранці в неволю та їх стогін. Другий мотив теми «et flebant» є низхідною хроматичною гамою, що практично візуалізує вербальне слово. Характер мелодичної лінії додатково підсилюється виписаним форшлагом на сильній долі та мордентом в завершені мотиву. Таким чином композитор максимально деталізує описаний образ, розділяючи його на два елементи. Кожен з них в подальшому набуває самостійної розробки. Тобто ми можемо побачити проведення цілісної теми в нових тональних співставленнях і відокремлений перший або другий елемент, що стають самостійними темами. Другий мотив теми - «образ сліз», композитор частіше застосовує в розробці, таким чином він набуває особливого семантичного значення.

Образ радості, що протиставляється образу страждань, композитор також деталізує кількома інтонаційними ідеями. Текст «Venientes autem venient cum exsultatione»[3]спочатку звучить як одна фраза з двох мотивів, але в подальшому кожен з них Рамо опрацьовує окремо [Дод. 2]. У фразі «Venientes autem venient» композитор максимально підкреслює радісну рухливість, що особливо контрастує з інтонаційною ідеєю важкої ходи першої теми номеру. Тема «радісного повернення» вирізняється швидким рухом шістнадцятками і висхідним гамоподібним вектором розвитку мелодії. Її стрімкий характер також підкреслюється затактовою структурою, що ніби підштовхує мелодичну лінію до легкого висхідного сходження. В розробкових епізодах ця тема звучить, як у висхідному русі [Дод. 3], так і в дзеркальному (низхідному) відображенні [Дод. 4], але її рухливість зберігається і насичує всю музичну тканину радісною моторністю. Мотив «cum exsultatione»[4]має більш стійку інтонаційну основу в якій висхідний рух збалансований повтором прим. Найбільш виразною стороною цього мелодичного звороту стає пружній ритмічний малюнок дроблення і пунктир. В процесі розробки теми саме пунктирний ритм стає найбільш тісно пов’язаним зі словом «exsultatione».

Тема, що відтворює текст «portantes manipulos suos»[5]звучить менш індивідуалізовано ніж описані вище інтонації [Дод. 5]. Тим не менш в ній теж присутні два мотиви: «portantes», «manipulos suos». Перший мотив по суті є групою з трьох вісімок затактної структури. В процесі розробки він часто набуває закличної квартової інтонації, хоча спочатку звучить у варіанті висхідної секунди. Фраза «manipulos suos» поєднує рухливу групу шістнадцяток зі стійким завершенням більш повільними тривалостями. В цілому ці інтонаційні ідеї можна вважати більш узагальненими ніж теми «сліз» і «радості», але вони дозволяють композитору широко застосовувати їх у якості

[1]«Йшли вони» дослівний переклад автора

[2] «і плакали» дослівний переклад автора

[3] «прийдешні проте прийдуть з радістю» дослівний переклад автора

[4] «з радістю» дослівний переклад автора

[5] «несучи снопи свої» дослівний переклад автора

інтермедій, зв'язуючих елементів, урізноманітнюючи фактуру хорової партитури. Варто відмітити, що вербальний текст «portantes manipulos suos» інколи може звучати і в інших інтонаційних зворотах, що більше нагадують рухливу тему «exsultatione». Таким чином можна говорити про взаємопроникнення інтонаційних ідей, які тим не менш мають яскравий загальний вектор розвитку, що образно можна визначити, як рух «від ходи скорботи» до моторної радісної експресії.

Детальна робота з літературним текстом, його переклад, вивчення можливих алегоричних символів, дозволяє глибше порозуміти композиторський задум і усвідомлено створити власну виконавську інтерпретаційну модель. Крім того дослідження витоків інтонаційно-образного ряду тематизму твору допомагає диригенту та артистам хору працювати зі складною поліфонічною хоровою фактурою, чітко виявляючи змістовно важливі проведення.

Висновки

Фаховий аналіз хорової партитури є важливою складовою виконавської інтерпретації. Робота з літературним текстом музичного твору є невід'ємною частиною фахового аналізу диригентів-хормейстерів та вокалістів, адже вокально-хорові жанри передбачають поєднання літературної і музичної складової, яке завжди має глибоко індивідуальне наповнення. Аналіз уривку біблійного першоджерела «In convertendo Dominus» та його музичного втілення в мотеті Жана-Філіппа Рамо демонструє чіткий зв'язок вербального тексту та інтонаційних ідей композитора. Отже, дослідження літературного першоджерела, виявлення принципів його інтонаційного осмислення композитором, стають необхідною ланкою розуміння художнього образу музичного твору і допомагають знайти методи досягнення переконливої виконавської інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

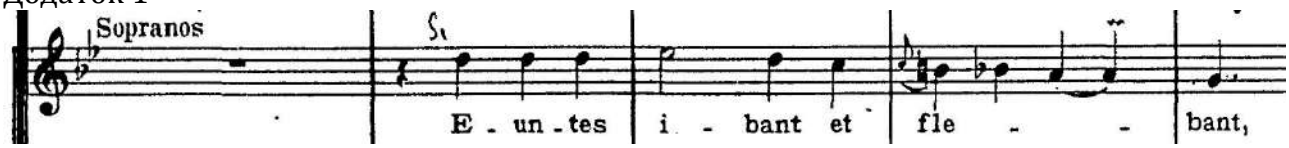
Москаленко, В.Г. (2013) Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб./Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського: Київ. 134 С. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (дата звернення 25.03.2024р.)

http://bible.ubf.org.ua/ukr/?scr=%D0%9F%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BC%20125:1-6(дата звернення 25.03.2024р.)

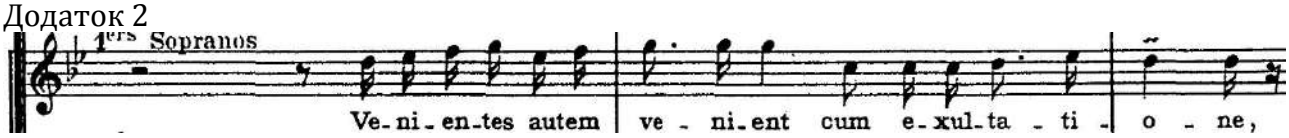
https://www.bibleserver.com/NPU/%D0%9F%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BC125 (дата звернення 25.03.2024р.)

Додатки

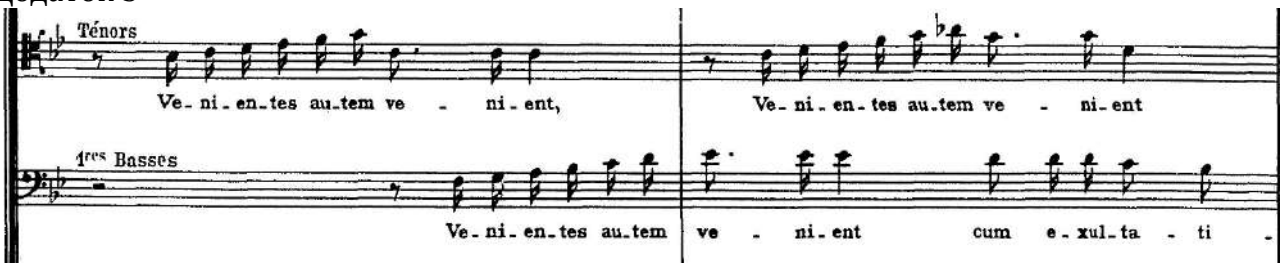
Додаток 1



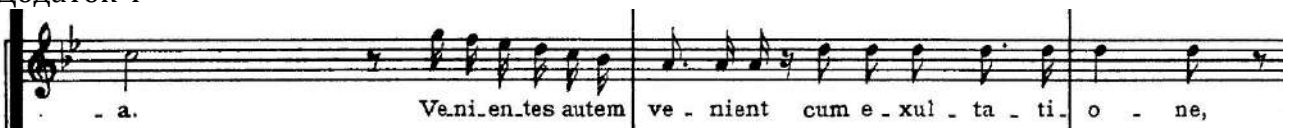
Додаток 2



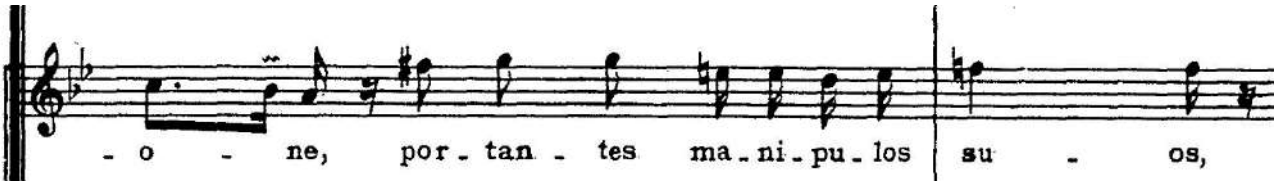
Додаток 3



Додаток 4



Додаток 5



МУРАВКО ЮЛІЯ ГРИГОРІВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: julia.muravko@gmail.com
Науковий керівник – заслужений працівник культури України,
доцент ***Андрійчук Петро Олександрович***
м. Київ, Україна

ТЕМАТИКА ПІР РОКУ У МУЗИЦІ ТА ІНШИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

Анотація

Актуальність роботи. *Глибинний зв'язок людства з природою та її змінами – віковічна тема художньої творчості. Вона актуальна і понині для митців-музикантів та творців інших видів мистецтва.*

Мета *– дослідити як у музиці та інших видах мистецтва митці втілювали у своїх творах сутність пір року.*

Висновки. *Тема пір року – одна з найбільш популярних в історії світового мистецтва. Вона, долаючи вікові та культурно-національні кордони, слугує позачасовим джерелом натхнення митців: засобами звуків, слова, образів та емоцій вони відображають зв'язок людських почуттів зі світом природи.*

Ключові слова: *«Пори року» в музичному мистецтві, хоровий концерт, авангардні композиції, В'ячеслав Самофалов.*

Дискусії

Кожна пора року несе в собі неповторну красу, служить позачасовою музою для митців різних культур, епох, видів творчості, створюючи особливу атмосферу та ґрунт для натхнення і творчих пошуків.

Тема пір року пронизує живопис, поезію, скульптуру, музику та інші види мистецтва: художники, поети, композитори черпали натхнення із сезонних циклів природи, наповнюючи свої твори алегоричними значеннями та чуттєвими враженнями. До прикладу, картини Клода Моне відображають красу весняного цвіту й осіннього

листя, вірші Вільяма Вордсворта оспівують досвід мінливих настроїв природи, окрасою парку Національного історико-культурного заповідника «Качанівка» є садова скульптура «Зима», а центральної вулиці героїчного міста Ірпінь – скульптурний ансамбль «Пори року».

Тему природних змін землі можна простежити ще в стародавніх цивілізаціях. Так, у пантеоні багатобожжя Месопотамії присутні боги, які мали сезон свого найбільшого впливу: Іштар (богиня родючості землі) – увінчувалася весною, Енкі (бог землі) – влітку, Адад (бог грози, дощу) – восени, Енліль (бог повітря) – зимою. На теренах України ще за часів Трипільської культури започатковані свята сонячного циклу.

І в музичному мистецтві тема пір року надзвичайно популярна. Серед найбільш яскравих її проявів – серія скрипкових концертів «Чотири пори року» італійського композитора епохи бароко Антоніо Вівальді, в яких яскраво зображені пейзажі та емоції, пов'язані з весною, літом, осінню та зимою. Цей цикл і донині вважається вершинним зразком програмної музики. Один із найвідоміших творів віденського класика Йозефа Гайдна – ораторія «Пори року» за однойменною поемою шотландського поета Джеймса Томпсона, що вирізняється відтворенням звуків природи: співу пташок, кумкання жаб тощо. У доробку американського авангардиста Джона Кейджа – одноактний балет «Пори року».

Ця тема близька й українській композиторській школі, якій характерні романтичність та глибока емоційність. Назви «Пори року» мають концерти для скрипки з оркестром Олександра Гоноболіна та Золтана Алмаші, цикли хорових концертів Мирослава Скорика та В'ячеслава Самофалова. Сюжет чотирьох слов'янських концертів В. Самофалова обертається довкола божества Сонця. Кожен з них композитор іменує обрядами: «Масляна», «Купальська», «Осенини», «Коляда». Усі вони складаються із кількох частин, що змальовують обрядовість давніх слов'ян, але композитор зазначає, що це здебільшого його власний вимисел на основі аналізу особливостей пісень обрядово-календарного циклу та досліджень Б. Рибакова, В. Гнатюка, О. Потебні, Ф. Колесси, Г. Лозко та В. Дорошенка. Твори написані як для академічного, так і для народного мішаного хору з групою академічних сопрано.

У сучасну епоху митці розвивають тему пір року з новим натхненням, що проявляється в авангардних композиціях. Вони кидають виклик звичайним уявленням про форму, зміст у мультимедійних інсталяціях, об'єднуючи звук, візуальні ефекти та технології.

Висновки

Тема пір року – одна з найбільш популярних в історії світового мистецтва. Вона, долаючи вікові та культурно-національні кордони, слугує позачасовим джерелом натхнення митців: засобами звуків, слова, образів та емоцій вони відображають зв'язок людських почуттів зі світом природи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Горбенко, І. (2007) Тематика пір року в українському образотворчому мистецтві XVIII–XX століття. Київ: Наукова думка.

Мельник, О. (2018) Пори року в українській музиці: традиції та сучасні інтерпретації. Київ: Видавництво Української музичної академії.

Самофалов, В. М. (2014) Пори року. Чотири слов'янських концерти для мішаного хору. Київ: Альфа.

Хасс, Дж. (2012). Чотири пори року: Вівальді та пори життя в мистецтві та музиці». Нью-Йорк: Random House.

Черненко, О. (2013) Музика і народне мистецтво України: співвідношення та взаємодія. Київ: Видавництво Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ПЕРЦОВА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА
доцентка кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4575-7691
e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

ПЕРЦОВ МИКИТА ОЛЕГОВИЧ
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтва
ORCID: 0000-0002-6379-0631
e-mail: nikitaflute@gmail.com
м. Київ, Україна

ГАРМОНІЯ ТА ЕМОЦІЙНА ВИРАЗНІСТЬ У МУЗИЦІ: ПОРІВНЯЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ТРАДИЦІЙ

Анотація

Актуальність. *Гармонія в музиці слугує потужним засобом емоційного вираження. Дослідження гармонійних практик у різних культурних контекстах має важливе значення для глибшого розуміння емоційного потенціалу музики та її універсальних і культурно-специфічних елементів.*

Мета *– окреслити роль гармонії у вираженні емоцій у різних музичних традиціях. Зосереджуючи увагу на західних і не-західних культурах, це дослідження має на меті розкрити нюанси та основні теми того, як гармонія використовується як інструмент для передачі емоцій у музиці.*

Висновки. *Порівняння гармонічних інновацій Хіндеміта з мелодико-ритмічною основою індійської класичної музики розкриває багатогранність і широту музичного вираження у XX-му столітті. Обидва підходи, хоч і відрізняються за методологією та культурним контекстом, демонструють, як композитори та музиканти розширювали межі музичної мови для дослідження нових емоційних вимірів. Творчість Хіндеміта демонструє емоційний потенціал гармонійного напруження та розв'язання в межах західної тональної системи, тоді як індійська класична музика є прикладом того, як мелодична імпровізація та ритмічна складність можуть викликати глибокі емоційні реакції без традиційної гармонії. Разом ці приклади підкреслюють універсальне людське прагнення передавати емоції різноманітними мовами музики.*

Ключові слова: *гармонія, традиція, захід, схід, композитор, індійська музика*

Дискусії

Дослідження гармонії та її емоційного впливу в музиці охоплює широкий спектр теоретичних напрацювань. Західна музична теорія вже давно сформулювала власні концепти щодо характеристик гармонії, починаючи з давніх греків, які пов'язували різні лади з певними емоційними станами. В епоху Відродження та бароко теоретики, такі як Дж. Царліно та Й. Маттесон, почали формалізувати зв'язок між гармонійним вибором та емоційною експресією, і ця тема продовжилася в епоху романтизму та в сучасному музикознавстві. Роботи дослідників поглибили уявлення про те, що гармонійна прогресія лежить в основі музичної виразності. З іншого боку, погляди авторів, що не належать до західної традиції на гармонію та емоції часто суттєво відрізняються від них, зважаючи на відмінні музичні системи, лади та теоретичні засади, притаманні різним культурам. Наприклад, система рага індійської класичної музики втілює складний взаємозв'язок між мелодією, ритмом та емоціями, часто без гармонійного фокусу, притаманного західній

музиці. Аналогічно, у багатьох африканських та східноазійських музичних традиціях взаємодія мелодії та ритму, а також використання пентатоніки та мікротональних інтервалів пропонує інший підхід до емоційного вираження, який не обов'язково покладається на гармонію західного стилю.

Сучасні дослідження в музикознавстві почали поєднувати ці різноманітні теоретичні перспективи, пропонуючи розуміння універсальних і культурно-специфічних аспектів емоційного вираження в музиці. В роботах Ніколаса Баннана «Music, Language, and Human Evolution» [1] та Джозефа Джорданії «Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech» [2] про міжкультурне порівняння музики та емоцій, висвітлено ідею спільних емоційних основ музики в усьому світі, а також визнання значної ролі культурного контексту у формуванні музичної виразності. Однак залишається прогалина в цілеспрямованому порівняльному аналізі, який би конкретно розглядав, як гармонія функціонує в різних музичних традиціях для передачі емоцій. Багато досліджень, як правило, узагальнюють музичні елементи, не заглиблюючись у тонкощі ролі гармонії, особливо в незахідних контекстах, де поняття гармонії може не збігатися із західними визначеннями.

При аналізі творів західної музичної традиції виявлено, що композитори застосовують акордові послідовності, модуляції, гармонічну напругу та її розв'язання у зв'язку з емоційною експресією. Композитори використовують гармонічні елементи таким чином аби викликати певні емоційні реакції у слухача. У музиці східної традиції використовуються різні модальні системи, інтервальні співвідношення, тембральні комбінації або ритм та фактура, що нерідко мають унікальнийхарактер для передачі емоцій.

Розглянемо дане питання на прикладі ролі гармонії у творчості композиторів ХХ-го століття, зокрема Пауля Хіндеміта та в контексті індійської класичної музики. Вони втілюють різноманітний спектр гармонійних пошуків та їхніх емоційних наслідків у музичному просторі сьогодення. Творчість Хіндеміта характеризується унікальним поєднанням традиційних гармонійних практик з новими, часто дисонуючими, акордовими структурами. Цей підхід випливає з його концепції «Gebrauchsmusik» або музики для використання, що має на меті зробити музику більш доступною та функціональною в суспільстві. Гармонія Хіндеміта відходить від акценту епохи романтизму на хроматизмі, натомість приймаючи більш лінійний, контрапунктичний підхід, що відображає його інтерес до музики епохи Відродження та бароко. Його гармонічна мова ґрунтується на розширеній тональній системі, яка включає всі дванадцять тонів, але в ієрархічному відношенні, що зберігає відчуття тонального центру. Це видно з його теорії «Unterordnung» (підпорядкування), де акорди класифікуються на основі їхнього рівня дисонансу та відношення до тонального центру, як це викладено в його книзі «Мистецтво музичної композиції». Одним з помітних внесків Хіндеміта в розуміння гармонії є використання ним нетрадиційних гам і ладів, в тому числі винайдених ним синтетичних гам, які використовуються для створення нових гармонійних текстур і емоційних нюансів. Його композиції, такі як «Ludus Tonalis» (1942), є прикладом майстерності у сплетінні цих елементів у складні, але цілісні музичні розповіді, які передають широкий спектр емоційних станів, від напруження і неспокою до спокою і вирішення.

Індійська класична музика, особливо північно-індійська традиція хіндустані, представляє іншу парадигму, де поняття гармонії, як його розуміють у західній музиці, безпосередньо не застосовується. Натомість основна увага приділяється мелодії (рага) і ритму (тала), причому рага слугує основою для мелодійної імпровізації, яка викликає певні емоції або раси. Хоча традиційна індійська музика не використовує гармонію в західному розумінні, взаємодія мелодії з ритмічним супроводом створює багатий звуковий простір, який слугує аналогічній меті – передачі емоцій і кольору. Бурдон, який зазвичай забезпечується такими інструментами, як тамбура, пропонує постійну висоту,

які підтримує мелодійну імпровізацію, створюючи відчуття стабільності та тонального центру. Емоційне вираження в індійській класичній музиці тісно пов'язане з поняттям раги, кожна з яких асоціюється з певними емоціями, часом доби або порами року. Складні правила, що регулюють напрям руху мелодії, а також специфічні орнаменти і мікротональні нюанси дозволяють музикантам досліджувати і передавати глибокий діапазон емоційних станів. Прикладом цього може слугувати рага марва, відома своїм похмурим та інтроспективним настроєм, що досягається завдяки нетрадиційній гамі, в якій відсутня тоніка, що створює відчуття напруженості.

Висновки

Порівняння гармонічних інновацій Хіндеміта з мелодико-ритмічною основою індійської класичної музики розкриває багатогранність і широту музичного вираження у XX-му столітті. Обидва підходи, хоч і відрізняються за методологією та культурним контекстом, демонструють, як композитори та музиканти розширювали межі музичної мови для дослідження нових емоційних вимірів. Творчість Хіндеміта демонструє емоційний потенціал гармонійного напруження та розв'язання в межах західної тональної системи, тоді як індійська класична музика є прикладом того, як мелодична імпровізація та ритмічна складність можуть викликати глибокі емоційні реакції без традиційної гармонії. Разом ці приклади підкреслюють універсальне людське прагнення передавати емоції різноманітними мовами музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Bannan, N. (ed.) (2012). Introduction: Music, Language, and Human Evolution. Music, Language, and Human Evolution. Oxford, 3-28. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199227341.003.0001.

Jordania, J. (2006). Who Asked the First Question: The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. Logos. 452 p.

ПИЛИПЕНКО СОФІЯ ВІКТОРІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sofia_shevchenko@ukr.net
Науковий керівник – заслужений артист України,
кандидат мистецтвознавства ***Яницький Тарас Йосипович***
м. Київ, Україна

ВИРАЖЕННЯ ПАТРІОТИЗМУ У ПІСНІ «УКРАЇНО» ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА

Анотація

Актуальність. *Пісня «Україно» Тараса Петриненка нині популярна та винятково значима. Вона є в репертуарі багатьох музикантів, зокрема і в бандуристів. Під час повномасштабного вторгнення ця пісня звучить по-особливому та знаходить відгук у слухача.*

Мета *– виявлення засобів, якими пісня «Україно» виражає патріотичні почуття та національну свідомість*

Висновки. *Пісня «Україно» Тараса Петриненка є важливим культурним та емоційним символом для українців, який втілює глибокі національні почуття та патріотичні настрої. Лірика пісні збагачена образами, що показують любов до Батьківщини, відданість своїй країні та віру в краще майбутнє. Використання символів таких як Чумацький Шлях, свічка, що не згоріла, золоті стежки підкреслює безперервний*

зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім для України, об'єднує різні покоління українців, показуючи безперервність і незламність українського духу. Музичний супровід пісні підсилює ліричний зміст за допомогою мелодичних ліній, які варіюються від мажору до мінору, показуючи широкий спектр емоцій від трагічності до торжества (піднесення).

Ключові слова: *пісня, вплив музики, патріотизм, національна свідомість, національна ідентичність, символ*

Дискусії

Тарас Петриненко – український сучасний музикант, співак, композитор, поет. Він є автором багатьох пісень таких як «Пісня про пісню», «Господи, помилуй нас», «Там за обрієм», «Любов моя», «Новий рік», «Ми не закінчили розмову» тощо. Його пісня "Україна" стала своєрідним неофіційним гімном нашої держави [6] та національною піснею на рівні з «Ой у лузі червона калина» та «Молитва за Україну».

Вперше «Україно» (первісна назва «Поки кохаєм») була виконана в 1987 році на Першому каналі Українського радіо в ранково-інформаційній музичній програмі за сприянням радіо-редакторки Вероніки Маковій [1]. Це був період Радянського Союзу, коли за такі слова можна було отримати клеймо «українського націоналіста». Саме тому Тарас Петриненко довго не наважувався показати цю пісню.

Пісня «Україно» є не лише музичним твором, але й узагальненням української національної ідентичності. Її текст сповнений символіки та образів, вирізняється емоційністю, патріотизмом та внутрішнім піднесенням. Як казав автор в інтерв'ю Суспільному Тернополю: «Якщо ти людям пропонуєш тільки те, що дає їм можливість відпочивати, розважатися і ні про що не думати, то рано чи пізно прийде той час, що ми почнемо лазити по деревах, як мавпи. Ну треба думати, людині дано мізки для того, щоб вони про щось думали, дано серце, щоб вони щось відчували». [3]

Перший рядок «Дороги іншої не треба» вже з перших нот показує відданість Батьківщині. Фраза «Поки зорить Чумацький шлях» нагадує про історичну пам'ять та багатовікову історію. (або Посилання на Чумацький Шлях вказує на повагу до історичних традицій та культурних спадщин, що зберігають історію і дух українського народу.). Слова «Мені не можна не любити, Тобі не можна не цвісти» відображають внутрішню єдність автора та країни.

Українцям притаманна віра в краще майбутнє, любов до своєї країни незважаючи на тяжкі обставини. Про це йдеться у рядках «Поки кохаєм до нестями Іще не скоро наш кінець» та «Свічка наша не згоріла». Головною рушійною силою будь-якої нації є молодь, саме вона має силу та потенціал будувати майбутнє країни «Молодість при нас». Рядки «Те, чи варте наше діло» змушують нас задуматися чи є взагалі сенс у наших діях, активізують роздуми про мету своїх дій.

Пісня залишається актуальною протягом багатьох років і сьогодні не втратила (актуальність). Протягом століть ми виборювали свою незалежність, а сьогодні мусимо її зберегти. «Вірне серце твого сина Я кладу тобі до ніг» - ці рядки вказують на готовність боротися за свою країну, ніби син оберігає матір.

«Україно» входить до репертуару багатьох музикантів, зокрема і бандуристів, має багато переспівів (каверів). Найвідоміший кавер – це рок-версія пісні у виконанні гурту СКАЙ. На мою думку, О. Буга зробила дуже вдале аранжування для бандури.

Пісня має мелодійну та запам'ятовувальну мелодію (не знаю як написати без тавтології).Вступ складається із чотирьох тактів, які нагадують дзвоники: перший такт – основна тональність (F Dur), другий такт – мажорна та мінорна субдомінанта, третій та четвертий такти повторюються. Передзвін, як важлива інтонаційна складова пісні і єдиний акомпанемент усієї першої строфи, постає вираженням сенсу духовності України. [2] Перші два речення куплету написані у основній мажорній тональності (F dur), символізуючи піднесення та оптимізм. Третє речення має відхилення у паралельний мінор та через мінорну субдомінанту ми (доходимо?) до четвертого речення, написаного

у домінанті. Всі куплети будуються за однаковим принципом. Значну роль у супроводі відіграє гра натуральної та гармонічної субдомінанти.

Починається приспів із субдомінанти, залишається гра мінорної та мажорної субдомінанти. У другому проведенні приспіву з'являється четвертий високий ступінь, що є ознакою тональності домінанти паралельного мінору. У супроводі довге арпеджіо по всьому діапазону бандури, що надає певної рухливості, піднесення та водночас хвилювання.

Завдяки поєднанню мажорної піднесеної мелодії та мажоро-мінору в супроводі з текстом пісня звучить ніби із своєрідним закликом до боротьби за незалежність, до єдності та патріотизму і водночас проявляються нотки суму та трагізму.

Висновки

Пісня «Україно» Тараса Петриненка є важливим культурним та емоційним символом для українців, який втілює глибокі національні почуття та патріотичні настрої. Лірика пісні збагачена образами, що показують любов до Батьківщини, відданість своїй країні та віру в краще майбутнє. Використання символів таких як Чумацький Шлях, свічка, що не згоріла, золоті стежки підкреслює безперервний зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім для України, об'єднує різні покоління українців, показуючи безперервність і незламність українського духу. Музичний супровід пісні підсилює ліричний зміст за допомогою мелодичних ліній, які варіюються від мажору до мінору, показуючи широкий спектр емоцій від трагічності до торжества (піднесення).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Газета «Український інтерес» URL: https://uain.press/blogs/586035-586035

Збірник матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції: Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний. Мистецтвознавчий, педагогічний аспекти. Луцьк, 2020. 128 с.

Інтерв'ю "Пісні, які вчать критично мислити": народний артист України Тарас Петриненко про свою творчість URL: https://suspilne.media/ternopil/609761-pisni-aki-vcat-kriticno-misliti-narodnij-artist-ukraini-taras-petrinenko-pro-svou-tvorcist/

Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис… канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.

Ноти для бандури в аранжуванні О. Буги URL: https://banduraspace.com/library/petrynenko-m-ukrayino/

Стаття «Автор неофіційного гімну України Тарас Петриненко розповів про своє життя» URL: https://www.unian.ua/society/avtor-neoficiynogo-gimnu-ukrajini-taras-petrinenko-rozpoviv-pro-svoye-sogodennya-12369873.html

ПОЧТОВИК АНАСТАСІЯ МИКОЛАЇВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: n.pochtovik.2001@gmail.com
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Перцов Микита Олегович
м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ФОЛК–ОПЕРИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА «КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ»

Анотація

Актуальність. *Дослідницька діяльність щодо роботи «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, пов'язана з необхідністю підтримати зростаючу виконавську тенденцію народних жанрів.*

Мета *– систематизувати та презентувати результати дослідження, на основі вже існуючих теоретичних джерел склавши власний інтерпретаційний аналіз.*

Висновки. *Народна опера, яка залучає фольклор, стала невід'ємною частиною української культури.*

Ключові слова: *Є. Станкович, фольклор, музичне мистецтво, фолк-опера, «Коли цвіте папороть».*

Дискусії

Опера Станковича славиться своєю драматичною історією - прем'єру заборонили після останньої репетиції, оперні фрагменти виконували незліченну кількість разів, і врешті оперу повністю поставили лише через 39 років після її написання. Опера посідає важливе місце в українській музичній культурі – завдяки яскравому та новаторському підходу до оперної естетики (що підсумовується у визначенні жанру: фолк-опера). Парадоксально, але не забута, ця невиконана опера, стала важливим знаковим твором –у поза сценічних чи епізодичних варіантах музика опери так чи інакше звучала в творчості Євгена Станковича та в творчості композиторів сучасної України. Це означає, що оперу «Коли цвіте папороть» варто розглядати як факт української музичної історії не з моменту її першої прем'єри, а з моменту її створення.

Факт заборони опери, з самого початку вказував на потенційний успіх опери. У 1977-му році, Євгену Федоровичу прийшла пропозиція написання нового твору на гоголівський сюжет із залученням українського музичного фольклору, замовлення від французької фірми «Алітепа», підпорядкованої Міністерству культури УРСР. Після успішного виходу на екрани фільму «Тарас Бульба» у 1962 році гоголівська та українська тематика стала досить популярною в Західній Європі.

Композитор, приймаючи замовлення, бачить у цьому більше, ніж просто можливість заробити гроші чи спробувати новий жанр; Станкович сподівався, що «світовий глядач зможе побачити і почути взірець найбагатшого українського фольклору та обрядів, викладених сучасною музичною мовою, переосмислених сучасним композитором і постановниками».

Зважаючи на виконавські можливості хору ім. Г. Верьовки (одна з умов замовлення), Станкович не міг створити оперу в «класичному» стилі. Умовами замовлення та тематики передбачено обов'язкове використання фольклорного та псевдо-фольклорного матеріалу. «Коли цвіте папороть» - це не тільки перша опера Станковича, але й його перший масштабний музичний твір - молодий композитор спочатку «малював пензлем», а потім проводив реформи і новотвори.

Однак навіть після проголошення Україною незалежності опера не була повністю поставлена. Відбувалися виконання та навіть постановки 2-ї дії, «Купала», яка є, по суті, самостійною та цілісною побудовою. М. Гобдич обробив другу частину для хору a cappella. У 2011-му році силами Національного симфонічного оркестру України та хором ім. Г. Верьовки під орудою В. Сіренка була поставлена концертна версія опери. І лише у 2017-му році у Львівському оперному театрі була поставлена повна сценічна версія опери «Коли цвіте папороть».

Від композиторів «нової фольклорної хвилі» потреба впровадження нових прийомів використання матеріалів і нових способів мислення. Суть цього напряму полягає в поєднанні прадавніх народних мелодій чи інтонаційних зворотів із новими принципами композиторської техніки.

Отже, неофольклористично-стильова складова опери «Коли цвіте папороть» сформувалась на основі логічного векторного розвитку творчості Станковича. Натомість,

драматургічно-композиційна складова «Коли цвіте папороть» формувалась у її остаточному вигляді поступово. Із залученням до роботи в якості лібретиста О. Стельмашенка та Є. Лисика в якості художника-постановника. Якщо основою замислу було створити оперу за мотивами повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя, то пізніше додалися елементи його повісті «Ніч перед Івана Купала», в якій з'являється елемент дохристиянського свята Купало. Але, за висловом композитора, «ми зі Стельмашенко відібрали козацькі пісні – із тих, що могли звучати в Запорізькій Січі. Потім опинилося, що цього надто мало». На цьому етапі композитор випадково натрапив на збірник купальських пісень. Ідея додати дохристиянський обряд Купала вже зовсім не в'язалася із академічною ідеєю опери, в якій обов'язково присутній єдиний сюжет та персонажі.

Опера складається з 3-х дій. Така триактова структура не поєднує воєдино цілісний сюжет, як в академічній опері. Кожна з дій має свою наскрізну структуру, а між собою поєднуються загальною ідеєю свята. Перша дія являє собою історично-сюжетну конкретику – у ній присутні конкретні персонажі Тараса Бульби та його синів – але вони не співають арій та ансамблів, не грають роль у сюжеті.

Друга дія – яка, по суті, є «оперою в опері», яка називається «Купала» і яка найчастіше виконувалась окремим чином – складає собою поза історичну сцену обряду. Архітектоніка другого акту влаштована за логікою сонатно-симфонічного чотирьох-частинного циклу. Свято Купала, яке починається від світу людей, через загадкових русалок, які є «провідницями» між світами людей та нечисті, приводить до третього номеру, в якому є частина «Цвіт папороті», власне, смислово-образний центр та кульмінація всієї опери. Порівняно короткий фінал «Заключні Купала» повертає дію до світу людей, та завершує обряд. Факт того, що перша і четверта частини співаються людьми, ще більше зближує будову «Купал» із симфонічним циклом.

У третій дії також залучається принцип репризності, але вже на рівні зв'язку із першим актом. На відміну від абстрактності у другій дії, в третій з'являються згадки конкретних історичних осіб – Байди та Морозенка. Схожість I та III дій дала змогу у постановці 2017-го року за згодою композитора об'єднати їх в одну дію. Момент інтерпретації другої дії як «снів козацтва» було дещо нівельовано. Таким чином, концепція полягала в показі у першій дії абстрактного обряду Купала – ідеального світу, «Золотої доби» за Ж. Ж. Руссо, а у другій – реального та жорстокого світу, розореної України. Обряд Купала поєднував світ потойбіччя, світ людей та небесний світ – таким чином, спектакль являв собою цілісний ідеалістично-образний хронотоп української народної культури.

Ідея свята Купала в опері Станковича, яка об'єднує опус без конкретної фабули та часто без персонажів, зображена у авторському варіанті назви опери – «Коли цвіте папороть». Фокус загальної теми, таким чином, знаходиться на святі в цілому, традиції та їх сенсі – на противагу варіантам «Квіт/Цвіт папороті», в яких фокус уточнюється до власне найтаємничішого символу цього свята – квітки папороті, яка превалювала у багатьох легендах та міфах. Наука підтверджує, що Папоротеподібні (Polypodiopsida) є окремим класом, які не належать до Квіткових рослин, отже, не може її мати. Композитор зазначав, що головною метою було створення загальної суті свята Купала. У оперу композитор не прагнув залучити фольклор «у чистому вигляді», тому там використовуються пісні з різних регіонів України.

Висновки

Творчість Станковича у кожній із виконавських сфер – симфонічній, хоровій, театрально-драматичній, тощо – має власну специфіку та набір образів. Серед театрально-драматичного доробку композитора опера «Коли цвіте папороть» посідає важливе місце першого великого твору у цій сфері. Специфіка народного хору, яка стала умовою замовлення, не була єдиною причиною створення нового жанру фольк-опери – цьому передували українські неофольклористичні тенденції як композиторів-

попередників і сучасників, так і самого автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Вовкун, В. (2019) Фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича: історія та режисерські рефлексії. – Культура та сучасність, №2. Режим доступу: https://journals.uran.ua/kis/article/view/190597 .

Лісецький, С.Й. (1987) Євген Станкович. Київ : Муз. Україна. 64 с. (Творчі портрети українських композиторів).

Луніна, А. (2013) Композитор – маленька планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА. 736 с.

Луніна, А.Є. Станкович, Євген Федорович // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Станкович, Євген Федорович (дата звернення: 19.03.2024).

Станкович-Спольська, Р. (2015) Виконавські версії «Цвіту папороті» Є. Станковича. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип.44. Київ : НМАУ. С. 157-167.

Станкович-Спольська, Р. (2005) Обряд Купало в українському фольклорі та в опері Є. Станковича «Цвіт папороті» – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 36. Кн. 1. Київ : НМАУ. С. 137-144.

Станкович-Спольська, Р. (2004) Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвіт папороті» Є.Станковича // Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 33. Київ : НМАУ. С. 254-263.

ШЕВЧЕНКО ВАЛЕНТИН ІГОРОВИЧ
здобувач вищої освіти ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»
Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музичного та хореографічного мистецтва ***Сологуб Вікторія Дарiївна***
м. Київ, Україна

ВПЛИВ ІСПАНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ВТІЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ РЕНАСІМ'ЄНТО У ТВОРЧОСТІ МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ІСПАНСЬКИЙ ТАНОК» З ОПЕРИ «КОРОТКЕ ЖИТТЯ»)

Анотація

Актуальність. *Художні орієнтири композиторів покоління Ренасім'єнто були зведені до збереження національних традицій в їхній індивідуальній творчості, яку ми сьогодні розглядаємо в контексті проблеми взаємовідносин професійної та народної музики. [1]*

Мета *– проаналізувати вплив іспанського фольклору та втілення естетичних принципів Ренасім'єнто у творчості Мануеля де Фальї.*

Висновки. *Мануель де Фалья – яскравий представник Ренасім'єнто, який безперервно звертався до фольклорної сфери, про що свідчить безліч використовуваних у його творах своєрідних патернів - національних фігур та елементів музичної мови. Систематичність у зверненні до національних витоків, різні методи перетворення фольклорного матеріалу та його втілення в музиці, дають змогу окреслити індивідуальний композиторський стиль в значній мірі як асоціативний.*

Ключові слова: *інструментальне виконавство, іспанський фольклор, Мануель де Фалья, Ренасім'єнто*

Дискусії

Музика Мануеля де Фальї, як важлива частина руху Ренасім'єнто, сприяла тенденції відродженні старовинної іспанської сарсуели, зокрема, сарсуели гранде. Застосування народних мелодій стало основним принципом у всіх музичних жанрах, до яких він часто

звертався в різних формах своєї творчості. [3]

Водночас як і решта іспанських композиторів того часу, де Фалья перебував під значним впливом нових музичних течій початку XX століття, що панували в інших країнах, зокрема у Франції. В той час як Ісаак Альбеніс та Еріке Гранадос були прихильниками пізньо романтичного напряму, слідуючи за творчістю Ґабриеля Форе та Ернста Шоссона, Мануель де Фалья наслідував імпресіоністичні, звукові пошуки Клода Дебюссі. Вплив французької музики на композитора призвів до створення деяких власних технічних прийомів, їх формування на тлі панування максимально глибокого, національного, яскравого відтворення жанрових образів Іспанії. [5]

Авторський стиль композитора яскраво виражений в «Іспанському танці» № 1 з першої сцени другого акту опери «Коротке життя». Його можна умовно поділити на два сегменти втілення народного мистецтва в музиці: відтворення (образу, жанру в більш-менш автентичному вигляді) та привласнення (підпорядкування наспіву або інших фольклорних елементів індивідуальному художньому задуму).

З самого початку виникає звукообраз танцю, що створює певний контраст щодо художніх образів попередніх тем опери. Головною національною особливістю іспанського характеру і, отже, іспанської музики, вважається єдність чуттєвих стихій, які протистоять одна одній, - пристрасті і холодної стриманості.

Примітно, що як прототип національного характеру, в музичному тематизмі закладено принцип контрасту (динамічний, артикуляційний).Використовуючи принцип метра, що чергується, композитор майстерно зіставляє різні регістри і тембри.

Музика де Фальї насичена підкреслено іспанським колоритом, який відразу ж визначається «на слух» навіть коли публіка вперше стикаються з цим матеріалом. Такий високий ступінь самоідентифікації національного в музичній творчості досягається шляхом звернення до національних витоків: прямим цитуванням або проникненням фольклорних елементів у музичний тематизм.

Твори народної творчості (обробки народних пісень, танцювальних мелодій) зазвичай не включалися в рамки професійної творчості де Фальї, але в мотивах композиторської творчості чітко простежуються фольклорні компоненти. Композитор використовує лише ті шари, які відповідають його задуму або дозволяють легко застосувати необхідні зміни.

Виходячи з того, що національний колорит визначається наявністю імплементованих у твори національних елементів музичної мови, можна говорити про певний комплекс фольклорних складових, який об’єднує іспанські пісенні та танцювальні мотиви, характерні лади та виконавські прийоми, дотримуючись певної структури, враховуючи тональність, ритмічні та тематичні матеріали.

Мета, з якою був написаний «Іспанський танець» - не що інше, як бажання Мануеля де Фальї викликати образи місць, відчуттів та емоцій, зазвичай пов’язаних з іспанською глибинкою.

Використовувані теми базуються на ритмах, ладах, метрах і декоративних фігурах, характерних для андалузької народної музики, але вони рідко використовуються в необробленому вигляді.

Оркестровки часто використовують певні ефекти, характерні для типових андалузьких інструментів. Наприклад іноді струнна група виконує акордово-гармонічну фактуру імітуючи характерний для гітари-фламенко прийом гри расґеадо [2, с. 57], що у поєднанні з полі-ритмічним малюнком кастаньет створює неповторний іспанський колорит. Композитор не тільки вдається до колоритних інструментально-виконавських імітаційних прийомів а й відтворює такі стилістичні фігури, які найбільш відповідають музичній мові іспанської культури.

Деякі авторські прийми композиції де Фальї базуються на історично сформованих інтонаційних ознаках східної музичної культури, які з’явилися під впливом арабських етносів за часів Аль-Андалуз. Насамперед це фригійський лад та орнаментальний

малюнок мелодії.

В «Іспанському танці» де Фалья звертається до поширеного свого часу остинато. [6, Т.4, с. 543] Треба відзначити що значна кількість композиторів ХХ століття вдавалися до використання цього прийому, переважно як до одного із способів формоутворення. Але в данному випадку можна трактувати остинато більш як естетико-семантичний прийом, за допомогою якого автор створює танцювальний ефект «тупцювання на місці», характерний для танців стилю фламенко.

Про оригінальність та індивідуальні риси композиції Мануеля де Фальї говорять і деякі принципи ладової моделі твору з вдалими зіставленнями тембрів інструментів або оркестрових груп інструментів, що солюють. Майже всі інструменти мають змогу виконувати різні (акомпанемент або соло) музично-виконавські функції, в тій чи іншій мірі. А той факт що партитуру створено для повного складу симфонічного оркестру вражає насамперед масштабом втілення відносно скромного, обмеженого народного мелосу у великий оркестровий твір насичений яскравими барвами іспанського фольклору.

Висновки

Мануель де Фалья – яскравий представник Ренасім'єнто, який безперервно звертався до фольклорної сфери, про що свідчить безліч використовуваних у його творах своєрідних патернів - національних фігур та елементів музичної мови. Систематичність у зверненні до національних витоків, різні методи перетворення фольклорного матеріалу та його втілення в музиці, дають змогу окреслити індивідуальний композиторський стиль в значній мірі як асоціативний. Про це свідчить застосування різноманітних засобів музичної виразності, що викликають конкретні асоціації з тим чи тим танцем або піснею.

Не дотримуючись прямого методу цитування народних мелодій, композитору вдалося відтворити іспанський колорит та характер за допомогою ладово-тональної змінності (мажоро-мінору), використання великих інтервалів, хроматики, орнаментики, контрасту. В оркестровці - наслідування традиційним інструментам (гітара та кастаньєти), артикуляція та алюзія на традиційний танець фламенко, з характерними метро-ритмічними формулами, структурою мелодики, тощо. [4]

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Асталош, Г.Л. (2022) Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №4. С. 73-78

Гриненко, С.М. (2021) Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. доктора філософії. Київ. 223 с.

Любенко, Н.В. (2019) Музичний театр Іспанії XIX сторіччя у річищі культурно-історичних і духовних підвалин Ренасім'єнто. Студії молодих вчених. Культура і сучасність № 1. С. 282-287

Сологуб, В., Гриненко, С. (2022) Специфіка гітарних творів іспанських композиторів ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 58, Т. 2, 2022. С. 125-129

Тищук, А., Ставенська, М. (2021) Іспанське музичне відродження ХХ століття. Наукове видання Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін : матеріали VI Міжнародної науково-методичної конференції, кафедра теорії музики, кафедра історії музики, 20 лютого 2021 року.

Українська музична енциклопедія (2016).Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К.: Вид. ІМФЕ НАН України. Т.4. 553 с.

Хащеватська, С. С. (2008) Інструментознавство.: Підручник для ВНЗ III-IV р.а. Вінниця : Нова книга. 256 с.

Юцевич, Ю. (2003) Музика: словник-довідник. Тернопіль. 352 с.

Dodds, J. (2013) Al-Andalus: the art of Islamic Spain. New York: The Metropolitan Museum of Art. 480 p.
Falla M. de. El cante jondo: canto primitivo andaluz. Escritos sobre música y músicos. Madrid, 1972, 137 p.

СЕКЦІЯ
МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ТА ПСИХОЛОГІЯ

МИРОНЕНКО ЄВГЕНІЯ МИКОЛАЇВНА
вчитель-дефектолог, вчитель музичного мистецтва вищої категорії,
старший вчитель,
Спеціальна школа № 26 м. Києва
e-mail: evgenia.mirio@gmail.com

МАТІРКА НАТАЛІЯ МИКОЛАЇВНА
вчитель музичного мистецтва, вчитель-дефектолог вищої категорії
Спеціальна школа № 26 м. Києва
e-mail: matirka@ukr.net
м. Київ, Україна

УРОК-КОНЦЕРТ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА «КОРОЛІВСЬКИЙ БАЛ» (ШУМОВИЙ ОРКЕСТР)

Анотація

Актуальність. *Нині, в сучасній загальноосвітній школі прийнято розглядати урок музичного мистецтва, як середовище, в якому учні не лише набувають знання із хорового співу, але й мають можливість оволодіти грою на простих ударно-шумових інструментах та здобути навички гри в шумовому оркестрі. Простота використання та чарівне звучання ударно-шумових інструментів спонукає дітей до активної музичної діяльності, яка дає позитивні результати у навчанні та вихованні. Особливо шумовий оркестр допомагає в роботі з дітьми із порушення інтелектуального розвитку. Такі діти дуже охоче відгукуються на звукові вібрації та із захопленням беруть участь у колективній грі.*

Мета *– висвітлити важливу роль використання шумового оркестру в навчально-виховному процесі. Показати, що гра на ударно-шумових інструментах позитивно впливає на розвиток музичних здібностей дитини Ознайомити читача із розробкою уроку-концерту з музичного мистецтва та зразками партитур для шумового оркестру.*

Висновки. *Шумовий оркестр сприяє розвитку музичного мислення, пам'яті, розвитку ритмічного слуху, розвитку творчих здібностей та творчої ініціативи. Дітям з інтелектуальними порушеннями розвитку гра в оркестрі дає змогу проявити себе та відчути задоволення від реалізації своїх можливостей, налагодити контакт з однолітками.*

Ключові слова: *Шумовий оркестр, ударно-шумові інструменти, твори класичної музики, композитори класики*

Дискусії

Шумовий оркестр – це оркестр, до складу якого входять шумові та ударні інструменти. Ціль такого оркестру полягає у тому, щоб підкреслити динамічність музики. При правильно організованому навчанні, гра на цих інструментах не викликає труднощі у дітей дошкільного, шкільного віку, а також у дітей з особливими освітніми потребами. У складі шумового оркестру допускається варіативність інструментів, які є в наявності у навчальному закладі. Наприклад: бубни, трикутники, маракаси, дзвіночки, звуковисотні дзвіночки, дерев'яні тон-блоки, ксилофони, металофони, бубонці, шейкери, кастаньєти, деревяні ложки, клавеси, трищітки, дзвоник «Big bell», сопілки, блок-флейти, тощо. Поряд з цими інструментами в оркестрі активно використовують різноманітні саморобні

музичні інструменти (пластмасові чи скляні баночки від йогуртів, паперові стаканчики, канцелярські резинки, камінці, тощо), тобто предмети, за допомогою яких утворюється певний звук.

У даній роботі висвітлено практичне застосування шумового оркестру в навчально-виховному процесі з дітьми із порушеннями інтелектуального розвитку. Для кращого засвоєння учнями творів класичної музики, було розроблено незвичний урок, а урок-концерт під назвою «Королівський бал». Створення ситуації костюмованого королівського балу перенесло учнів та глядачів до епохи бароко.

Мета уроку: ознайомити учнів з творами класичної музики епохи бароко, закріплювати навички гри на ударно-шумових інструментах та вдосконалювати вміння гри в оркестрі, розвивати музичний слух та метро-ритмічне почуття; коригувати емоційно-вольову та мотиваційну сферу; виховувати любов до музики.

В даному уроці були використані твори Антоніо Вівільді, Луїджі Боккеріні, Жана-Батиста Люллі, Франциа Куперена, Йогана Себастьяна Баха, Людвіга Бетховена, Вольфгана Амадея Моцарта.

Сюжет уроку носить казковий характер. Події сюжету розгортаються в XVII ст. в королівському палаці «Чарівні дзвіночки».

Дійові особи: король, церемоніймейстер, придворні королівства та гості балу, диригент оркестру, ведучі.

Хід уроку

Урок розпочинається словами ведучих на фоні музики, які зачитують вірш про музику та про бал.

Сцена 1. В даній сцені відбувається діалог між королем та церемоніймейстером про підготовку до балу:

Король: Як триває підготовка до королівського балу?

Церемоніймейстер: Ваша Величність, (робить реверанс) все готово.

Король: Запрошення всі отримали вчасно?

Церемоніймейстер: Так, звичайно, Мон Сір.

Король: Королівський оркестр готовий до бала?

Церемоніймейстер: Звичайно, Мон Сір. Репертуар узгодили.

Король: Добре. Сподіваюсь, я почую сьогодні і вашу гру на чарівній флейті.

Церемоніймейстер: Буду радий грати для Вас, Ваша Величність!

(робить реверанс).

Сцена 2. Звучить музика А. Вівальді. До палацу прибувають гості. Церемоніймейстер представляє гостей. Бал продовжується старовинним французькім парним танцем менуетом Л. Боккеріні. Танець має трьохдольний розмір, виконується у помірному темпі. Рухи танцю складаються із поклонів, реверансів, виконується маленькими кроками.

Сцена 3. Церемоніймейстер балу повідомляє, що на бал прибув король. Під звук фанфар входить король, всі присутні, на знак поваги до короля, роблять глибокий реверанс з поклоном.

Далі бал продовжується діалогом короля та церемоніймейстера:

Церемоніймейстер: Дозвольте розпочати бал, Ваша Величність!

Король: Бал дозволяю розпочати!

Церемоніймейстер: Оркестр готовий на майстерну гру. Чекають жесту диригента!

Урок продовжується виступом шумового оркестру. Церемоніймейстер запрошує диригента та оголошує твори, які виконуються. Оркестр виконує такі твори: Й. С. Бах «Скерцо» (Жарт), Л. В. Бетховен «Сурок», В. А. Моцарт «Рондо в турецькому стилі».

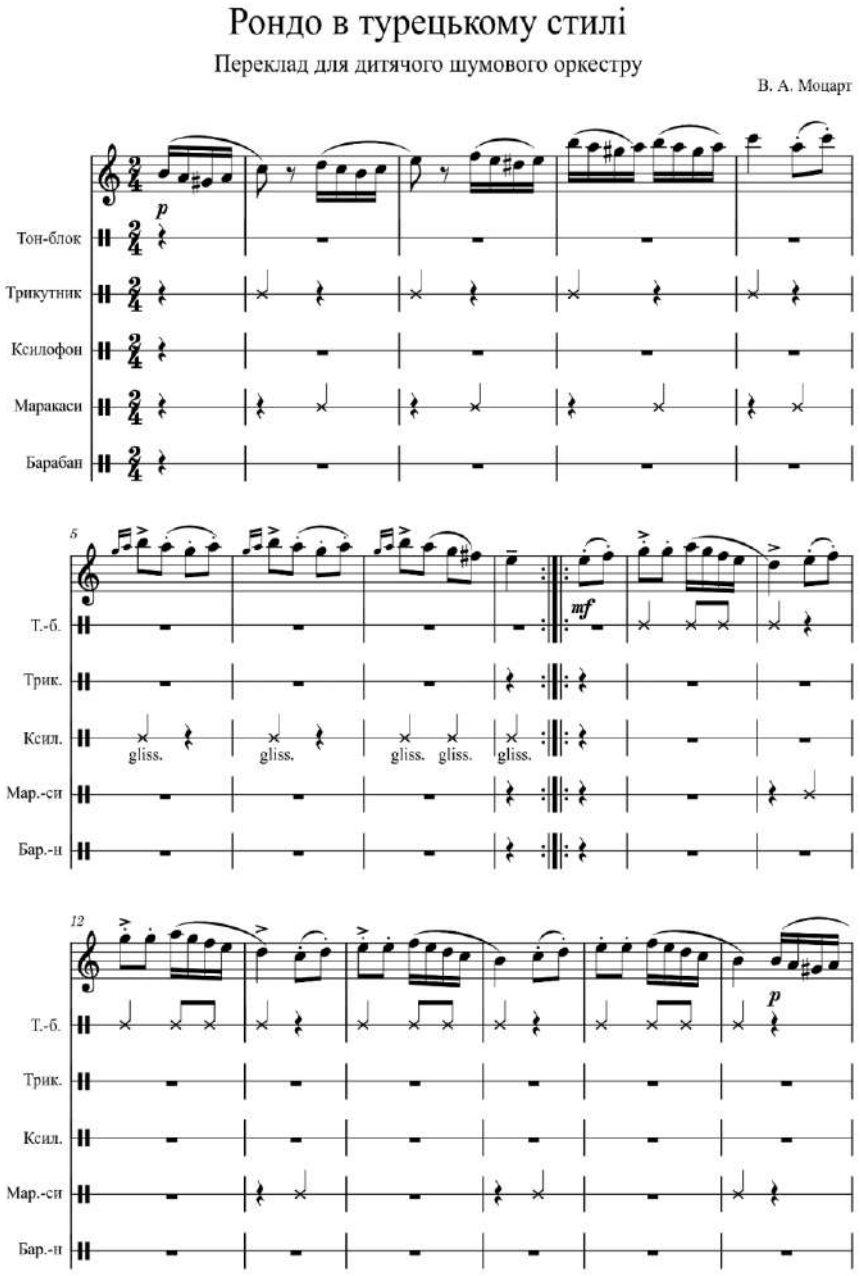
Для кожного музичного твору було написано партитуру з урахуванням психофізичних можливостей учнів.

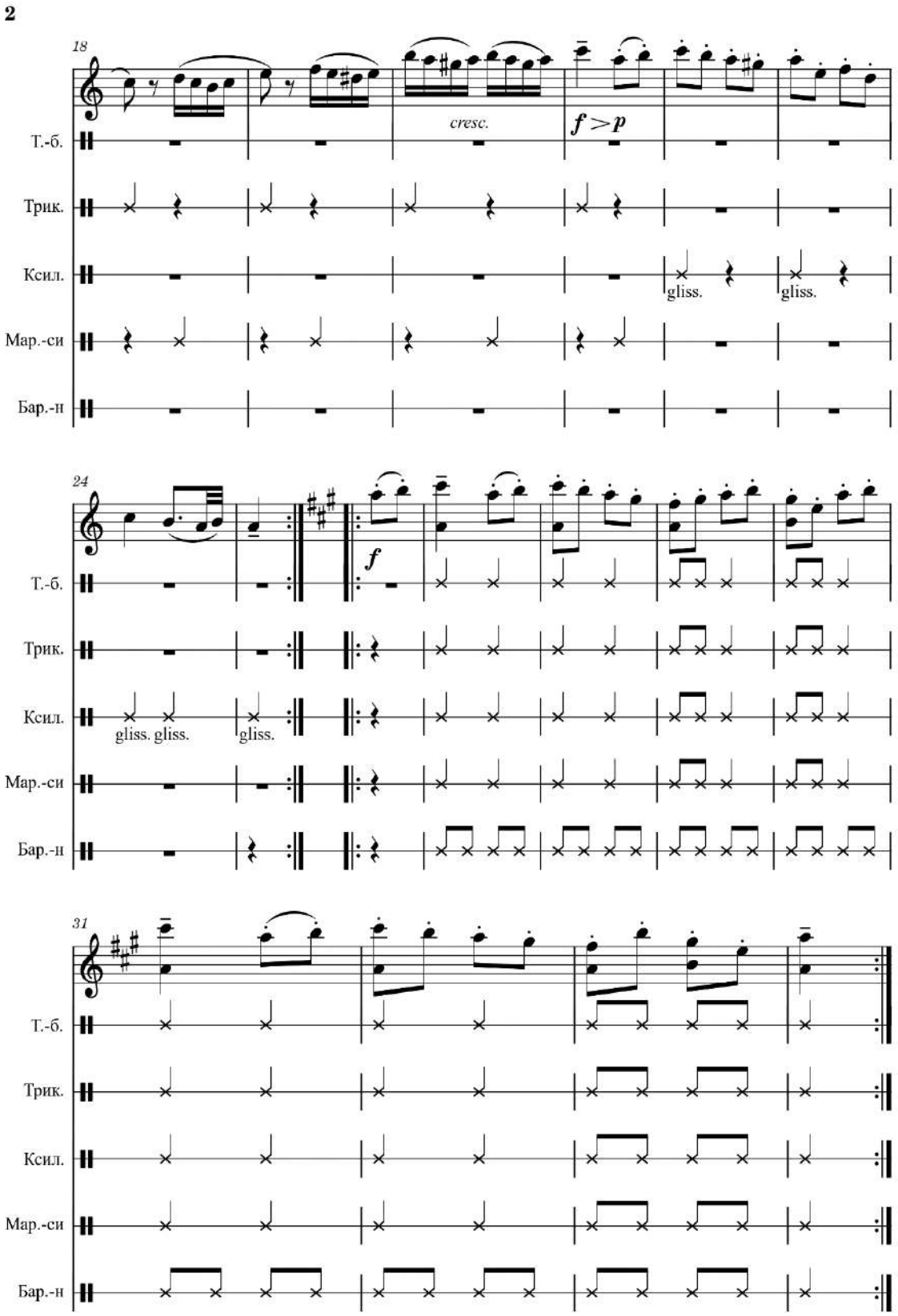
Сцена 4. Бал закінчується старовинним французьким танцем Ж-Б. Люллі «Гавот». Танець виконується у помірному темпі, розмір чотири чверті. Основні рухи: синхронні рухи пар по колу, поклони і повороти.

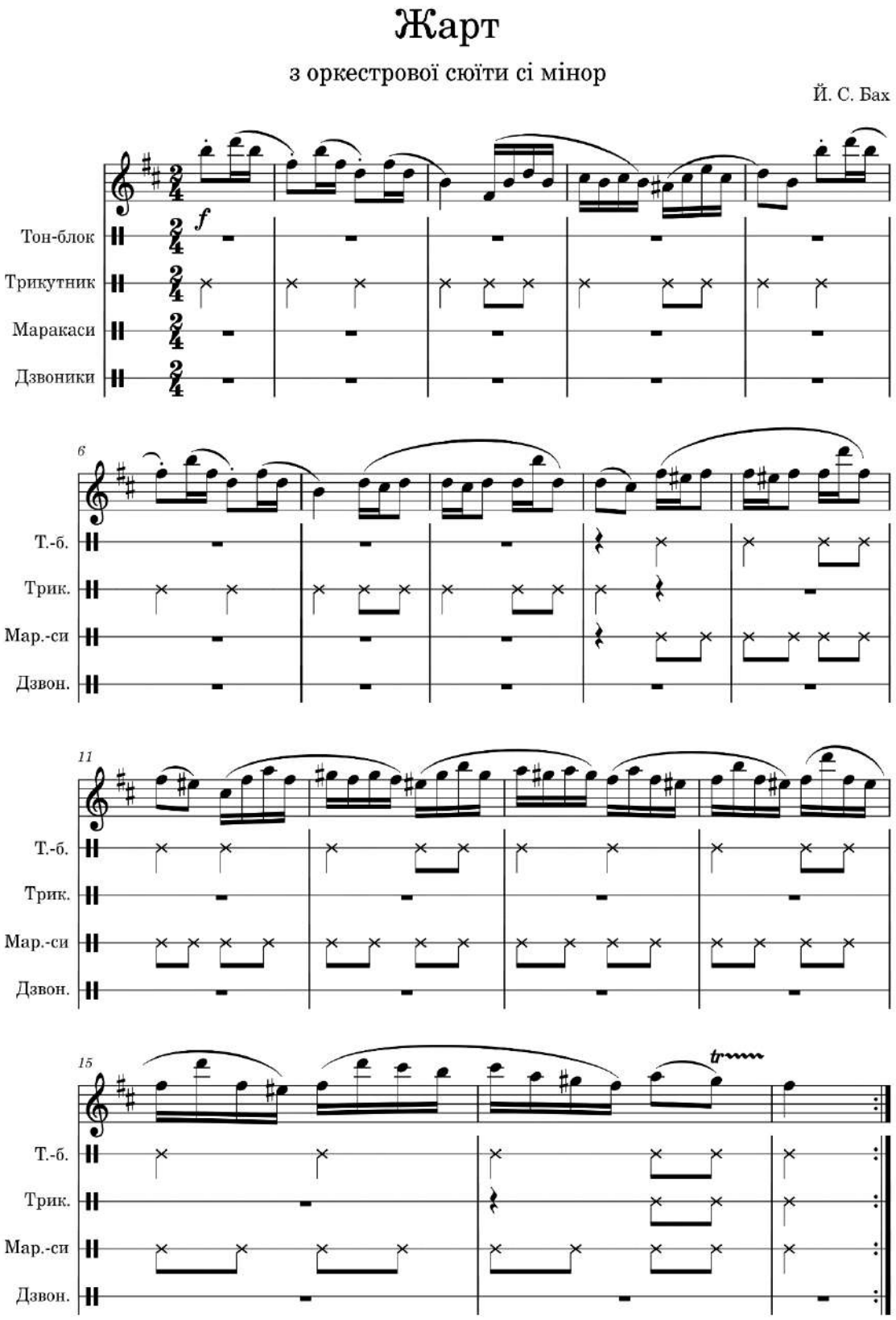
Висновки

Отже, використання ударно-шумових інструментів в навчально-виховному процесі є дуже корисним, як для розвитку музичних здібностей, так і для розвитку творчих здібностей дитини. Шумовий оркестр сприяє розвитку музичного мислення, пам'яті, розвитку ритмічного слуху, розвитку творчих здібностей та творчої ініціативи. Дітям з інтелектуальними порушеннями розвитку гра в оркестрі дає змогу проявити себе та відчути задоволення від реалізації своїх можливостей та налагодити контакт з однолітками.

Додатки




2
18
cresc.
f >p
Т.-б.
Трик.
Ксил.
gliss.
gliss.
Мар.-си
Бар.-н
24
f
gliss. gliss.
gliss.
31


Жарт
з оркестрової сюїти сі мінор
Й. С. Бах
Тон-блок
Трикутник
Маракаси
Дзвоники
Т.-б.
Трик.
Мар.-си
Дзвон.

ПРИЛУЦЬКА АНАСТАСІЯ ДЕНИСІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Естрадний спів»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: golubkaaa.bila@gmail.com
Науковий керівник – заслужена працівниця культури України,
доцентка ***Гаценко Галина Степанівна***
м. Київ, Україна

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК У ДІТЕЙ НА ПРИКЛАДІ РОБОТИ СТУДІЇ *"MUSIC HALL"*

Анотація

Актуальність. *Вокальне мистецтво – це світ, в якому мають існувати певні канони, завдяки яким створюється теорія та її практичне втілення. Проте, найголовніше в цьому процесі – є те, що стає рушієм для музичного мистецтва загалом, та для вокального виконавства зокрема, адже рушійною силою стають творчі особистості, їх відчуття, сенси, які можна передати через творчі пошуки прийомів та засобів відтворення музичних інтерпретаційних ідей.*

Мета *– на прикладі роботи в студії театру-мюзиклу для дітей "music hall", проаналізувати сучасні підходи до формування вокальних виконавських навичок у дітей дошкільного і шкільного віку з акцентуацією на розвитку творчої особистості.*

Висновки. *Аналіз запропонованих вокальних виконавських прийомів окреслив коло питань, які потребують комплексного підходу до розробки і реалізації методики викладання вокалу для дітей. Особлива увага надається інтерактивним формам роботи з урахуванням динаміки та швидкоплинності процесів у вокальному виконавстві, потреби у створенні сучасних методик та освітніх програм, залученні якісного українського музичного контенту.*

Ключові слова: *інтерактивні форми, виконавські прийоми, голос, розспівка*

Дискусії

Досвід роботи в студії театру-мюзиклу "music hall" для дітей (4-10 років), продемонстрував декілька проблем, які постають перед викладачем вокалу. Одна з них – залучення дітей до навчального процесу, його системності та накопичення знань, негативними характеристиками якої стали: швидка втрата уваги та зацікавленості до дорослого «прагматичного світу». нерозуміння поставленої задачі, так ніби викладач з учнями розмовляє різними мовами. Тож, проявивши цікавість до Світу дитини, можна зрозуміти, яка методика може підійти для його розуміння, адже звичайні вправи на склади «мі-ме-ма-мо-му» вже втратили свою актуальність.

Базуючись на практичному досвіді відомих музикантів-співаків, методистів, викладачів вокалу та спираючись на методичні розробки вітчизняних і зарубіжних виконавців були запропоновані інші підходи до методики викладання вокалу для дітей від 4-х років, характерною особливістю яких є розвиток творчої фантазії, слухової уяви з коректною подачею музичного матеріалу.

Підхід до формування вокальних виконавських навичок у дітей дошкільного і шкільного віку в ігровій формі дає можливість підтримувати зацікавленість маленьких співаків у вивченні вправ, розспівок, вокалізів. Інтерактивні форми роботи допомагають розвивати музичний слух, швидко реагувати на зміни музичного малюнку та його співвідношення із словом або рухом, розрізняти і відтворювати динаміку та тембральне забарвлення звуку, відчувати пульсацію вокального твору. Музичний матеріал, який використовується для опанування технічних прийомів розвитку голосу є близьким для

розуміння і відтворює дитячий світ (фрагменти відомих мультфільмів, авторська музика на дитячі вірші, мелодії, які створені маленькими співаками).

Користуючись принципом Меріліна Менсона, про музику, як найсильніший світ магії, проаналізувавши безліч інформації на інтернет-ресурсах та, користуючись вокальним методом Cheryl Porter (методики співу для вокалістів будь-якого рівня підготовки), своєрідність якого за дослідженням Наталіїї Фоломєєвої, полягає в тому, що вона вчить співати не в одній певній (класичній, естрадній, народній), а в універсальній манері, що дозволяє легко перемикатися між вокальними стилями [Наталія Фоломєєва, 2023], були створені власні та адаптовані вже існуючі вправи, які наразі успішно використовуються в роботі з дітьми.

За планом проведення занять, кожне заняття починається з роботи над вокальним диханням, в якому активно використовуються вправи від Cheryl Porter (“I’ve got a secret“, “Be quiet“), які запускають роботу всього організму за рахунок певного способу дихання, «вокальний розігрів»; позиції голосних; «прокачування» дихання; вібратор та його стабільність; тембр та якість звучання голосу; вокальні регістри та їх вирівнювання; белтінг високих нот; артикуляція; гнучкість голосу, а також рухливість та інтонація; тренування вокальної витривалості [Наталія Фоломєєва, 2023]. Та все ж, попри вже наявну динамічність у цих вправах, були додані елементи гри, які дозволили краще залучати дітей до заняття і підвищувати результативність уроку. Наведемо декілька прикладів:

1. *«Змійка»*:

Вправа, що допомагає відчути та контролювати рівний потік повітря, а також провокує роботу діафрагми, подається у форматі гри. На звук «с», дітки ідуть вперед «змійкою», на звук «ш» кожен обертається назад, перевіряючи чи за ним ніхто не слідкує. Задача дітей – не потрапити на очі тому, хто йде попереду.

2. *«Гномики»:*

Ця вправа допомагає відчути як працює діафрагма, сприяє правильному розподіленню повітря та рівномірності поштовхів. На звук «с», робимо різкий поштовх повітря, на звук «ш», видихаємо його маленькими порціями. В цій вправі важливо не вимовляти багато букв «ш», а саме виштовхувати повітря з перервами, зберігаючи позицію однієї букви. Інтерактив у цій вправі подається як і у вправі попередній, уявляємо, що дітки – це гномики, які йдуть на прогулянку.

3. *«Заводимо машину»*:

В наступній вправі, уявляючи те як заводиться машина, діткам легше відтворити потрібне губне звучання звуку «брррр». Цю вправу також використовуємо на самому початку розспівок, вона допомагає розігріти голосові зв’язки без зайвої напруги, оскільки вся увага сконцентрована на видиху.

4. «*Ми веселі бджоли», «Сонечко»:*

Авторські вправи на дикцію, еластичність голосового апарату, чіткість та швидкість переходу нот за мелодією, адже усі слова, та їх склади сприяють цьому.

5. «*Злі гуси*»:

Вправа, яка входить до арсеналу методичних порад викладача з сольного співу – Шпортька Олексія Вікторовича була адаптована до роботи з маленькими виконавцями та зазнала інтерактивного забарвлення. Уявляючи «злих гусей» діти максимально чітко вимовляють звук «ґ», який разом з голосною «а» допомагає вивести звук вперед, а також провокує поштовхи діафрагми.

6. «*Квіточка цвіте*»:

Авторська вправа на чисте інтонування та еластичність голосового апарату. Дітям пропонується плавно переходити з ноти на ноту, уявляючи красиву квітку.

7. «*Я маленька мишка»*:

Авторська вправа на двоголосся, музичну пам’ять та розвиток музичного слуху. Подається у форматі гри, в якій діти швидше запам’ятовують мелодію, завдяки доданим

словам. Викладач грає потрібну мелодію на фортепіано, водночас співаючи у терцію, плутаючи «мишенят». Завдання дітей – не збиватись з тональності та слухати одне одного.

8. «*Зірочка*»:

Авторська вправа на чіткий посил звуку та однакову позицію при інтонуванні великих інтервалів між нотами. Викладач пропонує, уявивши свою мрію, співати мелодію для далекої зірочки. При виконанні діти несвідомо відволікаються та дають напрям звуку на «ту саму зірочку», завдяки цьому позиція при співі залишається сталою.

9. «*Моя цукерочка*»:

Наступна вправа, також входить в арсенал методичних порад викладача Шпортька Олексія Вікторовича, але адаптована до вікових особливостей дітей та має наступне інтерактивне забарвлення. Маленьким співакам вдається плавно переходити з ноти на ноту, уявляючи смачну цукерку співати більш світлим звуком із легкою посмішкою, що дозволяє брати ноти у високій позиції та не занижувати їх висоту. Завдяки незвичній побудові інтервалів покращується музична інтонація та музичний слух. Підіймаючись вгору інтервалами, на слово «моя», на звук «й-а» легше робити стрибки по інтервалах, ніби відштовхуючись від звуку «й» та, виводячи звук вперед на голосну «а». Інтервали побудовані так: В2, В3, Ч4, Ч5, М1(вниз), В2.

10. «*Спанч Боб квадратні штани*»:

Вправа, яку ми зазвичай використовуємо в кінці заняття подається у форматі гри, щоб розгрузити думки та додати більше розважливості, адже це також дуже потрібно дітям. Використовуючи поспівку із мультику, який так полюбився всім дітям, кожен по черзі має змогу закликати фразою:

- «Хто проживає на дні океану?!», додаючи власну емоцію.

Після заклику всі діти мають заспівати, відповівши:

- «Спанч Боб квадратні штани».

Так має пройти два кола. Завдання дітей – не повторювати емоцію, що вже була відтворена у заклику.

Запропоновані вокальні вправи продемонстрували комплексний підхід до формування вокальних прийомів у дітей дошкільного і шкільного віку, разом з тим, активність на заняттях та ігрові форми відтворення завдань позитивно вплинули на реалізацію поставленої мети. Практика показала, що різноманітний, якісний музичний матеріал, а також залучення учасників до створення музичних фрагментів активізують творчу діяльність, викликають зацікавленість у поглибленні знань про музику і вокальне мистецтво.

Висновки

Отже, аналіз вокальних виконавських прийомів окреслив коло питань, які потребують сучасних підходів до створення та реалізації методики викладання вокалу для дітей від 4 до 10 років. Особлива увага надається інтерактивним формам роботи з урахуванням динаміки та швидкоплинності процесів у вокальному виконавстві, потреби у залученні до реалізації мети всіх учасників творчого процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Cheryl Porter https://course.cherylportermethod.com/p/cheryl-porter-vocal-method1

Електронний ресурс: https://uk.wikiquote.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BB%D1%96%D0%BD_%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BE%D0%BD

Фоломєєва, Н. (2023) Інтеграція методики Шіріл Портер у процес вокальної підготовки у вітчизняних закладах вищої освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 3 (127), С. 96-109

СЕМЕНЮК РУСЛАНА ВІТАЛІЇВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: rusya.mareta02@gmail.com

ОСТАПЕНКО ЛАРИСА ВІКТОРІВНА
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв,
ORCID ID: 0000-0002-5468-4343
e-mail: ostaplora@ukr.net
м. Київ, Україна

ТРАДИЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ОЛЕНИ МУРАВЙОВОЇ У СПІВОЧО-ВИКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЛАРИСИ РУДЕНКО

Анотація

Актуальність. *У наш час музична культура відіграє велику роль, ми можемо прослідкувати розвиток вокального мистецтва не тільки в межах України. Ми маємо можливість у цей найскладніший час (під час війни) ширше розглянути вже відомі надбання культури у галузі вокального мистецтва. Актуальність даної теми зумовлена науковим інтересом до маловідомих біографічних сторінок видатної української оперної співачки Лариси Руденко. Спираючись на те, що вона була ученицею фундатора української вокальної школи Олени Муравйової, а згодом, і її послідовницею, вбачаємо за важливе розглянути діяльність таких вагомих постатей у вокальному мистецтві. Зацікавленість малодослідженою саме викладацькою діяльністю Лариси Руденко та пошуку нових відомостей про оперну співачку як вокалістки та викладача є актуальним у розвитку української і на теперішній час.*

Мета *– прослідкувати та дослідити традиції вокальної школи Олени Муравйової (як викладача Л. Руденко) та її внесок у методику вокального виконавства. А саме на прикладі зростання учениці Лариси Руденко як видатної співачки української вокальної школи.*

Висновки. *Звертаючись до біографічних джерел щодо творчості як виконавиці та викладацької діяльності Лариси Руденко, прослідковано розвиток української вокальної школи, висвітлено шляхи творчо-викладацької діяльності співачки та педагога, її значний внесок в українське вокальне мистецтво України.*

Ключові слова: *творчо-викладацька діяльність Лариси Руденко, учениця вокальної школи Олени Муравйової, українське вокальне мистецтво*

Дискусії

Становлення української вокальної школи в Україні відбулось завдяки здобуткам професійної музичної культури, вокально-виконавської та педагогічної діяльності національної еліти мистецтва. Довгий період українські співаки були вимушені брати освіту закордону у пошуках маестро з Італії, Німеччини, Франції та ін. Тож, коли почали з'являтися музичні заклади в Україні, це значно полегшило життя молодим виконавцям і дало їм можливість вчитися вокальному мистецтві на Батьківщині, а викладачам, у свою чергу, закладати фундамент національної вокальної школи.

Однією із фундаторів української школи вокалу була Олена Муравйова. У період розквіту своєї вокальної кар'єри вона відзначилась як видатна оперна співачка, яка із легкістю опановувала партії сопрано, виконання яких мало великий успіх. Серед них були Ізабелла («Роберт-Диявол» Дж. Майєрбера), Інеса («Африканка» Дж. Майєрбера),

Маргарита Валуа («Гугеноти» Дж. Майєрбера), Маргарита («Фауст» Ш. Ґуно), Євдоксія («Юдейка» Ж.Ф. Галеві), Джильда («Ріголетто» Дж. Верді) та ін. Після завершення своєї сольної кар'єри Олена Муравйова протягом багатьох років викладала у навчальних закладах Дніпропетровська та Києва, де виховала більше 400 співаків та педагогів, це, насамперед – Д. Антонович, В. Борищенко, В. Будневич, З. Гайдай, Д. Євтушенко, І. Козловський, М. Кор'юс, О. Петрусенко, Л. Руденко, О. Ахматова, С. Стадникова та багато інших.

У 1920-1939 роках Олена Муравйова вела клас сольного співу Київської консерваторії імені П. Чайковського. Протягом усієї своєї вокально-педагогічної діяльності вона прагнула розвинути у студентах не тільки технічні вокальні здібності, але й розкрити особливості голосу кожного із її учнів. Її методика «розумного співу» полягала у необхідності дотримуватися послідовності у вокально-виховній роботі, зміцненні голосового апарату та вивченні педагогом психофізичної індивідуальності учня. [Антонюк, 2008, С. 223-235.]

Як наголошувала сама Олена Муравйова у своєму виступі на Всесоюзній конференції вокалістів, сувора підготовка творів з учнями, включаючи вокальні вправи, підбір репертуару, тренування голосу мають у результаті приводити до «природного, барвистого, гнучкого голосу, здатного відтворити найрізноманітніші настрої і стилі»[Муравйова, 1984. С. 141].

Однією із особливостей її фахової діяльності було спостереження за професійним зростанням своїх учнів та ведення вчительського щоденника, який згодом вона заповіла саме Ларисі Руденко. Одним із прикладів таких записів про своїх учнів є рукопис О. Муравйової, який зберігається у приватному архіві її учнів – подружжя О. Бишевської і В. Бобкова. Тут ми можемо прослідкувати поради учням та власне сутність методики Майстра, де зазначалось, що лише завдяки самоаналізу, прослідковуванню змін у голосі та виконанні можна досягти успіху й опанувати оперний спів та виконання оперних партій. О. Муравйова вчила своїх студентів свідомій роботі над голосовим апаратом, економії власного ресурсу. Тобто, вимагала вивчення текстового матеріалу, а вже потім переходити до співу. Вона прагнула навчити студентів декламувати оперні партії, знаходячи правильне дихання, та розставляти «смислові» акценти в залежності від літературного тексту, агогіки, динаміки тощо: «Аналіз, а не імітація – ось основа мистецтва» [Муравйова, 1984, С. 136 – 137.]

Відданість своїй справі змушувало Майстра дивитися глибше на учнів. Вона не мала однієї відпрацьованої методики, яку використовувала стало на усіх учнях, вона прагнула відкрити єство співака, тому її підходи до викладання кожного разу змінювалися. «В її практиці не було штампів, а був арсенал заходів, якими вона користувалася так і тоді, коли і як це було необхідно». [Швець, 1984, С. 47.]

Свої знання О. Муравйова прагнула передавати своїм учням, розвивати у них здатність до аналізу, навчаючи їх слухати себе та інших, детально вивчати партії та вчитися керувати власним голосом. Вона мала на меті виховати професійних оперних співаків та навчити їх усьому, що вміла сама.

Тож, переходячи до постаті Лариси Руденко (учениці О. Муравйової) та її викладацької діяльності, безсумнівним є те, що вона була послідовницею «школи розумного вокалу». Вона, як і всі учні О. Муравйової, із середини давала зрозуміти методику викладання співу та традиції вокального мистецтва, які надають можливості майбутнім співакам посісти вагоме місце на теренах світового рівня.

Лариса Руденко розпочала викладати сольний спів ще в 1951 році у Київській консерваторії. З 1966 до 1970 року вона очолювала кафедру співу у Київському театральному інституті ім. І. Карпенко-Карого. Починаючи з 1970 року, вона повністю перейшла на викладацьку роботу і стала професором кафедри сольного співу у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського. Уся її музично-педагогічна діяльність була спрямована на досягнення виразного, емоційного та осмисленого виконання, щоб

передати глибокий ідейний зміст музичного твору через виконавське мистецтво. Усі колеги видатної співачки та викладача високо оцінювали її діяльність як педагога-вокального мистецтва та відмічали гарну професійну техніку її учнів, але окрім цього наголошували на окремій характеристиці виконання – «збереженні природної творчої індивідуальності». [Національна музична академія України, м. Київ, Особовий фонд Л.А.Руденко. Відгук Н. Захарченко від 30 січня 1978 року]

Серед учнів Лариси Руденко – відомі майстри оперної та камерної сцени: Валентина Кочур, Світлана Кисла, Микола Логвинов, Олена Мильна, Олена Цапко, Віра Колумбет, Людмила Рижикова та ін. Одна із її учениць, а саме Світлана Кисла, з теплотою згадувала про свою викладачку та її настанови. Під час занять вони розбирали кожну фразу, кожну зміну дихання та відтінків вокального твору. Разом із викладачкою вони прагнули досягти ідеалу не тільки вокального, але й сценічного виконання. Інша її учениця – Валентина Кочур зазначає, що викладачка була дуже уважною до своїх учениць, щиро раділа за будь-які їх успіхи, була вимогливою, але в той же час надзвичайно доброю й чуйною. У роботі над творами вона вимагала чітку вокальну лінію, згладжування регістрів, округлого близького звучання.

Аналізуючи усі спогади про методику вокальної роботи Олени Муравйової, як першооснови у становленні особистості викладацької діяльності Лариси Руденко, можна констатувати, що вони використовували одну методику викладання – досягти не тільки ідеалу у вокальній техніці, але й індивідуальних особливостей сценічного виконання (сценічної майстерності) кожного з учнів – майбутніх вокалістів.

Висновки

Проаналізувавши чисельні джерела щодо продовження традицій вокальної школи Олени Муравйової та Лариси Руденко, можна констатувати, що вони зробили величезний внесок, як в українській культурі, так і у музично-педагогічну науку. Знаходячи нові шляхи у розвитку художньо-творчих якостей особистості, розвитку у них особистісних та індивідуальних рис, майбутні вокалісти у своїй майбутній творчої діяльності можуть досягнути великих досягнень.

«Школи розумного співу» О. Муравйової та Л. Руденко заклали фундамент, який і на сьогоднішній день продовжує розвиватися і функціонувати в Україні. Знання, які передаються із покоління в покоління, виховали і продовжують виховувати плеяду великих професійних співаків та нести про них славу не тільки на всю Україну, але й цілий світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонюк, В.Г. (2008) Школа розумного співу (професор Олена Муравйова та її учні). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 67: Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки: зб. ст. С. 223-235.

Антонюк, В.Г. (2017) Олена Муравйова – професор Музично-драматичної школи Миколи Лисенка (до 150-річчя від дня народження Олени Олександрівни Муравйової). Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. №2: Ювілейні та пам’ятні дати. С. 35.

Бишевська, О. (1984) Про Олену Олександрівну Муравйову. Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г.І. Філіпенко. Київ: Муз. Україна. С. 7-11.

Захарченко, Н. Відгук від 30 січня 1978 р. Особовий фонд Л.А. Руденко. Національна музична академія України.

Кисла, С. (2020) Сторінками життя. Погляд / Переглянуто з: https://youtu.be/6KbS94rsvWs?si=RAZAT_moxMGKKxAu

Муравйова, О. (1984) Тези доповіді на Всесоюзній вокальній конференції. Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г.І. Філіпенко. Київ: Муз.

Україна. С. 141.

Швець, Ю. (1984) Її метод. Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г.І. Філіпенко. Київ: Муз. Україна. С. 44-49.

Шило, А.П. (2018) Маловідомі сторінки виконавської діяльності Лариси Руденко (за архівними матеріалами). Культура і сучасність. №1. С. 326-329.

СЕКЦІЯ
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО

КОЗАК СВЯТОСЛАВ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ
здобувач вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,
Київський національний університет культури і мистецтв
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
Доцент ***Перцов Микита Олегович***
м. Київ, Україна

НАРОДНОПІСЕННІ ДЖЕРЕЛА ТА ЇХ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ О. БІЛАША

Анотація

Актуальність. *Народнопісенні твори були та залишаються джерелом для натхнення багатьох композиторів. Дана риса притаманна й українським митцям, які сприймали фольклор як справжній духовний скарб, що містить досвід минулих століть. Саме тому вони неодноразово зверталися до фольклору. Народнопісенні джерела нерідко вивчалися митцями, оброблялися та використовувались як основа тематизму в їх творах. Серед доробків вітчизняних творців виокремлюється спадок українського композитора XX століття Олександра Білаша.*

Мета *– розглянути особливості переосмислення народнопісенних джерел у творчості О. Білаша.*

Висновки. *Олександра Білаша зміг не лише втілити у своїх композиціях багатство народнопісенного мелосу, а й передати палітру інших виразових особливостей фольклору.*

Ключові слова: *творчість українських композиторів, О. Білаш, народна пісня*

Дискусії

Фольклор є важливою частиною культурної спадщини українського народу. Його значення не можна переоцінити, адже народні пісні виступають живим свідченням традицій, звичаїв, обрядів людей, що їх створили та виконували. В них вкорінена своєрідність етносу, адже фольклорне мистецтво якнайкраще ілюструє сутнісні відмінності, які притаманні для тої чи іншої культури. Особливо це можна прослідкувати, якщо проаналізувати в чому полягає специфіка народного мистецтва конкретного регіону. В ньому наявні певні константні риси, що зазнають незначних змін з плином часу. Поширення фольклору в українській культурі має особливе значення, адже він набуває функції транслятора сакрального знання про те, чим жили наші пращури. А. Ковбасюк відзначає роль фольклору для українського суспільства: «…для народів, які перебували під владою іноземного панування, народна творчість ставала важливим засобом самоусвідомлення, відчуття належності до певної нації. Тому самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася у музичному мистецтві (найбільше у пісенній творчості) як у формі національно-суспільного самовираження. Тільки завдяки цьому українцям вдалося побутувати як нації і не загубити своєї культури»

В сучасній музичній культурі народнопісенний матеріал всебічно використовується. Народні пісні виконуються наразі різними виконавськими складами – фольклорними колективами, хорами, сольними артистами. Саме тому вони здобували різноманітного мистецького втілення. Їх виконували і у оригінальному автентичному варіанті, і у більш видозміненому вигляді.

Фольклор втілює душу нації, і в Україні він слугує фундаментальним джерелом, з

якого композитори черпають натхнення для створення самобутньої української музичної мови. В українському фольклорі закладені мелодії та ритми, які резонують з багатовіковою культурною спадщиною, пропонуючи композиторам автентичну палітру для створення композицій, що ілюструють музичну сутність національного коріння. Важливим чинником, що сприяв збереженню фольклору, було його збирання у етнографічних експедиціях, внаслідок чого створювалось підґрунтя для його вивчення та кращого розуміння тощо. Вже на основі зібраного музично-поетичного матеріалу здійснювалось його подальше опрацювання. Зокрема чимало композиторів створювали обробки народних пісень, аранжуючи їх для певного виконавського складу – хорового, вокально-інструментального чи інструментального. В ході переосмислення музичного матеріалу здійснювалась його трансформація відповідно до художнього задуму творця. До жанру обробки, в тому числі хорової, звертались фактично всі українські композитори, які прагнули таким чином зберегти народнопісенні джерела, транслювати їх для широкої слухацької аудиторії. У процесі оброблення музичного матеріалу могли змінюватися ладова основа, ритмічна структура, гармонізація пісні. Проте попри ці трансформації у творі залишались і певні константні риси, що дозволяли впізнати народне джерело.

Також важливим чинником, який впливав на композиторську творчість, було написання авторських опусів, що мали значну спорідненість із фольклором, яка проявлялась у використанні типових інтонацій, ритміки, метру, ладу тощо. Прикладів створення авторських композицій, в яких простежуються народнопісенні та танцювальні ознаки, можна навести чимало. Причому подібна близькість до фольклорних джерел могла бути результатом свідомого рішення митця формувати музичний продукт, що матиме виразний національний характер. Також внаслідок глибокого вивчення фольклорних джерел, їх музичні характеристики можуть ставати базисом для композиторської творчості.

Різноманітність ритміки українського фольклору є джерелом натхнення, що дозволяє композиторам вплітати складні та унікальні ритмічні візерунки у свої композиції, підкреслюючи українську музичну ідентичність. Через використання сюжетних ліній, звернення до художніх образів та тем, що притаманні для фольклору, відбувається долучення композиторів до культурної спадщини та її подальше транслювання.

Тому можна зазначити, що фольклорний матеріал має багато вимірів презентації в сучасній музичній практиці – як такий, що звучить в автентичній формі, виступає результатом синтезу композиторських здобутків із народнопісенними витоками, а також як основа комплексу, на якому базується індивідуальний авторський стиль. Приклади такого впливу народних музичних витоків можна спостерігати у творчості О. Білаша. Переосмислюючи традиційні фольклорні елементи, митця впроваджували інновації та надавали нове життя в українську сучасну музичну мову. «Надбання жанру пісні 50-60-х років ХХ ст. пов’язані з іменами провідних українських митців – поетів Д. Луценка, А. Малишка, Б. Олійника, Д. Павличка, М. Сингаївського, М. Ткача й представників професійної академічної музичної традиції композиторів О. Білаша, Б. Буєвського, В. Верменича, І. Карабиця, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, І. Поклада, М. Скорика, І. Шамо, Б. Янівського, самодіяльних композиторів В. Михайлюка й С. Сабадаша». Ці композитори змогли інтегрувати здобутки народнопісенної спадщини з набутками професійного музикування, створивши еталонні зразки вокальних творів, що стали прикладом для сучасних митців.

Висновки

Український фольклор є джерелом натхнення для сучасних митців та видатних композиторів минулого. Спроби переосмислення народнопісенних творів спостерігаються у композиціях, що представляють собою майстерні обробки

фольклорних витоків. Також наявний вплив народних пісень на індивідуальний композиторський стиль. Приклади включення фольклорних елементів можна простежити у творчості провідного українського композитора Олександра Білаша. Митець, став вкрай популярним та по-справжньому народним композитором завдяки своїй вокальній творчості, в якій зміг відтворити глибину національного мелосу, ладові та гармонічні особливості українського фольклору. Композиторський підхід значною мірою ґрунтувався на тісній інтеграції вербальних і музичних елементів. Пріоритет надавався поетичному тексту, який вбачався стрижнем, з якого виростала музична структура. Наголошуючи на значущості імпровізаційного начала, митець підкреслював його домінанту у формуванні мелодій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архімович, Л. (1964) Нариси з історії української музики.
(2016) Білаш Олександр Іванович (1931–2003). Видатні українці. Культура. Мистецтво. Освіта. Київ: Велес.
Гордійчук, М. (1981) Пісня душі. Музика, №3
Білаш, О. (1970) Вокальні твори в супроводі фортепіано. Київ: Музична Україна.

ТКАЧЕНКО ЯРИНА ВІКТОРІВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: yarina.lado21@gmail.com
Науковий керівник – заслужена артистка України, професорка
Кречко Наталія Михайлівна
м. Київ, Україна

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ХОРОВОГО ТВОРУ “NORTHERN LIGHTS” ОЛА ГЕЙЛО: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Анотація

Актуальність *теми полягає у тому, щоб осмислити та окреслити засоби виразності музичної мови хорового твору “Північне сяйво” сучасного норвезького композитора Ола Гейло в контексті виконавських завдань.*

Мета *– визначення ключових аспектів художньої образності музичної мови Ола Гейло в хоровому твору "Northern Lights" для формування виконавської інтерпретаційної версії.*

Висновки. *Інтерпретація сучасних творів виконавцем лежить в площині усвідомлення особливостей музичної мови композитора на фоні виявлення її зв’язків з традиціями національної і світової музичної культури. Творчість сучасного норвезького композитора Ола Гейло є цікавим взірцем поєднання, сучасного музичного мислення та традиційної біблійної тематики, що розглядається від кутом яскравого індивідуального композиторського стилю. Усвідомлення аспектів цього поєднанняє важливою ланкою фахового аналізу виконавцем-інтерпретатором*

Ключові слова: *інтерпретація, аналіз вокально-хорових партитур, Ола Гейло*

Дискусії

Інтерпретація хорового твору - це перш за все аналіз літературного тексту, який в свою чергу інтерпретує композитор, вивчення особливостей музичної мови і визначення методів його відтворення в хоровому звучанні.

Працюючи над хоровим твором "Northern Lights" Ола Гейло ми вважали за необхідне

в першу чергу проаналізувавати його літературну першооснову. Літературний текст цього твору взятий з Книги "Старого Завіту", що приписується цареві Соломону і являє собою збірку любовних гімнів, які розкривають взаємні почуття Соломона та Суламіти. Вважається, що глибоко алегоричні слова цієї літературної пам'ятки також розкривають любов Господа до свого народу Ізраїля, а також є взірцем емоційного наповнення щирої подружньої любові. [1]

Текст:

Pulchra es amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem,
terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me
quia ipsi me avolare fecerunt.

Переклад:

Ти прекрасна, моя любов,
солодка і прекрасна, як Єрусалим
страшна, як полки з хоругвами відведи очі від мене
тому що вони змусили мене полетіти [5, власний переклад]

Цікаво, що композитор запропонував для свого музичного твору назву "Northern Lights" ("Північне сяйво"), яка ніби не має відношення до вказаного біблійного тексту. Але в ній озвучено одне з найкрасивіших явищ північних широт землі, яке композитор асоціює з красою своєї Батьківщини. Така назва стає своєрідною підказкою до трактовки композитором літературного тексту і образності його музичної мови. Тобто в алегоричний ряд біблійного тексту він закладає свою власну алегорію - любов до Норвегії, його Батьківщини.

Варто процитувати слова самого Ола Гейло, які він висловив в лист, описуючи, що надихнуло його на створення цієї композиції.

"Looking out from the attic window that Christmas in Oslo, over a wintry lake under the stars, I was thinking about how this 'terrible' beauty is so profoundly reflected in the northern lights, or aurora borealis... It is one of the most beautiful natural phenomena I've ever witnessed, and has such a powerful, electric quality, which must have been both mesmerising and terrifying to people in the past, when no one knew what it was and when much superstition was attached to these experiences." [2,8]

" Дивлячись із горищного вікна того Різдва в Осло на зимове озеро під зірками, я думав про те, як ця «жахлива» краса так глибоко відбивається у північному сяйві, або полярному сяйві... Це одне з найбільших прекрасних природних явищ, свідком яких я коли-небудь був, і які мають таку потужну, електричну якість, яка, мабуть, водночас заворожувала та жахала людей у минулому, коли ніхто не знав, що це таке, і коли багато забобонів було пов'язано з цим досвідом" [Власний переклад.]

Проаналізувавши музичну тканину твору "Північне сяйво", можна зробити висновок, що в ній поєдналися прозора фактура, красива і проста мелодійна лінія та багата колористична гармонія, що реалізовується як фарба ладових співставлень. Композитор уникає чітких уникаючи чіткості функцій розв'язання напруги. Співставлення фарб хорових партій в різних поєднаннях створюють додатковий ефект колористичного використання засобів музичної виразності. Композитору вдається досягти відчуття простору і певної статики, що створює відчуття захопленого милування - «стоп кадра». Такі образи притаманні сучасним художньо-естетичним пошукам і часто пов'язані з різними типами сонористики, поєднаннями живого і «електронного синтетичного звучання». Ола Гейло не застосовує в цьому творі додаткових штучних звукових ефектів і досягає художнього враження виключно засобами хорового виконавства.

Диригенту важливо усвідомити значення колористичності звучання цього твору, ретельно працювати над якістю інтонації озвучуючи гармонічні комплекси акордів і налаштовувати співаків на слухове занурення у фарбу кожного акорду і їх змін. Також важливо виявити домінантні тембри в проведені мелодичних ліній та їх співставлення, що є важливим елементом художньої виразності твору. Правильно визначивши головні елементи музичної мови, що є носіями художнього образу можна вибудувати принципи роботи з хоровим колективом і знайти своє «власне прочитання» музичного твору.

Висновки

Розуміння принципів прочитання композитором літературного тексту допомагає диригенту виявити особливості його музичної мови. Диригенту важливо усвідомити, "пережити" та донести емоційний стан музичного твору до слухача, адже саме це є головною метою художньої інтерпретації виконавця У творах композитора Ола Гейло розкривається його неймовірна здатність створювати хвилюючі враження дуже лаконічними засобами: простою мелодією, прозорою фактурою та барвистою гармонією, які ніби переносять слухачів у «світ тиші» і «споглядання прекрасного».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Райан, Д.Г. (2013) Вибіркова збірка хорових творів Ола Гейло для хору SATB: Композиція, інтерпретація та запис альбому "Північне сяйво": Хорова музика Ола Гейло",Державний Університет Аризони. 108 с.

Інтерв'ю Кетрін Парк у статті "Північне сяйво. Хорові твори Ола Гейло" Чарльза Браффі, Англія, 2012, 44с.

Белік-Золотарьова, Н.А. (2019) Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: Матер. III Всеукр. Наук-практ. 2019 р." / ТОВ «ILланета- ІІріТ» 2019, 98 с.

Пужай, Г.В. (2014) Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020204, 7.02020401. 8.02020401 Музичне мистецтво / Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка. 36 с.

http://surl.li/scpwd

ЩЕРБАЦЬКА ЯНА ІГОРІВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,
Київський національний університет культури і мистецтв
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Перцов Микита Олегович
м. Київ, Україна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАНТАТИ «ТОПОЛЯ»Г. Г. ВЕРЬОВКИ

Анотація

Актуальність. *Актуальність роботи полягає у вивченні народно-хорового мистецтва в Україні, які були пов'язані з важливими історичними подіями, а саме здобуттям незалежності, відродженням інтересу до національних традицій, музичного фольклору, народного хорового виконавства, зокрема.*

Мета *– проаналізувати жанрово-стильові особливості кантати «Тополя» Григорія Верьовки.*

Висновки. *Творчість Григорія Верьовки – це величезний та вагомий внесок у розвиток хорової музики. За своє життя він провів значну кількість концертів, побував на різних гастролях у багатьох країнах світу, таким чином створивши один із гідних*

українських стилів.

Ключові слова: *жанрово-стильові особливості, кантата, мистецтво, Григорій Верьовка*

Дискусії

Григорій Верьовка привертає увагу вчених своїм талантом, великим відчуттям форми пісні, обробки, знанням народного пісенного мелосу, традицій, звичаїв, високою майстерністю, організаторськими здібностям та відданістю хоровій справі. Створюючи та розвиваючи у своїй багатішій діяльності вікові традиції народно пісенної творчості він став новатором української народної пісні. Збагативши її гармонію, фактуру, форму, не порушуючи традицій проклав міст між старовинними думами та сучасними обробками, та їх інтерпретаціями. Ґрунтовне та новаторське впровадження Г. Верьовкою особистих художніх принципів сприяло створенню професіоналізації українського народно-пісенного та хорового виконавства, удосконаленню майстерності співаків, індивідуалізації творчого та виконавського стилю.

Аналізуючи творчу спадщину композитора Григорія Верьовки слід відмітити велике значення місцю жанру *кантати*, якій притаманна масштабність, поєднання однорідного та мішаного хору, солістів, оркестру. Відмічаємо, що хорова фактура записана в традиціях «академічного» чотириголосся з органічним поєднанням поліфонічних та підголоскових епізодів . В Україні становлення жанру кантати припадає на кінець XIX – початку XX ст..

Ознаками справжнього новаторства позначена і кантата «Тополя», створена композитором за мотивами великого Кобзаря до сто п’ятдесятиріччя від дня його народження. В ці дні відбувались святкування ювілею Кобзаря, де колектив Григорія Верьовки, під його керівництвом ставить на сцені театру постановку кантати-поеми «Тополя». В цій кантаті присутнє звернення до тематики фольклору характерне для творчості багатьох українських композиторів, не є виключенням і стиль письма Г. Верьовки, де автором засобами композиції розкриваються нові виразні можливості, котрі попри час створення кантати цілком зіставляються з умовами сучасності.

Одним із яскравих виразових засобів твору, що аналізується, є загострення драматизації текстового першоджерела, що сприяє відображенню емоційних нюансів шляхом залучення композиційних прийомів характерних народнопісенній традиції. Цінним у порадах диригента є потреба використовувати у виконанні народних пісень певних діалектів української народної мови, особливостей народної манери співу, особливостей звукоутворення та тембральної палітри. Митець вказує на збереження імпровізації у пісні, саме як основи багатоголосної хорової фактури, вивчаючи сюжетність пісні, її логічність, словесні наголоси, образний зміст та природу побутування.

Отже, перед нами кантата «Тополя», за жанром – балада.

Тема кантати: розповідь про важкі переживання дівчини, яка розлучилася з коханим хлопцем, її звернення до ворожки, розмова з тополею та перетворення дівчини на тополю під впливом магічного зілля.

Ідея: вічність справжнього кохання, поваги, краси, вірності та світлих почуттів.

Композиційність кантати «Тополя», створена по мотивах народної творчості. Поема за будовою складається зі вступу, основної частини і завершення. У творі автор звертається до дівчат зі смутком про трагічне кохання. Спостерігаємо застосування народної символіки та міфологічні метаморфози (перетворення дівчини на тополю), і народні ворожіння.

Сюжет твору «Тополя». Перетворення людини на дерево – це метаморфоза. На окраїні дороги росла тополя. Історія про трагічне кохання, яке пов’язане з цим деревом. Дівчина закохується у хлопця, який їде на війну та гине. Молода вірить, що коханий повернеться, але її мати знайшла для неї старого багача, за якого вона не хоче виходити заміж, але матір вирішує силоміць віддати її за старого. Надією дівчини є ворожка, до якої

вона звернулась за допомогою. Та говорить, що передбачила її прихід і дає дівчині чаклунське зілля, випивши яке на світанку, ще «до півнів» можна повернути коханого «з чужини», але якщо він не повернеться після другого ковтка треба випити в третє. Але що має трапитись після третього ковтка стара порадила не питати. Молодиця після не довгих вагань робить все, як їй наказала зробити ворожка, її козаченько так і не повернувся, а вона перетворилась в тополю.

Аналізуючи кантату-поему «Тополя» можна зробити певні висновки щодо жанрово-стильових компонентів композиторської творчості Г. Верьовки, а саме про особливості пісенного мелосу, характер звукоутворення, використання тембрів "народних" жіночих голосів.

Частини втілюють типові ознаки, характерні для виконання народними хоровими колективами. Це стосується діапазону, гармонічної мови, ладо-інтонаційної забарвленості, ритмічної та фактурної збалансованості голосів, інтонаційне і ритмічне багатство голосових ліній, фонічна густота насичених регістрів жіночих голосів межує з граничною виразністю у процесі використання диригентом засобу відтворення змісту пісні.

Створюючи твір саме для свого українського народного хору Г. Верьовка в першу чергу, дотримується принципу максимального збереження локальних стилістичних особливостей народних пісень, а саме мелодичної осмисленості, інтонаційно-ладова визначеність, гнучкість мелодичного розвитку, рухливе багатоголосся, що постійно оновлюється, збагачується також поступове «нарощення» голосів в жіночому хорі.

Висновки

Творча постать Григорія Гурійовича Верьовки є самобутнім феноменом у площині народного хорового виконавства, адже саме ним було закладено основні художньо-естетичні, жанрово-стилістичні та виконавські основи професійного народного хорового мистецтва. Як композитор, митець працював переважно в жанрі хорової масової пісні, обробки народних пісень. Твори Верьовки здобули широку популярність, набувши статусу народних. Крім масової пісні, в творчому доробку композитора знаходить місце і жанр кантати. Серед творів великої форми кантата «Ми ковалі своєї долі» на слова поета Павла Тичини. На нашу думку, не справедливо забутою є кантата на вірші Т. Шевченка – «Тополя». Адже даний твір є цікавим зразком інтеграції народнопісенної традиції в класичні канони крупної форми.

Звертаючи увагу на актуальності національно-патріотичного руху в умовах сьогодення, вважаємо, що обраний нами твір цілком відповідає та є засобом відображення подій сьогодення. Така програмна актуальність є не лише фактором актуалізації глядацького сприйняття, але і може стати інструментом нової хвилі популяризації народного хорового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бенч-Шокало, О.Г. (2002) Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ: Ред. ж-лу «Український Світ». 440 с.

(1974) Григорій Гурійович. Народні пісні в записах Григорія Верьовки / упоряд. і прим. Е. П. Верьовка-Скрипчинська [ін.] Київ: Музична Україна. 175 с.

Іваницький, А.І. (1999) Українська народна музична творчість: Навч. посібник / Під ред. М.М. Поплавського; М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ. - 2-ге вид., допрац. Київ: Музична Україна. 222 с.

Козак, С.Д. (1981) Григорій Верьовка: Біограф.повість. Київ: Молодь. 232 с.

Курилів, І.В. (2020) Енциклопедія сучасної України. НаціональнийЗаслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки (2020).https://esu.com.ua/search_articles.php?id=70899 (дата звернення 20.02.2024)

Пархоменко, Л. (2006) ВерьовкА Григорій Гурійович. *Українська музична енциклопедія* /

Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Т. 1.С. 33.

Ященко, Л.І. (1963) Григорій Гурійович Верьовка: Нариси про життя і творчість. Київ: Мистецтво. 63 с.

СЕКЦІЯ
ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

БОНДАР ВАЛЕРІЯ АНДРІЇВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: leraanipcuk@gmail.com
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент
Остапенко Лариса Вікторівна
м. Київ, Україна

РОЛЬ ОПЕРИ «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО У ВІДТВОРЕННІ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ ТА СТВЕРДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація

Актуальність. *У світлі зростаючого інтересу до витоків української історії та культурної музичної спадщини, а також у контексті пошуку українського національного самоусвідомлення, актуальним стає розуміння впливу вокального мистецтва на формування національної ідентичності, тому дана тема спрямована на аналіз ролі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського через дослідження музичних, текстових та символічних аспектів твору.*

Мета *– розгляд аспектів творчості композитора, висвітлення та розкритті впливу цієї опери на формування української національної свідомості та збереження історичної пам'яті, що є важливими аспектами сучасного культурного та політичного дискурсу.*

Висновки. *У результаті дослідження ролі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у формуванні української національної ідентичності було виявлено її значущість як культурного надбання минулого та сьогодення. Цей твір, через музичні образи та сцени, передає не лише історичні факти, а й соціальні та культурні аспекти життя українського народу. Опера відтворює дух епохи та національну гордість, сприяючи утвердженню української національної ідентичності та самобутності. Таким чином, вона є важливим елементом сучасного культурного дискурсу та сприяє збереженню історичної спадщини.*

Ключові слова: *опера; «Запорожець за Дунаєм»; українська національна ідентичність; історичні події; самобутність; автентичність; народні зразки; фольклор*

Дискусії

Українська культура завжди відзначалася своєю унікальністю та самобутністю, що виявилося особливо активним у XIX столітті, відомому як період національного українського культурного відродження. Цей період відзначився зростанням національної свідомості та інтересом до історії, фольклору. Незважаючи на тиск царського уряду тієї епохи, українська література розвивалася, а діячі національного музично-драматичного театру зуміли відтворити самобутній український фольклор та підвищити рівень театральної майстерності [3].

Опера «Запорожець за Дунаєм», створена С. Гулаком-Артемовським, вважається першою повноцінною національною українською оперою. Цей твір презентує період становлення українського оперного мистецтва. Не зважаючи на національні обмеження та переслідування царським урядом, українські композитори активно зосереджувалися

на створенні оперних творів української тематики, що стало важливим етапом у розвитку оперного мистецтва в Україні та підтвердженням високого рівня національної композиторської та виконавської школи.

Це стосується як її сюжетної, так і особливої музичної мови, яка збереглася до нашого часу у повному обсязі. Композитору вдалося створити неповторний зразок лірико-комічного оперного жанру, що поєднує ліричність і комічність водночас. Опера вирізняється високим рівнем вокальної майстерності та стала першим класичним прикладом української лірико-комічної опери [1].

Існує припущення, що С. Гулак-Артемовський розпочав створення опери під впливом творчості українського поета Т. Шевченка, з яким він підтримував близькі дружні стосунки. Його зв'язок з Кобзарем може бути ключовим фактором, який спонукав композитора до створення національної української опери. Також вважається, що історик М. Костомаров, що також був знайомий з С. Гулаком-Артемовським, міг вплинути на вибір сюжету для опери. Проте, ймовірно, він запропонував лише загальну «запорізьку тему», а не конкретний сценарій [4].

Дана опера, ставши першою повноцінною народно-національною, розповідає про трагічні події в історії українського козацтва, які сталися після руйнування Катериною II Запорізької Січі. Зазначимо, що значна частина козаків була вимушена перебратися на турецькі землі, проте вони дбайливо зберігали свої традиції та особливості життєустрою навіть у чужому середовищі. Зокрема, український народ зберіг там свою мову, виконуючи українські народні пісні та танці, передаючи з покоління в покоління народні обряди та звичаї. Вони також старанно підтримували власну організаційну структуру та систему взаємодопомоги, що була характерною для запорозької спільноти. Усе це допомагало їм зберегти свою національну ідентичність та духовну спадщину навіть у важких умовах еміграції [1].

Крім того, слід відзначити, що опера «Запорожець за Дунаєм» не лише висвітлює історичні події, але й відтворює широкий спектр соціальних, культурних і побутових аспектів життя запорозьких козаків. Вона передає дух епохи та національну гордість через музичні образи і сцени, які вражають своєю емоційністю та виразністю.

Хоча опера має й комічні елементи, але за нею стоїть глибокий підтекст національної самобутності українського народу. Сам факт того, що для опери було обрано тему запорозького козацтва, вже свідчить про бажання відтворити на сцені важливі епізоди з історії українського народу.

Значним досягненням композитору є його здатність до відтворення правдивих та природних народних образів у своїй опері. У ній відображено не лише жартівливі сцени та комічні персонажі, але й віддзеркалено героїзм та стійкість запорозьких козаків у важкі часи. Їхня боротьба за свободу та незалежність передає ідею національної гідності та самопожертви.

У даному випадку важливим аспектом є музична мова опери, яка відображає українську народну музичну традицію. Використання народних мелодій, ритмів та інструментальних елементів додає твору автентичності та підкреслює його національний характер. Композитор вдало використовував національну виразність музики, не обмежуючись цитуванням, але застосовуючи авторські теми, що були близькі до народних пісень. В основі його творчості лежала інтонаційність народної ліричної пісні-романсу, танцювальний фольклор і, іноді, кантова стилістика [3].

Велика заслуга композитора полягає в тому, що він, залучивши елементи європейських оперних жанрів, наблизився до створення повноцінної народно-національної опери складної будови й серйозного високого змісту.

Отже, через свій національний колорит та унікальну атмосферу, опера «Запорожець за Дунаєм» стала не лише важливим музичним твором, але й символом української національної самосвідомості та боротьби за свободу. Вона надихає глядачів та слухачів на гордість за своє коріння та історію, підтримуючи дух патріотизму та національної

єдності.

Висновки

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського має велике значення для формування української національної ідентичності, самосвідомості та збереження історичної пам'яті. Цей твір яскраво відтворив трагічні події українського козацтва та не лише передає історичні факти, але й відображає глибокі соціальні та культурні аспекти життя того часу. Через музичні образи і сцени, оперна творчість композитора відтворює дух епохи та національну гордість українського народу, сприяючи утвердженню української національної ідентичності та самобутності.

Таким чином, опера «Запорожець за Дунаєм» є важливим культурним надбанням, що продовжує впливати на формування національної свідомості та сприяє збереженню історичної спадщини українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

До 150-річчя опери написання і прем'єри. URL: http://www.cherkasy-musicart.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf

«Запорожець за Дунаєм». URL: https://kontramarka.ua/uk/zaporozec-za-dunaem-73219.html

Історія української дожовтневої музики / заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музика, 1969. 588 с.

Лист Т. Шевченка до С. Гулака-Артемовського: історія стосунків великих митців. Українська біографістика, 2014. Вип. 11, С. 37-53.

Анічкін Л. Опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» витримала іспит часом і ввійшла до золотого фонду української класичної музичної спадщини. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/z_ukrayinoyu_v_sertsi.html

---

КОВАЛЕНКО АЛЛА ВОЛОДИМИРІВНА
здобувачка ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-9750-3314
e-mail: allaivasen6@gmail.com
Науковий керівник – народна артистка України, професор ***Попова Алла Борисівна***
м. Київ, Україна

СЮЖЕТНО-ОБРАЗНА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНСОВО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ XIX СТОЛІТТЯ

Анотація

Актуальність. *Романсово-вокальна лірика виникла в Україні у XIX столітті, коли в культурному житті країни відбувалися істотні зміни. Цей період відзначався розквітом національного відродження та романтизму, і як правило вплинуло на формування нових музичних та поетичних жанрів, зокрема на особливості романсово-вокальної лірики.*

Українські композитори та поети почали активно експериментувати з музично-вокальними формами, поєднуючи традиції української пісні з рисами романсу. Як жанр, романсово-вокальна лірика, становить науковий інтерес з причин, які стосуються її ролі у музичній, літературній та культурній спадщині, саме це і становить актуальність нашого дослідження.

Мета *– виявити сюжетно-образну специфіку української романсово-вокальної лірики XIX століття.*

Висновки. *Романсово-вокальна лірика становить вагомий пласт музичної та поетичної традиції, що синтезує у собі елементи романсу та вокальної лірики. Українська*

романсово-вокальна лірика виникає в контексті розвитку музичної культури нації. Вона об'єднує в собі певні риси, які властиві як романсу, так і традиційній українській пісенній культурі. В даному жанрі композитори часто висвітлюють теми кохання, втрати, патріотизму, а також інші аспекти людського життя та почуттів.

Ключові слова: *музичне мистецтво, лірика, вокал, романс, композитор*

Дискусії

Українська музика модифікувалася в романтичному стилі, зокрема стилістика та форма музичних творів зазнали істотних змін. Романтичний стиль в українській музиці почав зароджуватися в перших десятиліттях XIX століття і існував протягом всього століття. Цей період відзначався широким використанням національних мелодій та тем, а також втіленням у творчості різноманітних емоцій та почуттів. Українські композитори того часу відтворювали в музиці образи традиційного українського життя, природи та історії, надаючи їм романтичного звучання і відповідного художньо-образного забарвлення.

В історії українського музичного мистецтва, так само як і в європейському романтизмі загалом, жанр пісні мав велике значення. Українська музика мала благодатний грунт для розвитку цього жанру, а саме - український фольклор. Ще на початку XIX століття фольклорна спадщина вже була дуже багатою на різноманітні пісні різних жанрів. Особливо виділялися ліричні народні пісні, які були чудово описані Миколою Гоголем. Ці пісні відображали глибокі почуття та емоції українського народу, а їхні тексти та мелодії стали джерелом натхнення для багатьох композиторів романтичної епохи. Жанр пісні відігравав ключову роль у втіленні різноманітних ідеалів романтизму в українській музиці, створюючи виразний образ національного духу та культурної ідентичності.

Український романс XIX століття мав свою специфіку, яка відображалася у його тематиці, мелодиці та емоційному виразі. В перші десятиліття XIX століття відбувалося становлення романтичної пісні-романсу в українській культурі. Одна з головних рис цього періоду полягала в тому, що романси стали відображати романтичні тенденції того часу. Це проявлялося у домінуванні любовно-ліричної тематики, мотивах зради, розлуки, нарікання на долю та поетизації туги та смутку.

Музично ця тенденція виявлялася у мелодіях, які мали яскраву емоційну виразовість та відкритість. Романси ставали не лише музичними творами, а й засобом вираження внутрішніх переживань особистості. Їхні тексти були сповнені ліризму, а лірика набувала індивідуалізованих рис, що дозволяло слухачеві відчувати глибину емоцій автора. Таким чином, українські романси XIX століття відображали романтичні настрої епохи через їхню тематику, мелодіку та емоційний вираз.

На початку XIX століття жанр пісні-романсу фольклорного походження продовжував свій розвиток. В цей же час стали поширюватися народні пісні-романси. Ці пісні були авторськими творами, але завдяки усному традиційному передаванню вони набували елементів фольклору.

Один із таких народних пісень-романсів - "Ой, і зрада, карі очі, зрада", який мав лірично-наспівну мелодію з виразним емоційним забарвленням. Ця пісня стала частиною першого словесного збірника українських народних пісень, складеного М. Максимовичем у 1827 році. Текст пісні також був увічнений у нотному збірнику народних пісень, складеному М. Лисенком.

Так, пісні "Сидить голуб на березі" та "Сонце низенько" дійсно ввійшли до першого словесного збірника М. Максимовича (1827), а нотний текст їх був занесений до збірника А. Єдлічки. Ці пісні-романси стали частиною народного музичного доробку, передаючи почуття і емоції простих людей.

У збірнику польських діячів В. Залеського та К. Японського (Львів, 1833) також зустрічаються українські пісні-романси, такі як романс "Тяжко знести тої розлуки", які,

ймовірно, поширилися як анонімні авторські твори. Ці пісні були популярними у домашньому музикуванні галичан.

Висновки

Романсово-вокальна лірика становить вагомий пласт музичної та поетичної традиції, що синтезує у собі елементи романсу та вокальної лірики. Українська романсово-вокальна лірика виникає в контексті розвитку музичної культури нації. Вона об'єднує в собі певні риси, які властиві як романсу, так і традиційній українській пісенній культурі. В даному жанрі композитори часто висвітлюють теми кохання, втрати, патріотизму, а також інші аспекти людського життя та почуттів. Важливо відзначити, що романсово-вокальна лірика України має свої особливості та відзначається взаємодією музичних та поетичних складових, створюючи унікальний виразний образ. Цей жанр існує в рамках різноманітних стилів та напрямків, відтінюючи багатогранність української музичної та поетичної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонюк, В. Г. (1999). Українська вокальна школа: етно-культурологічний аспект. Київ: Українська ідея.

Верещагіна, О. Є. & Холодкова Л. П. (2010). Історія української музики ХХ

Булат Т. П. (1979). Український романс : монографія. Київ : Наукова думка,. 320 с.

Хоменко Н. М. (2013). Український народний романс: ґенеза жанрових різновидів : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.07. Київ, 20 с.

Шреєр О. Я. (1947). Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку (ХУІІ - ХУІІІ ст.). Київ: Музична Україна, 125 с.

Ященко Л. І. (1961). Українські народні романси. Київ: Мистецтво, 412 с.

МОРОЗ АЛІНА ВОЛОДИМИРІВНА
здобувачка ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
Заслужена артистка естрадного мистецтва України
e-mail: el_khachatrian@ukr.net
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,
доцентка ***Скопцова Олена Михайлівна***
м. Київ, Україна

ВІДМІННОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕСТРАДНИХ ТА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Анотація

Актуальність. *Виконавська інтерпретація естрадних та народних пісень є складним і багатофакторним процесом, що включає в себе ряд ключових аспектів, котрі формують художній образ та враження від виконання музичної композиції. Важливо враховувати, що така інтерпретація відображає не лише технічні навички виконавця, але й його здатність до емоційного вираження, розуміння музичного та поетичного змісту пісні, а також індивідуального та авторського підходу до її виконання. У сучасному музичному дискурсі дослідження відмінностей сценічної інтерпретації естрадних та народних пісень є доцільним у розумінні культурних та музичних контекстів.*

Мета *– розвідка спрямована на аналіз та порівняння особливостей виконавського мистецтва в контексті естрадних та народних пісень з метою розкриття їх характерних рис та виявлення впливу культурного оточення на сприйняття та виконання музичних творів.*

Висновки. *Виконавська інтерпретація естрадних та народних пісень має свої*

відмінності та особливості, які визначаються як характером самої пісні, так і контекстом її виконання. Естрадні пісні часто відрізняються складною структурою та сучасним музичним аранжуванням, акцентуючи увагу на вокальних та емоційних аспектах виконання. Вони частіше асоціюються з концертними виступами та сучасною розважальною індустрією. З іншого боку, народні пісні мають більш просту будову та автентичний стиль, що відображає культурні та історичні традиції народу. Виконання народних пісень зазвичай відбувається в більш інтимних або традиційних контекстах, що підкреслює значення спільноти та спадщини. Таким чином, розуміння та врахування цих відмінностей дозволяє виконавцям та слухачам краще сприймати різносторонність музичної культури, підтримуючи різноманітність музичних жанрів та традицій.

Ключові слова: *виконавство, інтерпретація, естрадна пісня, народна пісня, вокальне мистецтво*

Дискусії

Перш за все, важливо відзначити, що виконавська інтерпретація передбачає технічне володіння музичним та вокальним мистецтвом, включаючи правильне інтонування, дотримання ритму та стилістики музичної форми, також використання вокальних та музичних технік для досягнення максимальної виразності та відтворення задуму композитора чи автора тексту. Виконавець повинен володіти дихальною технікою, а також добре розвиненим голосовим апаратом для відтворення широкого спектру вокально-виконавських та художніх завдань[3].

Виконавська інтерпретація народних та естрадних пісень має ряд відмінних рис, які відображаються у структурі та стилістиці музичних творів, характері їх виконання, тематиці та тексті, а також контексті виконання. Перш за все, виконання естрадних пісень часто характеризується складною структурою та сучасним музичним аранжуванням, що використовує сучасні технології та інструментальні супроводи [1]. У порівнянні з цим, народні пісні мають простішу будову та базуються на традиційних мелодіях та ритмах. Крім того, виконання естрадних пісень часто залучає висококваліфікованих музикантів та вокалістів, які володіють широким спектром вокальних та інструментальних технік, тоді як виконання народних пісень може бути більш простим та автентичним у стилі [1].

Крім того, відмінності полягають і у характері виконання. Виконання естрадних пісень часто відрізняється своїм вокальним та емоційним виконанням, яке може включати в себе різноманітні вокальні та експресивні техніки, а також акцентовану драматургію [2]. У порівнянні з цим, виконання народних пісень має більш простий та природний стиль, що відображає автентичність та спонтанність народної культури. Наступна відмінність полягає в тематиці та тексті пісень. Естрадні пісні часто створюються для розваг та розважального сприйняття, тоді як народні пісні мають більш глибокий сенс та відображають соціальні, історичні або культурні аспекти життя народу [3].

Висновки

Отже, виконавська інтерпретація естрадних та народних пісень має свої відмінності та особливості, які визначаються як характером самої пісні, так і контекстом її виконання. Естрадні пісні часто відрізняються складною структурою та сучасним музичним аранжуванням, акцентуючи увагу на вокальних та емоційних аспектах виконання. Вони частіше асоціюються з концертними виступами та сучасною розважальною індустрією. З іншого боку, народні пісні мають більш просту будову та автентичний стиль, що відображає культурні та історичні традиції народу. Виконання народних пісень зазвичай відбувається в більш інтимних або традиційних контекстах, що підкреслює значення спільноти та спадщини. Таким чином, розуміння та врахування цих відмінностей дозволяє виконавцям та слухачам краще сприймати різносторонність

музичної культури, підтримуючи різноманітність музичних жанрів та традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Конвалюк, У.В. (2020). Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX–початку XXI століть. *ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України.–Івано-Франківськ*.

Овсяннікова, Н.Ю. (2007). Стильові парадигми музично-виконавської інтерпретації у сучасному естрадному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*, (12), 61-64.

Фоломєєва, Н.А. (2018). Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки*, (170), 127-131.

ПШЕНИЧНИЙ ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ
здобувач ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sasharolexx@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9274-0983
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
Тилик Ігор Володимирович
м. Київ, Україна

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВИКОНАННЯ АРІЙ З ОПЕР Д.БОРТНЯНСЬКОГО ТА М.ЛИСЕНКА НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ДОСВІДУ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ

Анотація

Актуальність. *Серед визначної та різножанрової творчої спадщини Дмитра Бортнянського (1751-1825) і Миколи Лисенка (1842-1912) вагоме місце займають їх вокально-оперні твори. Арії композиторів завжди відтворюють характери та підкреслюють образи персонажів опери. І особливо цікаво проаналізувати та зрозуміти усі тонкощі образів персонажів і виконання, які вкладали автори творів у арії і як втілили їх та які власні інтерпретаційні підходи віднайшли видатні вокалісти в одних аріях.*

Мета *– проаналізувати інтерпретаційні підходи до виконання арій з опер українських композиторів різних епох (арії Федеріго «Прощай» з опери «Сокіл» Д. Бортнянського та арії Петра «Сонце низенько» з опери «Наталка Полтавка» М.Лисенка) на прикладі концертно-театрального досвіду видатних українських вокалістів: Дмитра Фощанка, Віктора Тетері, Костянтина Столяра та Олександра Пономарьова.*

Висновки. *При виконанні арії Федеріго «Прощай» з опери «Сокіл» Дмитра Бортнянського та арії Петра «Сонце низенько» з опери «Наталка полтавка» Миколи Лисенка дуже важливо щоб виконавець зміг передати характер персонажа і знайти свій інтерпретаційний підхід, з чим прекрасно впорались наші видатні вокалісти: Дмитро Фощанка, Віктор Тетеря, Костянтин Столяр та Олександр Пономарьов.*

Ключові слова: *інтерпретація, Д. Бортнянський, арія, вокальне виконавство*

Дискусії

Арія Федеріго «Прощай» з опери «Сокіл» (повна офіційна назва «Сокіл Федеріго дельї Альберігі») [2] - одна з найвідоміших опер Дмитра Бортнянського, в наш час на

жаль забутого, не затребуваного на великій сцені твору – розкриває нам персонажа і показує що він страждає від кохання, і прощається з коханою, якій на нього все одно, тому що її турбує тільки її хворий син. Арія має ліричний, схвильований характер – який передає всі почуття Федеріго при прощанні з коханою: тугу, сум, втрату, але водночас арія має дуже ліричний, емоційний і світлий характер.

Арія Федеріго «Прощай» у виконанні Дмитра Фощанка [4] звучить міцно, тембрально насичено, переконливо. З погляду передання характеру персонажа – повне попадання в образ і доскональна передача всіх характерних аспектів героя. Інтерпретація досить емоційна, що відчувається на слуховому рівні,- вокаліст на високій теситурі та у швидкій частині арії співає «з надривом», прикриваючи високі ноти, і водночас, фокусуючи звук в головні резонатори, що виразно відтворює хвилювання та емоції персонажу. Д. Фощанка вражає не тільки передачею сили та емоційності своїм голосом, а й майстерним драматичним чуттям. Все це разом підіймає виконання та інтерпретацію вокаліста на дуже високий рівень.

У інтерпретації Віктора Тетері [1] арія Федеріго «Прощай» виконана досить стримано і водночас емоційно, з внутрішнім спокоєм, але відчутним переживанням героя. У своїй інтерпретації вокаліст затримується на початку за тактової вокальної фрази – Та любов..(61-62 такт)[1] – підкреслюючи слово – «любов» - передаючи сум та втрату любові героя. Образ персонажа для слухачів переданий дуже влучно. На відмінну від інтерпретації Д. Фощанка бачення В. Тетері відображається в більшому стримані емоцій персонажа, що вокаліст відмінно передає голосом, але і всі внутрішні переживання героя також передані слухачу.

Арія (пісня) Петра «Сонце низенько» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка – дуже відомий твір, як і сама опера «Наталка полтавка». Текст сповнений глибоких почуттів, роздумів, щирих надій і водночас уболівань за своє кохання. «Сонце низенько» є оригінальним твором Івана Котляревського – автора першоджерела, п’єси і первинної музично-театральної версії твору «Наталка Полтавка» [6]. Особливої виразності арії надають мелодійні лінії та емоційно насичені гармонії. «Сонце низенько» чудовий приклад використання народної мелодії в оперному творі. Її щирість, емоційність та мелодійність роблять її справжнім ліричним шедевром української музичної спадщини.

В інтерпретації Костянтина Столяра [3] арія Петра «Сонце низенько» набуває особливої щирості та наївності. З перших нот вокаліст розкриває глибину почуттів головного героя, його надії та мрії про кохану. К. Столяр виконує арію з великою емоційною напругою, майстерно передаючи переживання закоханого Петра. Також його інтерпретація підкреслюється м'якістю та ліричністю – що дуже добре передає характер героя – при своїй появі на сцені він постає закоханим і сповненим надій, але і, водночас, готовим прийняти долю і не боротися за своє кохання. Костянтин Столяр з неймовірною точністю передає весь спектр емоцій Петра: переживання, зацікавленість Наталкою, очікування зустрічі, сумніви та страхи, готовність прийняти долю.

Виконання пісні Петра «Сонце низенько» Олександром Пономарьовим [5] можна схарактеризувати як тонке, зібране, емоційне та технічно вправне, здатне захопити слухача своєю музичною виразністю і красою. У своєму варіанті інтерпретації О. Пономарьов довше затримується на перших високих нотах на початку кожного куплету, особливо це підкреслюється на початку третього куплету, який він починає дуже тихо і чуттєво, затримуючись на першій високій ноті і поступово наповнюючи звук та плавно переходить у наступну вокальну фразу.

Висновки

При виконанні арії Федеріго «Прощай» з опери «Сокіл» Дмитра Бортнянського та арії Петра «Сонце низенько» з опери «Наталка полтавка» Миколи Лисенка дуже важливо щоб виконавець зміг передати характер персонажа і знайти свій інтерпретаційний підхід, з чим прекрасно впорались наші видатні вокалісти: Дмитро Фощанка, Віктор Тетеря,

Костянтин Столяр та Олександр Пономарьов.

Кожен з них дуже ретельно і детально підійшов до виконання арій і розкриття характеру персонажа. Всі вони звучать дуже переконливо і професійно. Кожен вокаліст по своєму передає тонкощі характеру персонажа і ідею автора, і кожен надає герою щось своє, власне, частинку своєї індивідуальної інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Анастасія Арбузова-Родич. Д. Бортнянський опера "Сокіл", 2014. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cyrgHVtUCZA (дата звернення: 29.03.2024).

Дмитро Бортнянський; Лібр. Ф.Г. Лаферм'єра, перекл., літ.ред. і післямова М. Стріхи, передм. Г. Ганзбурга, упор. А. Бондаренко. Клавір опери "Сокіл". Київ-Дрогобич, 2012. 218 с.

Дмитро Логунов. Костянтин Столяр - Сонце низенько (муз. і сл. М.Лисенко), 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mqTYvOndJsg (дата звернення: 30.03.2024).

Київська опера. Д. Бортнянський. Арія Федеріго з опери "Сокіл" | Український диптих.Музика, 2021. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZiWh9bmaFeM (дата звернення: 29.03.2024).

Олександр Пономарьов. Олександр Пономарьов - Сонце низенько [Live], 2012. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Z6_Najz4Zxk (дата звернення: 30.03.2024).

Учасники проектів Вікімедіа. Сонце низенько – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сонце_низенько (дата звернення: 30.03.2024).

СЕМЕНИЦЬКА ІРИНА ОЛЕГІВНА
здобувачка ОС «Магістр»1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-3526-7226
e-mail: semenitska2@gmail.com
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства
Тилик Ігор Володимирович
м. Київ, Україна

СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО У ТВОРЧОСТІ А.КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

Анотація

Актуальність. *Дослідження специфіки використання вокально-технічних можливостей колоратурного сопрано у творчості А. Кос-Анатольського має важливе значення для поглиблення нашого розуміння вокальної музики та мистецтва. Вивчення цієї теми дозволяє розкрити особливий підхід композитора та використання вокальних прийомів у колоратурного сопрано. Таке дослідження стимулює інтерес до творчості композитора в контексті сучасної музичної культури.*

Мета *– проаналізувати специфіку застосування вокально-технічних можливостей колоратурного сопрано у творчості А. Кос-Анатольського, а саме у творах «Ой, піду я межи гори», «Соловей і троянда», «Соловейко на калині».*

Висновки. *специфіка застосування вокально-технічних можливостей колоратурного сопрано у творчості Анатолія Йосиповича Кос-Анатольського є важливим аспектом його музичного доробку, вони вплітають у себе традиції класичної майстерності і мудрість народу, роблячи музику, що залишається важливою й надихаючою, спонукаючи нас цінувати цілісність дружби, відданості та кохання.*

Ключові слова: *А. Кос-Анатольський, вокальне мистецтво, сучасна музика,*

колоратурне сопрано

Дискусії

Анатолій Йосипович Кос (1909 – 1983),відомий під мистецьким псевдонімом Кос-Анатольський видатний музичний творець і неперевершений наставник багатьох музикантів. Він виявився не лише відмінним композитором, але й поетом, здатним перенести свої відчуття у музичне полотно, завойовуючи серця людей своєю творчістю.

У своїй творчості він використовує глибокість почуттів, спрямованість на пісенність та широкі спектри виразності, які лягають за основу у всіх його творах.

А. Кос-Анатольський створював музику призначену для колоратурного сопрано, у різні часи включаючи з 1954 – 1960 роки [1]. В них йдеться про розлуку, віру в кохання. Колоратура (від італ. «прикраса») [9] є сукупністю вокальних орнаментальних прийомів, які урізноманітнюють музичний виклад і надають йому особливої витонченості. Колоратура полягає у віртуозних технічних складних пасажах, і є прикрасою для вокальної мелодичної лінії. У зв'язку з цим варто нагадати, що діапазон колоратурного сопрано є *c* ^{1}*— f –gis*^{3}та вище.

Колоратурний стиль співу набув популярності в італійській опері XVII – XIX [9].Саме ця категорія голосу дозволяє композитору розширювати музичні горизонти і експериментувати з різноманітністю звучання.

Варто звернути увагу на структуру романсів та пісень А. Кос-Анатольського для колоратурного сопрано, у них помітне тяжіння до двочастинних побудов, друга частина творів іде з прискорення. Слід підкреслити його твір «Ой, піду я межи гори» виходить за межі простої вокальної лірики, саме своєю формою. Тут відчувається національно насичений колорит, від якого твір звучить надзвичайно живо й виразно. Особливо варто зазначити, що цей твір входить до програми для всіх колоратурних співаків, включаючи Євгенію Мірошніченко, Діану Петриненко, Беллу Руденко та Марію Стеф'юк. «Ой, піду я межи гори» є дуже складним твором він починається з оркестрового вступу і переходить далі в партію колоратурного сопрано, а саме з високої співацької позиції вокаліста, який є не дуже зручним для початку твору, але саме початок надає могучості звучання твору. Відчувається характерна опора на кварто-квінтові тони та тональну нестійкість інтонації у всієї першої частини [1]. Це все поєднання видатної майстерності композитора і вміння використовувати її для виклику емоційного зворушення. У другій частині відчуваються бойківські фольклорні мотиви, інтонаційно наближені до старовинних щедрівок та коломийок. Саме тут відбувається гра ладів з натуральним та гуцульським ладом, також прослідковується у другому реченні початок з домінанти паралельного мажору та мінору в якій, використовується типові гармонічні звороти, які створюють нестандартні звукові комбінації, що нерідко включають і неакордові звуки. Кінцівка прослідоквується у формі рондо, де твір стає легким та врівноваженим.

У «Солов'їному романсі» прослідковується сполучення мелодії з наспівами народних романсів через характеристичне порівняння двох речень: перше закінчується в мажорі, а друге - в мінорі. Такий перехід між тональностями викликає у слухачів відчуття зміни настрою і відтворює внутрішній душевний конфлікт, який може бути характерним для народних пісень-романсів [1].У цих творах варто відзначити цікаву колоратурну частину, де об'єднуються риси пісенності з характерними мелодійними фігураціями інструментальних відтінків.

Часто композитор звертається до теми кохання, яка приваблює його в світ глибоких почуттів, де любов виступає виявом творчого потенціалу у піснях «Соловей і троянда», «Соловейко на калині» пісні мають складну мелодійну лінію зі значним діапазоном, що вимагає від виконавців ретельного контролю над голосом і дотримання правильної інтонації. Крім того, простежуються швидкі темпи та складні ритмічні фігури, швидкі пасажі, які ускладнюють виконання, вимагаючи великої віртуозності та технічної майстерності. Для вдалого виконання необхідно мати добре розвинену вокальну техніку,

дихання та контроль над голосовим апаратом і вміння передавати емоції через виконання.

Твори Анатолія Кос-Анатольського демонструють широкий спектр музичних можливостей та емоційно-образний потенціал колоратурного сопрано відчуття творчості гуцульського фольклору, гнучкості, вальсу показуючи виразністю ліричного романсу. Цей органічний синтез визначається оригінальною нервовістю індивідуального авторського стилю письма композитора.

Висновки

Узагальнюючи викладені спостереження можна зробити висновок, що специфіка застосування вокально-технічних можливостей колоратурного сопрано у творчості Анатолія Йосиповича Кос-Анатольського є важливим аспектом його музичного доробку, вони вплітають у себе традиції класичної майстерності і мудрість народу, роблячи музику, що залишається важливою й надихаючою, спонукаючи нас цінувати цілісність дружби, відданості та кохання.

Композитор вдало поєднував майстерність у своїх творах з великою емоційною глибиною, творячи музичні композиції, які захоплювали слухачів своєю інтенсивністю почуттів.

Використовуючи складні вокальні прийоми у колоратурному сопрано дозволили композиторові ефективно виразити різноманітні настрої та емоції у своїх творах, надаючи їм особливу душевність та вишуканість. Проявляється саме у творах для колоратурного сопрано «Ой, піду я межи гори», «Солов'їний романс», «Соловей і троянда» виявляється, як втілення цих цінностей через виразне поєднання музичної гармонії з текстовим змістом, створюючи емоційно насичені композиції, що залишаються актуальними й вражають серця слухачів усіх часів. Його музика надихає та спонукає до співпереживання, що робить його внесок у музичну культуру особливо цінним та визначним у всьому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Волинський, Й. (1965) Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість / Й. Волинський ; Й. Волинський. Київ : Мистецтво. 70 с.

Колодій Я., Полек, В. (1974) Композитор А.Кос-Анатольський. Київ : Музична Україна.

Терещенко, А. К. (1986) Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Муз. Україна. 80 с.

Співець карпатських гір. Миколаїв 2019 : Упр. культури, національностей та релігій Миколаїв. облдержадміністрації Обласна б-ка для дітей ім. В А. Кос-Анатольський, життя і творчий шлях.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

Contributors to Wikimedia projects. Сопрано – Википедия.
URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сопрано(дата звернення: 01.04.2024).

Кос-Анатольський А., життя і творчий шлях. URL: https://studwood.net/2454898/kulturologiya/tvorchist (дата звернення: 30.03.2024).

Композитори. Музична бібліотека. URL: https://mubis.com.ua/index.php/composers/75?highlight=WyJcdTA0M2FcdTA0M2VcdTA0NDEiXQ(дата звернення: 30.03.2024).

Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. *Енциклопедія Сучасної України ЕСУ*. URL: https://esu.com.ua/article-5473(дата звернення: 30.03.2024).

Колоратура – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Колоратура (дата звернення: 01.04.2024).

Ноти українських композиторів. Ноти українських композиторів. URL: http://ukrnotes.in.ua/index.php(дата звернення: 30.03.2024).

Пісене джерело пам'яті. До 110-річчя Кос-Анатольського. *Мистецтво - те, що нас надихає*. URL: https://moezahoplennia.blogspot.com/2019/11/110.html (дата звернення: 30.03.2024).

СЕРДЮК ДМИТРО АРТЕМОВИЧ
здобувач вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»,
Київський національний університет культури і мистецтв
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Перцов Микита Олегович
м. Київ, Україна

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ У ФОРМУВАННІ ОПЕРНОГО ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Анотація

Актуальність *дослідження цієї теми необхідно розглядати у контексті двох ключових аспектів. По-перше, велике значення української народної пісні у оперних творах Миколи Лисенка свідчить про його прагнення максимально передати життя та дух українського народу. Український фольклор для нього був джерелом натхнення, відображенням національної ідентичності та культурної спадщини. По-друге, у контексті сучасних геополітичних подій, зокрема російсько-української війни, ідентичність українського народу набуває особливої актуальності. Творчість Миколи Лисенка, що базується на українському фольклорі, стає не лише спадщиною, а й інструментом боротьби за збереження культурної самобутності. Відновлення та популяризація його творчості стає символом опори та національної гідності*

Мета *– встановлення зв'язку між використанням українського фольклору у творчості Лисенка та його спробами передати національну ідентичність українського народу.*

Висновки. *Український фольклор значно вплинув на творчість видатного композитора. Микола Лисенко вдало поєднав національні мелодії та мотиви з оперною музикою, розкриваючи глибокі аспекти української культури та ідентичності через свої твори. Вивчення його оперних творів дозволяє краще зрозуміти не лише естетичну цінність його музики, а й роль, яку він відіграв у формуванні української національної музичної традиції.*

Ключові слова: *М. Лисенко, фольклор, музичне мистецтво, опера, ідентичність*

Дискусії

У XIX столітті серед композиторів, що були попередниками та сучасниками Миколи Лисенка відбувався розквіт романтичного стилю. Цей період став важливим для розвитку музичного мистецтва, коли виникли майже всі жанри, а творці активно використовували народну тематику та фольклор.

У творчості Миколи Лисенка виявився особливий професіоналізм та національно-увиразнений романтичний стиль, який раніше не був так виражений в українській музиці. Він інтегрував народні мелодії та теми в свої твори, розвиваючи їх у нових контекстах та створюючи унікальний звучний образ. М. Лисенко зробив вагомий внесок у формування української композиторської школи та зумів дати українській музиці новий, відмінний від європейських традицій, характерний національний стиль.

У творчості М. Лисенка прослідковується реалістичний підхід, що проявляється у втіленні суспільно значущих тем, народно-визвольних та патріотичних ідей, розкритті історичних тем, сатиричних та викривальних елементах, а також у відображенні

народного життя та характеру українського народу.

Опираючись на це музична мова М. Лисенка отримала новий зміст завдяки його новому розумінню принципу народності. Для нього народність означала глибоке відтворення в музиці народного життя, світогляду, характеру та історії народу, а також створення індивідуального стилю на народних основах. Попередники Миколи Лисенка, зазвичай, розкривали лише окремі аспекти народного побуту, тоді як Микола Лисенко втілив народну сферу в усій її різноманітності і відобразив типові риси духовної сутності українського народу.

Крім того, новий погляд Миколи Лисенка на фольклор також вплинув на нову сутність народності в його музиці. Він сприймав український фольклор як безцінний скарб, що відображав духовний світ народу, його світогляд, характер, історію та широку гаму почуттів. Для Лисенка фольклор став основою для створення його власного, індивідуального музичного стилю, що відзначався народно-увиразненим звучанням та глибоким розумінням національної культури.

М. Лисенко, як і багато композиторів-романтиків, вбачав у фольклорі основне джерело для своєї композиторської творчості. Попередні композитори також зверталися до фольклору, проте у Лисенка було новаторство у тому, що він глибоко проник у природу народної музики, осягнувши особливості народного музичного мислення, мелодики, ладової системи, ритміки та багатоголосся. Він не лише записував і опрацьовував український фольклор, але й досліджував його протягом усього свого життя, щоб відчути його сутність.

Таке фундаментальне занурення в народну музику дозволило Лисенку не лише освоїти технічні аспекти фольклору, а й зрозуміти душу народу через музику. Він зумів творчо використати ці знання та враження, інтегруючи їх у власний музичний стиль.

М. Лисенко не лише використовував народний фольклор у своїх творах, але й активно досліджував його. Він збагатив музичний світ України унікальними композиціями, які відзначалися глибоким національним колоритом та індивідуальним стилем. Таким чином, М. Лисенко відіграв важливу роль у розвитку української музичної культури, допомагаючи їй зайняти гідне місце серед світової музичної спадщини.

Ці риси композитор вдало втілив в свою ***оперну творчість***, що налічувала понад 20 музично-театральних творів, включаючи 10 опер, 4 музично-театральні композиції та 1 оперету. У своїх творах М. Лисенко часто звертався до української драматургії, особливо до творів популярних авторів таких, як І. Котляревський, В. Гоголь, М. Гоголь, М. Старицький, Л. Яновський та інші.

У музично-театральній творчості М. Лисенка вперше повністю сформувалася модель національної опери та її жанрові різновиди, які стали фондом класики українського оперного мистецтва XIX - початку XX століття.

Його оперна творчість включала різноманітні жанри, такі як історико-героїчна народна драма («Тарас Бульба»), соціально-побутова драма («Наталка Полтавка»),лірико-комічна опера («Різдвяна ніч»), лірико-фантастична опера («Утоплена»), дитяча комічна опера («Коза-дереза», «Пан Коцький»), дитяча фантастична опера («Зима і Весна»), опера-пародія («Андріашіада»), комічна опера з сатиричними рисами («Енеїда»), та камерна лірична опера («Ноктюрн»).

Національно-виразна музична мова базувалася на народному музичному стилі, що синтезувало стилістику різних жанрів українського фольклору. У його оперних творах широко використовувалися стилістика дум, козацьких героїчних пісень та українських народних танців, що надавало їм народного колориту.

Висновки

Творчість Миколи Лисенка відіграла не пересічно важливу роль у розвитку української музичної культури. Вона не лише стала символом прогресу у цій галузі, але й відіграла ключову роль у формуванні українського музичного стилю та ідентичності

композиторської школи. Його робота з джерелами українського фольклору дозволила стати першим у впровадженні цих елементів у професійну музику, піднімаючи їх до рівня вишуканості та майстерності. Усе це надало українській музиці глибокий національний колорит та неповторний стиль, дозволяючи їй зайняти визначне місце у світовій музичній спадщині. У сфері оперного мистецтва Лисенко виявився також вирішальною постаттю, об'єднуючи західноєвропейські традиції з українським фольклором, мовою та сюжетами. Його опери, насичені народним колоритом, стали справжнім втіленням української душі та культури, залишаючись невід'ємною частиною національного та світового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Корній, Л. (2001) Історія української музики : підручник : у 3 ч. Ч. 3 : XIX ст. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць. 480 с.

Лукава Д. В. Українські композитори у формуванні національних традицій оперного мистецтва (кінець XIX – початок XX ст.). https://www.hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/3_2019/5.pdf

(2009) Микола Лисенко. Бібліографія: наук.-допом. бібліогр. покажч. / упоряд. І. Негрейчук, Р. Скорульська, М. Чуєва; худ.-оформлювач М. Толкач. Харків : Фоліо. 223 с.

СЕКЦІЯ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

АНДРІЙЧУК ПЕТРО ОЛЕКСАНДРОВИЧ
заслужений працівник культури України,
голова Національної всеукраїнської музичної спілки,
художній керівник заслуженого народного
хору України "Дарничанка",
доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID ID:0000-0002-7023-8351
e-mail: andriychuk_petro@ukr.net
м. Київ, Україна

КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ: ЗАСОБИ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Анотація

Актуальність. *Сьогоднішнє музичне мистецтво у найрізноманітніших своїх проявах – це сукупність художньо-технічних засобів музичної виразності та усіх можливих форм їх сценічної візуалізації. Колективне бандурне виконавство, попри свою традиційну статичність, криє у собі чимало засобів сценічно-образного увиразнення для втілення художнього задуму та способів налагодження контакту із глядацькою аудиторією.*

Мета *– визначити основні засоби сценічної виразності артистів капели бандуристів з метою більшої видовищності колективного бандурного виконавства.*

Висновки. *Видовищність – одна з умов сьогоднішнього сценічного мистецтва. Сценічно-виконавська культура капели бандуристів – це комплекс художньо-технічних та сценографічних засобів виразності. Тільки завдяки їх органічній єдності можлива високохудожня інтерпретація капелою бандуристів музичного твору та розкриття його глибинного змісту.*

Ключові слова: *капела бандуристів, засоби сценічної виразності виконавців-бандуристів, сценічне музичне мистецтво, візуалізація художніх образів*

Дискусії

Сучасне сценічне музичне виконавство за своєю сутністю – слухо-візуальне. Воно характеризується поєднанням базових компонент (технічних, жанрово-стильових) із зоровим втілення художніх образів. Музикант на сцені – це артист, носій мистецької ідеї, втіленої комплексом художньо-виразових засобів. Сьогодні музикування без виразної образності сприймається не інакше, як музичне ілюстрування. Навіть перед традиційним бандурним виконавством, яке впродовж тривалого часу асоціювалося зі статичністю, сьогодні постає завдання сценічного урізноманітнення та візуалізації.

Безперечно, одночасна гра і спів бандуристів сидячи, з необхідністю зорового контролю за роботою правої руки, не дає можливості для активних сценічних дій навіть у порівнянні з артистами хору, які можуть вільно рухатися, утворюють різноманітні мізансцени, танцюють, видозмінюють сценічне вбрання, широко застосовують реквізит і т. ін. Однак цілий ряд засобів сценічного увиразнення можна успішно застосовувати і в колективному бандурному виконавстві.

Вхід на сцену – своєрідна презентація інструмента, українського вбрання. Залежно від кількості виконавців, їх розташування на сценічному майданчику та технічних можливостей сцени, бандуристи можуть входити на сцену як з однієї куліси, так і з усіх

можливих боків, навіть із глядацької зали. Незважаючи на чималі розміри та вагу інструмента, постава бандуриста має бути рівною, хода легкою, неквапливою, нешироким кроком. Бандуру тримають, як правило, однією рукою, струнами до глядачів на висоті 10-20 см. (щоб уберегти від контакту з підлогою). Вишикувавшись, інструмент ставлять перед собою. У такий спосіб здійснюється і вихід зі сцени.

Вклоняються, сідають-встають, піднімають-опускають інструмент артисти капели бандуристів синхронно, переважно за помахом руки диригента, подеколи за сигналом одного з учасників колективу. Відстань між виконавцями встановлюється з урахуванням, насамперед, амплітуди рухів виконавців, акустичних властивостей зали і, по можливості, сценічного вбрання артистів, яке від надмірної щільності розсадки втрачає свою самобутність і красу.

Сценічний рух під час виконання – органічна складова інтерпретації художнього образу з метою розкриття змісту музичного твору. Рухи допомагають виявляти ключові слова та інтонації, розкривати логіку розвитку музично-поетичної думки та драматургію твору, підкреслюють кульмінації, і, врешті-решт, формують сценічний образ.

При бандурній співогрі неможливі широкі, розмашисті рухи, але комплекс лаконічних, виразних жестів, особливо у творах грайливих, діалогічних, скрасить її. Найбільш виразні:

- рухи голови: повороти та нахили;
- зміна положення корпусу виконавців;
- очі: заплющення, примруження, кліпання;
- погляд: зміна напрямку та емоційного наповнення;
- епізодичні вставання солістів-співаків;
- помахи рук;
- вигуки окремих виконавців та усієї капели;
- артистичне вираження широко вживаного прийому *glissando.*

Безперечно, свобода інтерпретаційної творчості та налагодження контакту з аудиторією можливі тільки за умови вільного володіння художньо-технічними засобами і виконання напам’ять. Необхідно обов’язково враховувати, що окремі рухи мають особливості відповідно до віку та статі: дитячі, дівочі, жіночі, чоловічі.

Дієвим засобом самобутності колективного бандурного виконавства є сценічне вбрання. Безперечно, у глибоко національному виді мистецтва воно тією чи іншою мірою пов’язане з українською традицією. Це може бути однострій (коли усі виконавці зодягнені однаково), або індивідуальне вбрання (кожен у своєму, але стилістично поєднуваному з іншими). Останнім часом в моду увійшло поєднання сорочок-вишиванок з джинсами, що робить цей вид творчості більш сучасним та демократичним.

Колективне бандурне виконавство багатофункціональне й гнучке в утворенні найрізноманітніших форм сценічно-образного втілення. Тому розкриттю художнього задуму, увиразненню та підсиленню впливу на глядача сприяє синтез з іншими видами мистецтва (хореографією, театром, художнім читанням, пісочною анімацією, відео тощо) та сучасними цифровими технологіями.

Усі сценічно-виконавські рухи повинні відповідати нормам народної моралі, високої духовності та сценічної етики. Вони обов’язково відпрацьовуються на заняттях, де кожен учасник капели знаходить свої неповторні артистичні вирішення для розкриття конкретного художнього образу.

Висновки

Видовищність – одна з умов сьогоднішнього сценічного мистецтва. Сценічно-виконавська культура капели бандуристів – це комплекс художньо-технічних та сценографічних засобів виразності. Тільки завдяки їх органічній єдності можлива високохудожня інтерпретація капелою бандуристів музичного твору та розкриття його глибинного змісту.

БЕРЕЖНЮК МАКСИМ ПАВЛОВИЧ
асистент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-9413-3845
e-mail: berezhnyuk86@ukr.net
м.Київ, Україна

ПОЛІСЬКА ДУДКА-ВИКРУТКА ЯК ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Анотація

Актуальність. *В сучасних непростих соціокультурних реаліях жива культурна спадщина є джерелом стійкості, соціальної злагоди, основою для підтримки та розвитку української національної ідентичності, що так важливо у боротьбі за нашу свободу й незалежність. В цьому аспекті фіксація, підтримка та популяризація елементів нематеріальної культурної спадщини українського народу набуває надзвичайної ваги.*

Мета *– описати дудку-викрутку, що побутує на Рівненському Поліссі, як елемент нематеріальної культурної спадщини українського народу.*

Висновки. *Поліська дудка-викрутка є оригінальним і цікавим народним інструментом, що має унікальне тембральне забарвлення. Це ще один наш скарб, внесений до переліку нематеріальної культурної спадщини, це складова ДНК Полісся, яке необхідно зберегти та передати наступним поколінням.*

Ключові слова: *український музичний фольклор, дудка-викрутка, дудка-колянка, Рівненське Полісся, нематеріальна культурна спадщина*

Дискусії

У березні 2024 року відбулася подія, яка стала історичною для усієї мистецько-фольклористичної спільноти Рівненщини: Міністерство культури та інформаційної політики України, підтримавши ініціативу мистецької спільноти Рівненщини, направило МЗС України номінаційне досьє з метою його подальшого подання на розгляд Міжурядовому комітету ЮНЕСКО з охорони НКС (нематеріальної культурної спадщини). Отже, поліська дудка-викрутка стала важливою складовою світової промоції глибинної історії нашого народу, цінностей і традицій давньої української культури!

У пакеті документів (номінаційному досьє) дудки-викрутки як елементу НКС використані матеріали, ретельно підготовлені рівненськими фахівцями – фольклористами, що пройшли апробацію у багатьох презентаціях та наукових виданнях, зокрема у праці В. Ковальчука та В. Ярмоли «Народна музика Рівненського Полісся» (2023), де «у загальних рисах охарактеризовано історію дослідження та особливості процесу виготовлення дудки-викрутки, яка виступала невід'ємним атрибутом поліського пастушого побуту». *(Народна музика Рівненського Полісся, 2023)* Окрім цього, видання містить понад 20 різножанрових інструментальних мелодій, що були записані рівненським фольклористом - дослідником Віктором Ковальчуком від автентичних майстрів та музикантів - сопілкарів північних районів Рівненського Полісся упродовж 1995–2004 рр.

Події, що відбулася у березні – 2024, передував процес підготовки внесення традиційного музичного інструменту Рівненщини – поліської дудки-викрутки – до Національного реєстру. У січні 2023 року цей елемент під узагальненою назвою «Поліська дудка-викрутка: традиції виготовлення та гри», за ініціативи культурно-мистецької громади Рівненщини, було внесено до Національного переліку НКС України, як елемент, «що потребує термінової охорони» (охоронний номер елементу НКС –

061.нкс).

Рисунок 1. Поліські дудки – викрутки. Презентація у м. Рівне, березень 2023 р.

Традиція виготовлення кустарним способом дудки-викрутки (діатонічної шести-отворної дудки) та мистецтво гри на ній з давніх часів побутувала у сільському середовищі Рівненського Полісся. Сьогодні цей елемент НКС України є локально збереженим у північних селах Дубровицького і Рокитнівського районів Рівненської області. Основний спосіб майстрування музичного інструменту – викручування серцевини деревини – дудки називали «викрутками», рідше – «колянками»: «інструмент робили із соснового дерева шляхом викручування серцевини (викрутка) або внаслідок розколювання заготовки (колянка). Згодом у дерев'яну трубку вставляли денце та випалювали на корпусі шість отворів. Усе це мало свою усталену практику майстрування, якою і досі володіють деякі чоловіки старшого віку. Виготовлення інструменту вимагало знань про деревину, час її дозрівання, її структуру. Інструмент був тісно пов'язаний зі способом життя, випасанням худоби, дозвіллям, мовою тощо». *(Поліська дудка-викрутка…, 2023)*

Найяскравішим із майстрів і музикантів, що до сьогодні зберігають в автентичному середовищі традицію виготовлення та гри на дудці-викрутці, є мешканець села Переброди Сарненського району Рівненської області Герасим Карпович Хомич, 1944 р. н. Він неодноразово контактував із фольклористами - дослідниками з України і Польщі, зокрема традицію виготовлення дудки-викрутки безпосередньо в локусі побутування традиції досліжували київські та рівненські фольклористи: І. Клименко, Р. Єненко, О. Нагорнюк, Ю. Ковальчук, С. Востріков, В. Ковальчук, А. Ляшук та ін. *(Поліська дудка-викрутка…, 2023)* О. Нагорнюк та С. Востріков здійснили відео-фіксацію традиції та відзняли документальний фільм, де було відтворено поетапний процес виготовлення дудки-викрутки, а також звучало чимало творів, награних п. Герасимом Хомичем на власному інструменті. *(Виготовлення дудки-викрутки, 2017)*

В процесі підготовки номінаційної справи поліської дудки-викрутки до подання у реєстр НКС України, а згодом – і ЮНЕСКО відбувалися різноманітні культурно-освітні студії, присвячені традиції виготовлення та гри на інструменті, зокрема, за ініціативи Рівненського обласного центру народної творчості знавці та поціновувачі дудки-викрутки на кількох міських фольклористичних заходах могли детальніше ознайомитися з способами виготовлення та гри на інструменті.

Зокрема, презентація традиції гри на дудці-викрутці відбулася у м. Рівне на обласному семінарі щодо питань збереження НКС у березні 2023 р. Етнографи, краєзнавці, історики та музиканти ділилися думками щодо важливості збереження та популяризації унікальних старовинних ремесел, архаїчних елементів побуту, давніх культурних традицій та обрядів, які вирізняють Полісся з-поміж інших регіонів України.

Рисунок 2. Максим Бережнюк на обласному семінарі щодо збереження НКС з презентацією гри на дудці-викрутці, м. Рівне, березень 2023 р.

Під час семінару відбулася презентація дудки-викрутки (традиції виготовлення інструмента та гри на ньому). На захід запросили носія й зберігача цієї традиції п.

Герасима Хомича, а також для участі у практичній частині семінару було запрошено автора статті. *(Максим Бережнюк: презентація дудки-викрутки, 2023).* Завдяки дослідникам – фольклористам і практикам – майстрам і виконавцям, присутні побачили технологію майстрування та почули, як звучить цей традиційний поліський інструмент. На заході також пригадали Адама Григоровича Ляховича, який живе в селі Лугове, що на Сарненщині (Рівненська область): фахівці вважають, що на сьогодні він, як і п. Герасим Хомич, може бути одним з найстарших носіїв традиції майстрування дудки-викрутки та гри на традиційному поліському інструменті. «Адам Григорович не лише береже традицію виготовлення та гри на дудці-викрутці, а й виготовляє бубни, пише псальми». *(На Рівненщині 90-річний чоловік.., 2024).*

Висновки

Дудка-викрутка є складовою унікальних давніх елементів традиційної культури й побуту, які до цього часу існують на Рівненському Поліссі. Щоби наша історія, наші традиції були неперервними та передавалися від покоління до покоління, потрібно популяризувати знання про ці унікальні артефакти. У сьогоднішній дуже важкий і непростий час наша НКС є майже незахищеною, проте є всеосяжною, та втілює у собі тисячолітні культурні надбання та унікальні традиції українського народу. Гра на дудці-викрутці й технологія її виготовлення у 2023 році увійшли до національного переліку об'єктів НКС, плекаємо надію, що 2024-й рік стане роком, коли наш унікальний поліський інструмент стане під захист міжнародної спільноти і поповнить реєстр НКС ЮНЕСКО.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Виготовлення дудки-викрутки. (2017). https://www.youtube.com/watch?v=0I_fB6Xn_hg&ab_channel=%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8E%D0%BA

Максим Бережнюк: презентація дудки-викрутки (2023). https://fmm.knukim.edu.ua/facultet/news/maksim-berezhnyuk-prezentatsiya-dudki-vikrutki.html

На Рівненщині 90-річний чоловік виготовляє дудки-викрутки і грає на них (2024). https://news.meta.ua/uk/news/na-rivnenshchini-90-richnii-cholovik-vigotovliae-dudki-vikrutki-i-grae-na-nikh-foto-6456191/

Народна музика Рівненського Полісся. Дудка-викрутка : за матеріалами експедицій В. Ковальчука 1995–2004 рр. (2023) / КЗ «Рівнен. обл. центр народ. Творчості» РОР ; упоряд. В. Ковальчук, В. Ярмола. Рівне : Формат-А, 42 с.

Поліська дудка-викрутка: традиції виготовлення та гри. (2023) За матеріалами Українського центру культурних досліджень. Розміщено: 8 Лютого, 2023. Обласний центр народної творчості, м. Рівне. https://rocnt.com.ua/?p=6627

ГРОМОСЯК ВІТАЛІЙ ІГОРОВИЧ
здобувач вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0009 0007 8027 4130
e-mail: v1talikhrom7@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,
Роюк Наталія Василівна
м. Київ, Україна

ХАРКІВСЬКА БАНДУРА В ЕМІГРАЦІЇ: З. ШТОКАЛКО ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Анотація

Актуальність. *Внесок Зіновія Штокалка у розвиток кобзарського мистецтва набуває особливої актуальності у контексті збереження та відродження національної ідентичності.*

Мета *– дослідити внесок Зіновія Штокалка у розвиток та збереження кобзарського мистецтва (деякі питання).*

Висновки. *Праці Зіновія Штокалка відкривають нам широкий спектр його внеску в українське музичне мистецтво, особливо у контексті кобзарської традиції. Він є невід'ємною складовою української музичної спадщини, представником великих творчих досягнень, які залишаються невичерпним джерелом натхнення для майбутніх поколінь музикантів.*

Ключові слова: *кобзарство, бандура, харківський спосіб гри, харківська бандура, Зіновій Штокалко, Гнат Хоткевич*

Дискусії

Кобзарство – автентичне явище української культури. Пройшовши крізь важливі етапи розвитку протягом століть, кобзарство завжди удосконалювалося породжуючи нові жанри. Зміни відбулись у конструкції інструменту та манері виконання (способі гри). Сформувались такі способи гри: київський, чернігівський, харківський, полтавський, зіньківський, «старосвітський», «хоткевичівський», які дещо відрізнялись між собою, а саме триманням інструменту та манерою гри (способом звуковидобування) (Мішалов, 2013, с. 40-46). На початку ХХ століття в руках Гната Хоткевича, харківський спосіб гри отримав визнання від відомих українських митців. Вважаючи цей спосіб гри найбільш перспективним Г. Хоткевич організував першу кафедру народних інструментів, де викладав курси гри на бандурі за новою методикою. У контексті історичних обставин школа та учні Г. Хоткевича опинились під негласною забороною. Харківська бандура поступово вийшла з ужитку. Зберегти спосіб гри, який створив Г. Хоткевич, вдалося тим людям, які змогли виїхати за кордон. Харківська бандура опинилась в еміграції. Одним з представників бандурного мистецтва, що розвивали та пропагували його за кордоном є Зіновій Штокалко – лікар за фахом, митець за покликанням. Народився у 1920 року на Тернопільщині (село Кальне Козівського району) в сім'ї священника. Втрата старших братів у дитинстві, ймовірно, вплинула на його рішення обрати медицину як свою майбутню професію. Опанував гру на бандурі ще юнаком у Бережанах. Основним принципом музичної освіти З. Штокалка стало самонавчання. Закінчивши середню освіту у Львові, він активно аналізував фольклорні праці Філарета Колеси, Гната Хоткевича, Миколи Лисенка, – присвячені кобзарству. Ця робота значно вплинула на становлення бандуриста. У 1952 році З. Штокалко емігрував до США, де працював у різних лікарнях м. Нью-Йорку, а пізніше приватно. Згодом у Нью-Йорку, опрацьовуючи народні та кобзарські пісні для бандури, З. Штокалко повертається до первісного задуму, – написання підручника гри на бандурі, який виник ще у 1940-х роках. Спершу, у 1989 році було видано англійський переклад підручника, український оригінал появився у 1992 р. У своєму помешканні, бандурист, мав якісну звукову апаратуру, на якій записав близько 20-ти годин музики. Слід додати, що за життя З. Штокалко випустив тільки одну платівку – «Дума про Марусю Богуславку». Ці записи спочатку потрапили до бандуристів Америки, а потім їх передали в Україну. Звукозаписи народних пісень, дум, билин, кантів, інструментальних творів З. Штокалка, допомогли зберегти, зокрема, харківську бандуру і харківський спосіб гри. Це дало новий поштовх до відродження харківського способу гри на території України. Серед звукозаписів є думи про Марусю Богуславку, Олексія Поповича, Козака Голоту та Втечу трьох братів з Азова, у яких З. Штокалко широко

використовує імпровізаційні можливості інструменту, як це робили колись самі кобзарі. Оригінальність проявлялася й у звуковідтворенні Штокалка: *«Він натягав пучками струни і відпускаючи їх в той же самий час вдаряв по них нігтями. Таким чином виходив живий і одночасно м'який звук. Якщо прислухатися до його гри то вона звучить унікально – високі тони мають блискучий характер і високу виразність, а низькі – теплоту і розмах. Його гру можна відразу відрізнити від усіх інших бандуристів, яких мені доводилося чути»* (Майстренко, 1981, с. 6).

Опрацювавши традиційний кобзарський репертуар (*інструментальні твори*) та розвинувши феноменальну техніку, він записав оригінальні композиції та імпровізації у нетрадиційних ладах. У деяких записах З. Штокалко грає у дорійському ладі з підвищеним IV-м ступенем, що надає творам певного «східного» колориту.

Чудовим прикладом є «Орієнтальний етюд» Зіновія Штокалка. Існує скорочений варіант твору, відомий як «Турецький танець», транскрипцію якого зробив Т. Лазуркевич у 1991 р. Щодо тематики, структури та фактури ці твори ідентичні. Характерною рисою цієї п'єси є використання виразових засобів, які відтворюють східний колорит включаючи специфічні мелодійні лади, гармонічні розв'язки та фактурні особливості, що зустрічається також й в інших творах композитора. Композиція написана у складній тричастинній формі. У першій частині мелодія розвивається на фоні пульсуючого квінтового супроводу, зазнаючи певних видозмін та поступово збагачуючись мелізматикою. У середньому епізоді композиції музика набуває імпровізаційного характеру, з численними *tremolando, glissando* та різноманітними пасажами. Третя частина – варіаційно-динамізована реприза (Євгеньєва, 2017, с. 189).

Висновки

Праці Зіновія Штокалка відкривають нам широкий спектр його внеску в українське музичне мистецтво, особливо у контексті кобзарської традиції. Він є невід'ємною складовою української музичної спадщини, представником великих творчих досягнень, які залишаються невичерпним джерелом натхнення для майбутніх поколінь музикантів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Євгеньєва, М. (2017). *Формування та розвиток мистецтва Тернопільщини* [Монографія]. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

Кушпет, В. Г. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – початку XX століття).* Темпора.

Майстренко, Л. (1981). *Зіновій Штокалко – бандурист віртуоз.* [Монографія]. Музично-літературний журнал «Бандура». Видавець: Школа кобзарського мистецтва. Нью-Йорк.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура*. Видавець Савчук О. О.

Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Едмонтон-Київ.

ДЕН ЕНЬЇ
здобувач освітньо-наукового ступеня «доктор філософії»
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID: 0009-0000-0489-0707
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Каблова Тетяна Борисівна
м. Суми, Україна

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: ВПЛИВ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ ТА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЖАНРІВ

Анотація

Актуальність *дослідження полягає у необхідності розуміння та використання потенціалу Інтернету для збереження та популяризації китайської традиційної музики.*

Мета *– аналіз різних методів презентації традиційної китайської музики на онлайн-платформах YouTube, TikTok та Likee з метою виявлення їх популярності та тенденцій. Зібрані дані дозволяють краще зрозуміти запити аудиторії, сприяють у впровадженні нових бізнес-проєктів у музичній сфері та визначають перспективи розвитку китайської музичної культури через Інтернет. Висновки дослідження підкреслюють важливість цифрового середовища для популяризації традиційної китайської музики, сприяють виявленню потенційних шляхів розвитку інтернет-платформ та можливостей для музичної індустрії.*

Висновки. *Однією з основних тенденцій у розвитку китайської фортепіанної музики є розширення та уточнення європейської романтичної системи жанрів. Це спричиняє нову інтерпретацію в межах китайської музичної культури та відображається у розширенні ряду жанрів фортепіанної музики.*

Ключові слова*: китайська музика, Інтернет-платформи, Likee, TikTok, YouTube.*

Дискусії

Сучасна музична культура нагадує складний мозаїчний малюнок, де характеристики малих форм відіграють важливу роль у їхньому функціонуванні в рамках більшої системи. Національні та культурні чинники, що тісно переплетені в сучасному глобальному контексті, лишаються значущими. Це пояснюється тим, що музичні жанри та форми, інтегровані у міжнародний музичний ландшафт, набувають виразних національних рис, збагачуючи різноманіття жанрів. Кожна музична організація втілює певну форму, стиль, а також часто має власну специфіку жанру, що дозволяє їй бути пов'язаною з певною національною чи образною рамкою. У широкому контексті художнього розвитку Китаю його музична культура спонукає досліджувати специфіку жанрів та стилівчерез унікальні культурні та національні перспективи.

У ХХ столітті відбулося інтенсивне поглиблення діалогу та плідної взаємодії між китайською культурою та європейською академічною музичною традицією. Схожим чином до європейської музичної культури, в китайській спостерігається стратифікація епохальних стилів на різні підсистеми або стилістичні напрямки. Це явище відображає більший тенденційний рух до зміцнення індивідуального й національного вираження у мистецтві протягом ХХ століття.

Музика для фортепіано, створена китайськими композиторами, є плідною сферою для дослідження втілення національної культури у музичних жанрах з кількох причин.

По-перше, існує значний обсяг такої музики, який датується 1915 роком, коли з'явилися перші композиції для цього інструменту китайськими композиторами. Цей обширний історичний репертуар допомагає в ідентифікації відмінних жанро-специфічних характеристик.

По-друге, аналізуючи музику, написану для європейського фортепіано, можна яскраво спостерігати творчий підхід китайських композиторів у поєднанні як національних, так і ненаціональних елементів. Вплив китайських музичних традицій глибоко вплинув на стиль фортепіанної музики композиторів Китайської Народної Республіки, викликаючи науковий інтерес до цього питання.

По-третє, дослідження різних стилістичних напрямків у китайській фортепіанній музиці є способом просування та популяризації фортепіанного надбання національних композиторів. Відтак, виникає необхідність ретельного аналізу музичних жанрів як складових національної культури, з метою декодування вмісту, закодованого в них.

В контексті китайської фортепіанної музики варто зауважити, що китайські композитори, віддавши перевагу жанрам, які на кращий спосіб відтворювали їхні художні та образні ідеї, естетику та манеру мислення, впроваджували власні художні концепції та

національний колорит у фортепіанну музику. Цей підхід, історично зумовлений національною культурною спадщиною, становить важливу частину еволюції китайської музичної ідентичності. Розглядаючи певні види жанрової уяви, можна виокремити декілька основних категорій, які відображають особливості естетичних уподобань та культурних особливостей: радісні, оптимістичні марші; енергійні колективні танці; роздумливі пейзажі, часто просочені елегійними відтінками (програмні твори, буколічні композиції); щирі ліричні пісні, включаючи кохання і колискові; бравурні жестикуляції, які демонструють силу та вправність (етюди, токкати); демонстрації винахідливості та майстерності композитора, як це спостерігається в інвенціях, фугах та варіаціях.

Висновки

Однією з основних тенденцій у розвитку китайської фортепіанної музики є розширення та уточнення європейської романтичної системи жанрів. Це спричиняє нову інтерпретацію в межах китайської музичної культури та відображається у розширенні ряду жанрів фортепіанної музики. Спочатку китайські композитори вивчали обмежений набір фортепіанних жанрів європейської професійної музики, але з часом спектр жанрів значно розширився. Це сприяло створенню унікальної та характерної складової китайської фортепіанної культури, що відрізняється значною кількістю циклічних жанрів з романтичними елементами.

ЄРМОЛАЄВА ВАЛЕРІЯ ІГОРІВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0009-0001-0868-5775
e-mail: garikk0808@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,
Роюк Наталія Василівна
м. Київ, Україна

РОЗВИТОК КОБЗАРСКОГО ТА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ ПІД ПРИЗМОЮ ВІДОМОГО БАНДУРИСТА ЯНИЦЬКОГО ЙОСИПА КУЗЬМОВИЧА

Анотація

Актуальність. *Творчий доробок Яницького Йосипа Кузьмовича набуває особливої актуальності у контексті розвитку кобзарського та бандурного мистецтва сьогодення.*

Мета *– дослідити творчу та концертну діяльність Яницького Йосипа Кузьмовича у контексті становлення та розвитку сучасної вокально-інструментальної бандурної школи.*

Висновки. *Отже, дослідивши деякі аспекти творчого доробку Яницького Йосипа Кузьмовича, можемо відзначити, що його активна творча та педагогічна діяльність є прикладом наслідування для багатьох бандуристів-виконавців сьогодення.*

Ключові слова: *кобзарство, бандура, Яницький Йосип Кузьмович, музична спадщина,обробки пісень*

Дискусії

Вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва зробив відомий бандурист, педагог, український співак, заслужений діяч мистецтв України Яницький Йосип Кузьмович [2].

Відомий бандурист народився 20 жовтня 1939 року на Рівненщині в селі Великі Селища, що над Случею, Березнівського району. Як зазначає в рукописній автобіографії

сам Йосип Кузьмович: *«Моє дитинство припало на період Другої Світової війни (1941-1945 р.) і наша родина – тато Кузьма, мама Олександра, брат Євген і я, Йосип Яницький, зазнали багато поневірянь: німецькі фашисти спалили наше село цілком, в тому числі і нашу хату, і в подальшому скороспішно збудовані моїм батьком скромні помешкання також згоріли. Ми усі змушені були тікати від цього жаху і шукати місце, де можна хоч якось жити»* [3].

Сім'я попри тяжкі знущання фашистів знаходять прихисток у селі Топча, нині Корецького району, де Йосип успішно закінчив середню школу. В Рівненському музичному училищі здобув музичну освіту по спеціальності бандура у знаного педагога-бандуриста Грицая Анатолія Юхимовича. Згодом закінчив Львівську Національну музичну академію імені М. В. Лисенка, отримавши кваліфікацію концертного виконавця, педагога по класу бандури та диригента.

За своє життя Йосип Кузьмович приймав участь у багатьох фестивалях-конкурсах, а також отримував почесні грамоти, дипломи та подяки:

1. Церемонія «Золотий скрипковий ключ» у номінації «Найбандурніша сім'я бандуристів»;
2. Кабінет Міністрів України нагороджує почесною грамотою за вагомий особистий внесок у забезпечення розвитку української культури і музичного мистецтва, багаторічну плідну працю та високу професійну майстерність (м. Київ, 22 вересня 2008 р.);
3. «Обласна сучасна кобзарська премія імені Анатолія Грицая» –диплом за вагомий внесок у розвиток українського кобзарського мистецтва (м. Рівне, 2021 р.);
4. Київський міський голова – «Подяка за вагомий особистий внесок у популяризацію українського слова, високий професіоналізм та з нагоди відзначення шевченкового дня» (м. Київ, 9 березня 2005 р);
5. «Почесна грамота міністерства культури України» за вагомий особистий внесок у розвиток музичного мистецтва, багаторічну сумлінну працю та високий професіоналізм (м. Київ, 2017 р.) та інші.

Концертна діяльність

Йосип Кузьмович вів активну концертну діяльність як сольно так і зі своєю родиною:

1. «Творчий вечір родинної династії бандуристів Яницьких» (м. Київ, 30 травня);
2. Концерт до 200-річчя від дня народження Остапа Вересая та 100-річчя від дня народження Євгена Адамцевича (м. Київ);
3. «Творчий вечір сімейного квартету бандуристів Яницьких – Йосипа, Марії, Романа, Тараса» (м. Київ, 7 травня 2003 р.);
4. Концерт «Борітеся – Поборете!» за участі Київського академічного ансамблю української музики «Дніпро» (м. Київ, 9 березня) та інші.

Педагогічна діяльність

Йосип Кузьмович вів також активну педагогічну діяльність:

- Працював у національному академічному оркестрі народних інструментів та національній капелі бандуристів імені Г. Майбороди;
- Викладав у студії при Національній заслуженій капелі бандуристів України імені Г. І. Майбороди;
- Працював понад 10 років у «Стрітівському педагогічному коледжі кобзарського мистецтва», де систематично давав майстер-класи та відкриті уроки.

Авторські проекти

Йосип Кузьмович офіційно працював над важливим проєктом, чим зробив величезний вклад у бандурну спільноту. Завдяки йому бандуру чули у різних куточках світу, таких як: Естонія, Польща, Словенія, Німеччина, Франція та інші. Це створення сімейного квартету бандуристів Яницьких, у складі якого були дружина і мати Марія (заслужена артистка України), старший син Роман (провідний бандурист Національної

капели бандуристів імені Г. Майбороди), молодший син Тарас (заслужений артист України, соліст київського академічного ансамблю української музики «Дніпро») і сам чоловік та батько – Йосип. Сімейний квартет, який став унікальним, на початку складався з дуету – чоловіка Йосипа та дружини Марії, через деякий час до них приєднався старший син Роман. Молодший син Тарас долучився до родинної справи тільки згодом (бажання оволодіти грою на бандурі прийшло пізніше) [1].

Творча діяльність

Йосип Кузьмович є талановитий автор, який написав дуже багато обробок до український народних пісень та романсів:

1. «В кінці греблі» (українська народна пісня);
2. «Ой співаночки мої» (українська народна пісня);
3. «Карі очі, чорні брови» (українська народна пісня);
4. «Взяв би я бандуру» (український народний романс);
5. «Зелененький барвіночку» (лемківська народна пісня);
6. «Гей, там на горі січ іде» (слова К. Трильовський);
7. «Ой, піду я до млина» (українська народна пісня) та інші.

Висновки

Отже, дослідивши деякі аспекти творчого доробку Яницького Йосипа Кузьмовича, можемо відзначити, що його активна творча та педагогічна діяльність є прикладом наслідування для багатьох бандуристів-виконавців сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Учасники проектів Вікімедіа. Яницький Тарас Йосипович – Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Яницький_Тарас_Йосипович (дата звернення: 28.03.2024).

Учасники проектів Вікімедіа. Яницький Йосип Кузьмович – Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Яницький_Йосип_Кузьмович (дата звернення: 01.04.2024 р.).

Яницький Й. К. Автобіографія. Київ 2021 р. (дата звернення: 30.03.2024 р.).

ПОТАПЕНКО КАТЕРИНА ВАДИМІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: katia.potapenkoo@gmail.com
Науковий керівник – заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства ***Яницький Тарас Йосипович***
м. Київ, Україна

ВПЛИВ КОСТЯНТИНА МЯСКОВА НА БАНДУРНИЙ РЕПЕРТУАР

Анотація

Актуальність *теми дослідження полягає у значимості впливу українського композитора Костянтина Мяскова на розвиток бандурного репертуару та його популярності серед сучасних виконавців. Розуміння та дослідження цього впливу допоможе краще переосмислити значення творчості Костянтина Мяскова для формування репертуару бандуристів у різних музичних установах України.*

Мета *– даного дослідження полягає в аналізі впливу Костянтина Мяскова на розвиток бандурного репертуару в сучасній музичній культурі України. Зокрема, метою є встановлення значення та ролі творчості відомого українського композитора у*

формуванні музичного матеріалу для бандуристів на різних етапах їх професійної підготовки та виступів. Дослідження спрямоване на виявлення важливих аспектів взаємодії між творчістю Костянтина Мяскова та бандурним мистецтвом.

Висновки. *В результаті дослідження планується зробити висновки щодо значення та впливу Костянтина Мяскова на розвиток бандурного музичного доробку та культурного спадку України.*

Ключові слова: *бандурний репертуар, музичне виконавство, К. Мясков*

Дискусії

Твори Костянтина Мяскова охоплюють широкий спектр стилів та жанрів, від класичних концертних п'єс до народних мелодійних композицій. Композитор вдало поєднує в своїх творах традиційні елементи української музики з сучасними композиторськими техніками, створюючи унікальний і виразний музичний світ.

Загалом для бандури композитором написано більше 70 музичних творів, що на період 2-ї половини ХХ століття було найбільш плідним результатом. Він першим створив композиції великої форми для бандури-соло та оркестру (3 концертино). Ним написано ряд варіації та фантазій, ансамблевої музики, сольних п’єс, етюдів, творів для дітей.

Одним із перших творів для бандури К. Мяскова став міні-цикл із двох п’єс «Протяжна і танцювальна» [с. 52, 1]. Перша композиція цього циклу має характер широкої протяжної української пісні (тема веснянки «Зацвіли лани льону синього»), а друга написана в характері бадьорого швидкого народного танцю (типу козачка).

Починаючи з 1959 року бандурна спільнота росте, збільшується кількість початківців-бандуристів. Також, саме в цей час з’являється вагома кількість підручників для навчання гри на бандурі (автори: Г. Хоткевич, М. Домонтович, В. Кабачок). Протягом наступних років, К. Мясков пише ряд фантазій на теми народних пісень, та творів варіаційної форми, в яких було дуже вдало продемонстровано потенціал бандури як повноцінного професійного інструменту.

Також варто зазначити, що під час роботи над власними творами для бандури Костянтин Мясков завжди комунікував з професійними виконавцями. Так, плідна співпраця композитора з бандуристом, професором Сергієм Баштаном, фундатором бандурного академізму, охарактеризувалась появою різних за формою та жанром творів які увійшли в репертуар багатьох бандуристів і широко застосовуються в педагогічній практиці [4]. Варто зазначити, що першими виконавцями творів К. Мяскова неодноразово ставали вихованці Сергія Васильовича: Людмила Федорова (3 Прелюдії, «Байда», «Варіації на українську тему»), Любов Мандзюк (Варіації на тему української пісні «Женчичок-бренчичок, Концертні варіації (a-moll)), та інші. [с. 395, 3].

Чимало творів К. Мяскова було видано, але не зважаючи на це ще залишається велика частина творів, яка використовується у вигляді факсиміле авторських рукописів, або у виконавських редакціях, які опубліковані незначним тиражем приватними видавництвами. На даний момент офіційного переліку творів авторства К. Мяскова немає. Спроба створити загальний список творчої спадщини композитора була здійснена у 1986 р. О. Стельмашенком у 2-му виданні «Костянтин Мясков» з серії «Портрети українських композиторів» [2].

Бандурний репертуар, створений композитором, яскраво насичений фольклорними мотивами. У порівнянні з його творами написаними для інших музичних інструментів, у творах для бандури чітко прослідковуються народні теми.

Висновки

Можна підкреслити важливість дослідження впливу Костянтина Мяскова на бандурний репертуар у контексті сучасної музичної культури України. Його композиції для бандури стали не лише важливим елементом навчально-виховного процесу в

музичних установах, а й значним культурним доробком. Розуміння цього впливу має особливе значення для збереження та розвитку української музичної традиції. Дослідження даної теми допоможе краще розкрити історичний контекст формування бандурного репертуару та висвітлити роль відомого музиканта в цьому процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Буга, О.П. (2022) Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства: наукове обгрунтування творчого мистецького проекту. Київ. (с. 47-71).

Стельмашенко, А. А. (1986) Константин Мясков". 2-ге вид. Київ : Муз. Україна. 62 с.

Буга, О.П. (2021) Костянтин Мясков: бандурна творчість композитора у жанрі народно-інструментального виконавства (до 100-річчя від дня народження): доповідь. «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» : програма II Міжнародної наукової конференції (до дня Науки в Україні) / Харківський нац. унів. мист. ім. І. П. Котляревського (17-18 травня 2021 року, Харків), Харків. (с. 387-399).

Панасюк, І. (2008) Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : Дисертація на здобутя наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 221 с.

Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ : Муз. Україна, 1989. 134 с.

Буга, О.П. (2022) Костянтин Мясков. Обробки народних пісень. «Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів» : Матеріали науково-практ. конф., 14 квіт. 2022 р. Дніпро, 2022. С. 16–18.

Стельмашенко, О. А. (1981) Костянтин Мясков". 1-ге вид. Київ : Муз. Україна. 48 с.

РАКИТЯНСЬКА ВІКТОРІЯ ОЛЕГІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: viktoriarakitanskaa73@gmail.com
Науковий керівник – заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка ***Брояко Надія Богданівна***
м. Київ, Україна

СИНТЕЗ ЕМОЦІЙНОГО ЗМІСТУ, ОБРАЗУ ТА СУПРОВОДУ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРУ: ВАЖЛИВІСТЬ ДЛЯ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ

Анотація

Актуальність. *Важливим компонентом, який часто упускають сучасні виконавці є передача емоційного змісту, характеру та образу твору. Часто твори виконують статично та не до кінця розуміючи їхньої сутності, не вкладаючи у це емоції та сенс. А виконання перетворюється у механічний та бездумний процес. Нехтування супроводом та ставлення до нього виключно як до чогось окремого від пісні також погіршує цю ситуацію. Супровід часто не розглядається в синтезі з вокальною лінією та з характером пісні. Наявність такої проблеми і зумовлює актуальність звернення до даної теми.*

Мета *– дослідити синтез емоційного змісту, образу та супроводу вокально-інструментального твору – «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» (слова Ліни Костенко, музика Ольги Буги).*

Висновки*. Звернення до супроводу під час роботи над образом та характером пісні є дуже важливим аспектом вивчення твору. Відтворення виконавцем образу та емоційного змісту має відбуватися в синтезі між супроводом, вокальною лінією та текстом твору. Саме цей синтез забезпечує можливість донести сенс пісні до глядача та зробити*

виконання не механічним процесом.

Ключові слова: *емоційний зміст, образ , супровід, характер твору*

Дискусії

Вокально-інструментальні твори завжди є окрасою бандурного мистецтва. Без них неможливо уявити репертуар сучасного бандуриста. Автором музики є Ольга Буга - сучасна бандуристка, викладач та адміністратор відомого серед бандуристів сайту «banduraspace». Ольга Буга є продовжувачем київської академічної бандурної школи. Розглядаючи цю пісню перед очима виконавця постає ліричний, мрійливий, моментами наповнений драматичним характером твір, який потребує занурення у відповідний емоційний стан задля передачі образу. Супровід твору безпосередньо допомагає в цьому, саме в синтезі можна дійти до найкращого втілення образності. Вступ, викладений пасажами, допомагає передати внутрішнє хвилювання, яке ніби стихає в кінці.

Початок твору передає стан роздумів. «Не знаю, чи побачу вас чи ні. А може власне і не в тому справа». Акордовий ненав'язливий супровід в поєднанні з віршами Ліни Костенко ніби ще більше занурює в ці роздуми та допомагає створити відповідний внутрішній стан.

Починаючи з 16 такту образ стає більш драматичним та відчувається внутрішнє напруження, ніби внутрішній конфлікт.

Музика розкриває поетичний образ, створений Ліною Костенко. На словах – «Моя душа від того вже світає» у супроводі йде відхилення у паралельний мажор, яке допомагає передати стан піднесення. Далі слідує перегра, яка ніби нагадує про внутрішнє хвилювання, яке вже не є таким сильним як на початку. Закінчення твору ідентичне з початком, але образ вже трохи інший, як спогад з минулого. Текст також повторюється та ще більше посилює цей образ.

Перекидка в супроводі, замість басу додає ще більшої ліричності, все ніби завмирає та затихає. Фраза «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» так і залишилася без відповіді, але всередині ніби настає спокій, який продовжує фраза : «А головне, що десь вдалечині є хтось як невталена спрага». Прозорий бандурний тембр підсилює ніжний і романтичний образ, створений у поезії великою Ліною Костенко, і обрамлений чудовим мелодичним супроводом Ольги Буги.

Висновки

Звернення до супроводу під час роботи над образом та характером пісні є дуже важливим аспектом вивчення твору. Відтворення виконавцем образу та емоційного змісту має відбуватися в синтезі між супроводом, вокальною лінією та текстом твору. Саме цей синтез забезпечує можливість донести сенс пісні до глядача та зробити виконання не механічним процесом. Сучасним виконавцям важливо приділяти більшу увагу цим аспектам, які поєднуються між собою, та допомагають забезпечити яскраві виступи, наповнені емоціями та сенсом, не перетворюючи виступ у бездумний процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених – «Молода музикологія. Наука і практика 2023». Київ: КНУКіМ, 2023, 210с.
https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/programsOLD/myzikologia/materialii2023.pdf
Бібліотека української літератури – https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5691
Надія Брояко «Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри» - http://isp.poippo.pl.ua/article/download/182676/184116
Нотна бібліотека бандуриста – https://banduraspace.com/pro-nas/
Ольга Буга – «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» https://youtu.be/U9LRHmiDtbs?feature=shared

САБРІ СВІТЛАНА СТАНІСЛАВІВНА
провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1364-0301
e-mail: sabrisvitlanast@gmail.com
м.Київ, Україна

ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ: У ПОШУКАХ НОВИХ ЗВУЧАНЬ

Анотація

Актуальність. *Сучасні фортепіанні твори охоплюють широкий спектр стилів і технік, які відображають розмаїття сучасної класичної музики. З кінця XX-го століття і до сьогодення композитори продовжують досліджувати нові сфери вираження, використовуючи впливи інших музичних жанрів, культурних традицій і технологічних досягнень. Саме тому доцільно окреслити шляхи еволюції сучасної фортепіанної музики, що належить до академічної традиції.*

Мета *– виявлення сучасних тенденцій у розвитку фортепіанних творів, висвітлення впливу технологій на розвиток та перетворення піаністичного репертуару у XXI столітті.*

Висновки. *Сучасна фортепіанна музика – це динамічна галузь, яка продовжує розвиватися, кидаючи виклик виконавцям і залучаючи аудиторію своїми інноваціями та розмаїттям. Композитори нашого часу розширюють межі можливого за допомогою інструменту, створюючи багату палітру звуків, які відображають сучасний світ та людину.*

Ключові слова: *фортепіано, музика, академічна традиція, репертуар*

Дискусії

У XXI столітті сфера сучасної фортепіанної музики продовжує розгортатися з безпрецедентним поєднанням інновацій, різноманітності та технічної досконалості. Ця епоха, позначена стрімким технологічним розвитком та зростаючим розумінням глобального культурного обміну, стала свідком значних змін у тому, як композитори, виконавці та слухачі взаємодіють з фортепіано. Інструмент з його багатою історичною спадщиною тепер слугує полотном для музичних досліджень, відображаючи складний, взаємопов'язаний світ, в якому ми живемо.

Одним з напрямків розвитку сучасної фортепіанної музики є використання в ній технологій. Композитори все частіше експериментують з електронними інструментами, поєднуючи звуки акустичного фортепіано з цифровими ефектами, лупінгом та мультимедійними елементами, щоб створити ефект занурення у звучання. Таке поєднання не лише розширює звукові можливості фортепіано, але й відкриває нові шляхи для художнього вираження. Твори таких композиторів, як Макс Ріхтер і Нільс Фрам, є прикладом цієї тенденції, де фортепіано стає мостом між акустичним минулим і електронним майбутнім. Творчість Макса Ріхтера, особливо у його «Vivaldi Recomposed», демонструє інноваційний підхід до класичної музики, розмиваючи межі між старим і новим і пропонуючи слухачу переосмислення відомих мелодій через призму сучасних звукових стилів. Композитор зазначав, що музика досягає наших почуттів сильніше, ніж результат нашого погляду: «Як люди, ми дуже сильно орієнтуємося на те, що бачать наші очі. Але насправді, те, що ми чуємо, проникає дуже глибоко. Вони безпосередньо впливають на наші емоції» [1].

Мінімалізм, з його акцентом на простоті, повторюваності та ясності, продовжує справляти глибокий вплив на сучасну фортепіанну музику. Мінімалістичний етос, який відстоюють такі постаті, як Філіп Гласс та Стів Райх, наголошує на процесі, а не на

складності, пропонуючи слухачам медитативний глибинно-підсвідомий досвід. Пост-мінімалістичний рух, беручи приклад зі свого попередника, прагне поєднати ці мінімалістичні принципи з ширшим спектром гармоній, текстур та емоційної глибини. Такі композитори, як Людовіко Ейнауді та Олафур Арнальдс, здобули широке визнання завдяки своїм пост-мінімалістичним творам, які сприймаються широкою аудиторією.

Сучасна фортепіанна музика все більше відображає музичні традиції з усього світу. Це міжкультурне поєднання збагачує репертуар різноманітними ритмами, ладами та модальностями. Творчість таких композиторів, як Тігран Амасян, який включає елементи вірменської народної музики у свої композиції, є прикладом такого злиття. Подібні експерименти не лише оспівують багатство музики, але й підкреслюють універсальність фортепіано як інструменту, здатного долати культурні розбіжності.

У сучасному світі виконавці відіграють вирішальну роль у формуванні рецепції та інтерпретації фортепіанної музики. Вони є не просто інтерпретаторами, але й співавторами, які привносять у музику своє унікальне бачення та досвід. Динамічний зв'язок між композитором і виконавцем особливо помітний у творах, які вимагають імпровізації або дослідження складних технік. Такі піаністи, як Юя Ван, відома своїми авантюрними програмами та бажанням розширювати межі, знайомить публіку з передовими зразками сучасної композиції.

Розвиток сучасної фортепіанної музики свідчить про незмінну привабливість та адаптивність інструменту. Композитори продовжують досліджувати нові горизонти, а фортепіано залишається в авангарді музичних інновацій, пропонуючи безмежну палітру звуків і засобів виразності. Як для слухачів, так і для виконавців, музика XXI століття – це пошуки нової виразності, сповнені відкриттів, які кидають виклик нашому сприйняттю. Можна констатувати, що фортепіано й надалі відіграватиме ключову роль у сучасній музиці. Його здатність передавати спектр людських емоцій у поєднанні з безмежним потенціалом для інновацій гарантує, що фортепіано залишатиметься в центрі уваги і для наступних поколінь.

Висновки

Сучасна фортепіанна музика - це динамічна галузь, яка продовжує розвиватися, кидаючи виклик виконавцям і залучаючи аудиторію своїми інноваціями та розмаїттям. Композитори нашого часу розширюють межі можливого за допомогою інструменту, створюючи багату палітру звуків, які відображають сучасний світ та людину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

How Max Richter turns human experience into sound. URL: https://www.ft.com/partnercontent/marantz/how-max-richter-turns-human-experience-into-sound.html (дата звернення: 01.03.2024).

ТИМОЩЕНКО АНАСТАСІЯ МАКСИМІВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури та мистецтв
e-mail: nastyavox001.1@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,
Роюк Наталія Василівна
м. Київ, Україна

ФОЛЬКЛОР І ІДЕНТИЧНІСТЬ: ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЧЕРЕЗ БАНДУРНИЙ РЕПЕРТУАР Р. ГРИНЬКІВА ТА І. ТКАЛЕНКА

Анотація

Актуальність. *У сучасному світі, де глобалізація та культурне змішування стають все більш виразними, збереження національних традицій, особливо у сфері музики, набуває критичного значення. Вивчення та аналіз бандурного репертуару таких композиторів як Р. Гриньків та І. Ткаленко, які втілюють у своїй творчості глибокі українські фольклорні традиції, є важливим елементом у збереженні унікальної культурної ідентичності України. Їхні композиції, вбираючи в себе елементи традиційних мелодій і технік виконання, створюють унікальне полотно, яке водночас відображає глибину історичного наслідування та актуальність для сучасного слухача, надаючи можливість поколінням відчувати неперервний зв'язок з культурною спадщиною.*

Окрім того, міжнародне визнання та інтерес до української бандурної музики сприяють міжкультурному діалогу та обміну, демонструючи унікальність та багатство українського мистецтва на світовій арені. Таким чином, дослідження репертуару бандури не тільки важливе для збереження національної ідентичності та культурної спадщини, але й відіграє ключову роль у формуванні майбутнього українського мистецтва та його місця у світовій культурі.

Мета *– дослідити відображення українських традицій через бандурний репертуар Р. Гриньківа та І. Ткаленка.*

Висновки. *Звернення до українських обрядових пісень у бандурному репертуарі не просто віддзеркалює вшанування традицій; це стимулює продовження культурного розвитку, пропонуючи нові форми взаємодії з національною спадщиною. В руках талановитих композиторів, таких як Р. Гриньків та І. Ткаленко, бандура перетворюється на потужний інструмент культурного відродження та інновації, демонструючи нескінченні можливості для розвитку української музики.*

Ключові слова: *веснянки, купальські пісні, традиції, бандурний репертуар, обряди, культурне відродження, народна музична спадщина*

Дискусії

Українці завжди тісно були пов'язані зі своїми традиціями та обрядами, які відігравали велике значення у їхньому повсякденному житті. Ця глибока зв'язок з культурним корінням проявлялася у кожному аспекті їхнього існування, від побутових ритуалів до великих святкувань. Традиції та обряди, передані з покоління в покоління, формували звичаї, які сприяли зміцненню громадської спільноти та підтримці зв'язку з природою. Відзначення сезонних свят, таких як веснянки та купальські ночі, не тільки відображали циклічність природи, але й слугували важливими моментами спільного відзначення, що зміцнювали відчуття єдності та спільності цінностей. [5]

Веснянки та купальські пісні становлять яскраві приклади багатої української культурної спадщини, відображаючи глибокі традиційні обряди, що супроводжують циклічні зміни природи. Веснянки, традиційні пісні весняного циклу, відзначають прихід весни, символізуючи оновлення природи та пробудження землі після зимової сплячки. Ці пісні, сповнені мотивів прощання з зимою та радісного зустрічі весни, виконуються під час різноманітних народних обрядів, ігор та танців, що вшановують родючість та нове життя. З іншого боку, купальські пісні, які лунають під час святкування Івана Купала, відтворюють давні язичницькі вірування, пов'язані з літнім сонцестоянням і символізують єднання природи, води, вогню, а також чоловічого та жіночого начал. Обидва види пісень несуть в собі магічне значення та є невід'ємною частиною українського календарно-обрядового циклу, демонструючи неперервний зв'язок між поколіннями та їхнє глибоке коріння в українській культурі та традиціях.[2, 5]

Українські композитори часто зверталися до різноманітних обрядових пісень у своїй творчості, знаходячи в них невичерпне джерело натхнення. Р. Гриньків та І. Ткаленко також не стали винятком у цій традиції. [1]

Можна виділити особливі твори, які втілюють глибоке занурення у традиції

українського народу та їхнє переосмислення сучасними композиторами. Роман Гриньків у своєму творі "Веснянка" звертається до витоків українського весняного ритуалу, використовуючи традиційні мелодії та обрядовість веснянок, щоб передати відчуття відродження природи та народження нового життя. Ця композиція стає музичним відображенням весняного пробудження, втілюючи в собі радість та надію, яку несуть перші теплі дні після довгої зими.

Композиція твору побудована у простій три-частинній формі, що дозволяє слухачу послідовно пережити різні стадії весняного пробудження: від перших натяків на зміну пори року, через яскраве вибухання весняного розквіту, до заспокійливого згасання, яке символізує завершення циклу оновлення. Фактура твору починається з прозорої, легкої обробки, що відображає не тільки фізичне пробудження природи, але й змінну весняну погоду, яка може швидко переходити від прохолоди до тепла, від тиші до шуму проталин. Ця музична "прозорість" створює образи течії струмка, перших крапель дощу або легкого весняного вітру, допомагаючи слухачу відчути невловимий настрій початку весни, коли кожен день може принести щось нове та непередбачуване.

Автор також ефективно передає атмосферу весняного оновлення та змінну погоду через використання різноманітних музичних штрихів, які додають твору виразності та динаміки. Це включає застосування стакато та маркато для створення відчуття ритмічної жвавості та енергії, що імітує краплі дощу або швидке танення снігу. Флажолети, з їхнім легким та повітряним звучанням, допомагають створити образи весняного бризу та ніжних весняних ароматів, наповнюючи музику легкістю та прозорістю.

Крім того, використання харківського способу гри на бандурі, який включає унікальні прийоми пальцевої техніки, дозволяє досягти особливої виразності та нюансування в інтерпретації цього твору. Цей спосіб гри додає виконанню глибини та автентичності, дозволяючи максимально точно передати нюанси кожного музичного образу, відтворюючи багатство та різноманітність весняного відродження. Таким чином, за допомогою музичних штрихів та унікальних технік гри, композитор створює живий, динамічний музичний ландшафт, що відображає всю красу та непередбачуваність весни.

З іншого боку, Іван Ткаленко у своїй фантазії на українську народну пісню "Ой на Івана та й на Купала" поглиблює купальську тематику, занурюючи слухача в атмосферу одного з найбільш магічних та загадкових свят українського народу. Через музичну мову композитор розкриває суть купальських обрядів, їхню зв'язок з природою та давніми традиціями, дозволяючи відчути всю глибину та символізм цього свята. Використання народних мотивів дозволяє Ткаленку створити твір, який водночас і традиційний, і сучасний, відкриваючи нові горизонти для інтерпретації українських обрядових пісень.

У цьому творі структура організована навколо трьох проведень, які можна асоціювати з різними куплетами народної пісні. Композиція відкривається захопливим вступом, що задає тон для наступного музичного подорожування. Через перше і друге проведення твір розкривається, набуваючи глибини та емоційної насиченості, ведучи слухача до третього проведення, де відбувається експозиція основних музичних ідей. Реприза, повертаючись до мотивів вступу, створює відчуття завершеності та повноти музичного вираження, замикаючи твір повторенням його початкових тем. Ця структура дозволяє слухачу відчути емоційне напруження, експонування теми та її поступове стихання, що відображає драматургію та емоційний розвиток самої пісні. Особливо це відчутно у лініях, що нагадують останні рядки з пісні, які передають водночас відчуття сподівання та невизначеності:

"Пливи, віночку, по синій хвилі
До тої хати, де жиє милий.
Поплив віночок та й за водою,
Серце дівоче забрав з собою."

Для передачі цієї багатогранності настроїв та образів Ткаленко вдається до використання харківського способу гри на бандурі, який дозволяє досягти особливої

виразності та глибини звучання. Комбінація подвійних нот додає музиці текстурної насиченості та поліфонічної складності, що допомагає передати багатство емоційного спектра. Форшлаги, які використовуються для підкреслення окремих мелодійних ліній, сприяють створенню ефекту невагомості та легкості, символізуючи плинність часу та невловимість емоцій.

Через такий комплексний підхід до інструментування та техніки гри композитор не просто реконструює музичний образ народної пісні, але й створює унікальний музичний світ, наповнений власними відчуттями, емоціями та роздумами. Таким чином, "Фантазія на українську народну пісню 'Ой на Івана та й на Купала'" стає не лише вшануванням української музичної традиції, але й свідченням творчої індивідуальності композитора, що зумів відтворити настрій і дух народної пісні через сучасний музичний вираз.

Ця тенденція відродження українських традицій через бандурний репертуар набуває особливої важливості в контексті сучасного культурного життя України. Використання бандури, інструменту з глибокими історичними корінням, як основи для інтерпретації обрядових пісень, є не лише способом збереження народної музичної спадщини, а й засобом її актуалізації в сучасному культурному просторі.[3, 4] Такі композиції, як "Веснянка" Романа Гриньківа та фантазія Івана Ткаленка на тему "Ой на Івана, та й на Купала", відіграють ключову роль у цьому процесі, надаючи слухачам унікальну можливість пережити традиційні українські свята через призму сучасного мистецтва.

Висновки

Українські традиції та обряди, особливо такі як веснянки та купальські пісні, займають важливе місце в культурному та соціальному житті України, відображаючи глибоку повагу та прив'язаність народу до своєї історії та природного циклу. Вони відіграють роль живого джерела натхнення та мудрості, яке не втрачає своєї актуальності навіть у сучасному світі.

Крім того, відродження та переосмислення цих традицій через бандурний репертуар видатних композиторів, таких як Роман Гриньків та Іван Ткаленко, підкреслює не тільки значення збереження культурної спадщини, але й її розвиток та інноваційне перетворення. Їхні твори, що включають елементи традиційної музики в сучасних композиціях, демонструють можливість діалогу між минулим та майбутнім, надаючи нове життя давнім мелодіям. Це підтверджує, що українська культурна спадщина є живою, динамічною силою, здатною адаптуватися та розвиватися, незважаючи на зміни часу та суспільні виклики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Брояко, Н.Б., Водяний, В.О. (2021) Zinovii Shtokalko: from kobzar tradition to bandur moderm style : монографія. Riga : Baltija Publishing.

Гнатюк, В. (1981) Записки товариства ім. Шевченка Т. 201 : Вибрані статіпро народну творчість. Нью-Йорк. 288с.

Дуда, Л.І. (2014) Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. № 3. С. 13-20.

Дуда, Л.І. (2016) Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ. 19 с.

Лановик, М. Б., Лановик, З. Б. (2005) Українська усна народна творчість : підручник. 3-тє вид. Київ : Звання-Прес. 591 с.

ХАВТУР ОКСАНА ОЛЕГІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: oksankahavtyr@gmail.com
Науковий керівник – заслужена діячка мистецтв України,
кандидатка мистецтвознавства, професорка ***Брояко Надія Богданівна***
м. Київ, Україна

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА ВЛАСОВА У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Анотація

Актуальність *Спів у супроводі бандури є стародавнім традиційним та популярним елементом виконавства, який відображає національну самобутність української музики. Сучасні бандуристи-співаки використовують різноманітні жанри та стилі, включаючи реконструкції історичних дум та народних пісень, а також елементи джазу та естради. Сучасні дослідження підкреслюють зростаючий інтерес громадськості до бандурного співу, який поєднує в собі вокальні та інструментальні аспекти. Збільшення учнів у бандурних класах та мистецьких закладах України стимулює пошук нових методик виховання співаків-бандуристів, зокрема використання індивідуального підходу для розвитку творчого потенціалу та натуральних здібностей учнів для подальшої професійної або аматорської мистецької діяльності.*

Яскравим прикладам є твори Віктора Власова – баяніст, композитор, професор, Заслужений діяч мистецтв України. Ця тема є актуальною сьогодні, оскільки вона сприяє просуванню та розширенню впливу української культури в світі, зокрема через вокальне та інструментальне виконавство на бандурі.

Мета *– з`ясувати значимість творчого доробку Віктора Власова у формуванні сучасного концертного репертуару бандуристів.*

Висновки. *Отже, значимість творчого доробку Віктора Власова полягає у збагаченні сучасного бандурного репертуару високохудожніми творами духовного, національного-патріотичного та лірико-романтичного характеру. Наприклад у таких творах як «Моя любове» композитор передає тему любові як високий етос цього почуття; у творах « На калимському морозі калина» та «Чи ми ще зійдемося знову» композитор передає любов до України та патріотизм до рідної землі; та ще багато інших.*

Ключові слова: *В. Власов, композитор, бандурне виконавство, репертуар*

Дискусії

Віктор Петрович Власов – український баяніст, композитор, педагог, професор, Заслужений діяч мистецтв України. Закінчив Львівську консерваторію по класу баяна. У 1955-1963 роках був солістом в Одеській обласній філармонії. З 1965р. викладач по класу баяна, 1981 – доцент, 1993 – професор Одеської музичної академії. Також він є автором багатьох наукових та методичних праць, підручників. Автор опер, понад 200 музичних твір для баяна, музики для оркестру народних інструментів, камерно-оркестрових творів, музики до фільмів, театральних вистав, пісень та романсів на вірші Т. Шевченка, В. Стуса, Л. Костенко. Практично у всіх виконавців на народних інструментах в репертуарі знайдеться твір Віктора Петровича. Це охоплює як сольні композиції, так і музику для бандури, оркестру народних інструментів, ансамблів, тощо. У 1977 був лауреатом Республіканського конкурсу на кращий твір для народних інструментів. Являється членом Національної спілки кінематографістів України і Національної спілки композиторів України.

Для того щоб зрозуміти великий внесок Віктора Власова у бандурну музику, потрібно проаналізувати його твори для неї.

Сучасне бандурне виконавство відзначається високим професіоналізмом, що проявляється у створенні великих вокально-інструментальних композицій для голосу та бандури, де обидва інструменти виконують самостійні ролі. Один з прикладів такої музики - "Концертино в романтичному стилі" В. Власова (1999), який відображає неоромантичні мотиви в музиці для голосу та бандури і є важливою роботою в сольній вокально-інструментальній музиці для бандури. Також хочеться згадати інструментальний твір для бандури-соло "Клавесин" В. Власова, який є дуже популярний серед бандуристів. У цьому творі відчутні типові елементи барокової музики, такі як гармонічний спосіб викладу матеріалу, багата орнаментика та високий рівень віртуозності. Навіть назва твору натякає на музику бароко, коли клавесин був одним з улюблених інструментів композиторів того часу. Подібність у тембрі та характері звуку клавесину і бандурі створює асоціацію зі старовинними та сучасними виконавськими традиціями, що є ключовим аспектом у сприйнятті твору слухачем як зв'язку між епохами.

Також хочеться зазначити, що ансамблеві твори Віктора Власова також користуються великою популярністю. Наприклад, з 1994 року тріо бандуристок "Мальви" з Одеської філармонії, до складу якого входять Н. Морозевич, Г. Касаткіна і Л. Чернецька, виконують широкий репертуар. Окрім різноманітних народних пісень, тріо включає у свої виступи сучасну музику від одеських композиторів, таких як Віктор Власов (музика до слова Р. Бродавка "Мальви", вокально-інструментальна сюїта "Некоханих жінок не буває", інструментальна п'єса "Клавесин") та Олега Сокола (музика до слів І. Дузі "Ми проходимо одними стежками"; музика до слова І. Палієнка "Запорізька дума"). Колектив успішно виступав як в Україні, так і за кордоном, отримавши звання Лауреата І премії міжнародного конкурсу "Золоті трембіти" (1996 рік) у Івано-Франківську.

Можна зазначити, що Віктору Власову вдалося злити поетичну і музичну мови в єдине ціле, що призвело до появи абсолютно нових музичних творів, де музика максимально передає емоційний зміст тексту, а текст передає смисл музики. Його вокальні композиції стали окремим шаром в бандурному репертуарі, який виділяється новим підходом сучасного композитора до цього національного музичного інструменту. Композитор майстерно використовує темброво-акустичні властивості бандури у своїх нових оригінальних творах, що робить їх популярними серед бандуристів та невід'ємною частиною концертного та педагогічного репертуару музикантів.

Висновки

Отже, значимість творчого доробку Віктора Власова полягає у збагаченні сучасного бандурного репертуару високохудожніми творами духовного, національного-патріотичного та лірико-романтичного характеру. Наприклад у таких творах як «Моя любове» композитор передає тему любові як високий етос цього почуття, у творах « На калимській морозі калина» та «Чи ми ще зійдемося знову» композитор передає любов до України та патріотизм до рідної землі, та багато інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Дружга, І. С. (2021) Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. …канд.. мист.: 17.00.03. Харків. 215 с.

Чумак, Ю. Внесок Віктора Власова у науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва»: Дрогобич.

Лісняк, А. (2014) Композиторська творчість для бандури межі XX-XXI ст.: стильовий аспект: *Вісник НАКККіМ.* С.251-254.

Власов Віктор Перович. URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Власов_Віктор_Петрович

ЧУМАК ЮЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
Науковий керівник – заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства
Яницький Тарас Йосипович
м. Київ, Україна

АНАЛІЗ УНІКАЛЬНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ МАЦІЯКИ ТА ВОЛОДИМИРА ПАВЛІКОВСЬКОГО У БАНДУРНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX ТА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Анотація

Актуальність. *Вплив українських композиторів кінця XX століття початку XXI, які зробили безцінний вклад у розвиток бандурно-виконавського мистецтва, відобразився і на модернізації інструмента, що надало йому багатогранного вигляду, не тільки як народного, але і академічного.*

Мета *– відкрити музичний задум композитора, виявити і дослідити основні жанрові напрямки композиторської діяльності.*

Висновки. *Анатолій Маціяка та Володимир Павліковський дали великий поштовх розвитку інструментального бандурного мистецтва. На основі створеного раніше, іншими бандуристами чи композиторами, творці модернізували бандуру, зробивши її різносторонньою, кожен неперевершено по – своєму. Вони є одними з перших модерністів та авангардистів бандури, зробили інструмент різностороннім, а Володимир Антонович зробив це з народним тематизмом. Їхня творчість є безцінною для розвитку техніки, досконалості володінням інструменту.*

Ключові слова: *бандура, модернізм, авангардизм, розвиток бандурного мистецтва*

Дискусії

Важливо підкреслити що Анатолій Маціяка не мав спеціальної композиторської освіти, проте закінчивши Київську державну консерваторію (факультет хорового та оркестрового диригування), а перед цим Київське державне училище Р.М. Глієра по спеціальності хорового диригування та бандури (клас В.А. Кабачка), він писав унікальні твори, що мали свою характерну емоційну забарвленість. Серед них твори для фортепіано та скрипки, оркестру, хору, голосу (романси, обробки народних пісень у супроводі бандури, бандурного тріо «Три обрядові пісні»), проте бандуристам найбільш відомі саме інструментальні твори.

Гарно писати для бандури та розуміти специфіку інструменту Анатолій Маціяка навчався вже у студентський період: «Все почалося ще з училища, адже там треба було писати оркестровки та аранжування…» [4] .Стимулом для написання перших пісень, як згадував сам композитор, став його викладач П.І. Майборода. Навчаючись під керівництвом Володимира Кабачка в 1947 році було організоване тріо бандуристів у складі: Анатолія Маціяки, Віталія Лапшина, Анатолія Грицая. Проте, через вікову мутацію голосів Анатолію Маціяці довелося перейти до організації жіночих ансамблів. Пізніше Маціяка буде працювати диригентом у Національній заслуженій капелі бандуристів України імені Георгія Майбороди та викладати у Кобзарській студії при капелі.

Перший інструментальний твір Анатолій Маціяка написав саме для бандури, він згадував: «…Першим я написав „Експромт“. Тоді, коли мене звільнили з училища, я пішов додому і взяв бандуру до рук… За 3 дні я закінчив» [4]. Попри мінорну тональність, твір мало передає мінорний характер h – moll. Композитор бере дуже цікаву гармонію, що додає більше загадковості до мелодії. Він наче змальовує, розповідає розповідь, але ,

вражає саме те, що це перший твір написаний всього за три дні, в якому велика акордово - гармонічна фактура, і вона присутня у всіх його творах. Великі регістри які вдало поєднані між собою, мелодія з хроматизмами, а для більшого підкреслення гучної динаміки, драматизму, музичної думки, Маціяка використовує октави та септакорди.

Для порівняння можна взяти «Вальс» Володимира Павліковського в тональності d – moll. У ньому присутні менше акордової фактури, і відчувається мінорна тональність, але це не зменшує його меланхолійну красу, ніжність, унікальність. Тобто, більшість творів Анатолія Маціяки побудовані на великій акордовій фактурі, урізноманітнені й гармонії. Музика композитора схожа на фортепіанну музику. Можливо, це можна пояснити тим, що Анатолій захоплювався у свій час Борисом Лятошинським, Костянтином Данькевичем, Сергієм Рахманіновим, які писали багато творів для фортепіано, і серед всього, що він слухав, він знайшов власний унікальний стиль написання творів, свою унікальну композиторську техніку.

Маціяка писав твори завжди від справжніх емоцій, серця, бажання: «…я писав як серце каже, виливав емоції…» [4]. В особистому житті Анатолія було не все так добре. Коли його дружині виповнилося лише сорок років, у неї діагностували рак. На жаль, вона прожила зовсім не довго. Після смерті дружини, чоловік втратив роботу та потрапив у скрутне матеріальне становище. Анатолію було важко пережити ці події, він втратив цікавість до музики та припинив писати. Останній твір який він написав – присвята дружині – «Соната a-moll для бандури соло» у чотирьох частинах. Третю частину він назвав «Скорботне скерцо», вона була дописана взимку 2000 року. На форзаці рукопису сонати, Анатолій написав:

« Сконав, кобзарики, я поміж вас,
Голодний, голий – як собака.
Лишив по собі я лиш твори задля вас
Зі скромним ім’ям – Маціяка» [4].

Якщо послухати твір, важко переплутати його з якимось іншим композитором. Твір проймає своїм сумом, жалем, тугою, розпачем, змішаними емоціями і одночасно світлими, добрими відтінками, що навіюють щасливі спогади з минулого життя.

Анатолій Дмитрович також писав Скерцо, Прелюдію, Елегію, Ноктюрн. Незважаючи на те, що скерцо перекладається з італійської як «жарт», і має переважно гострохарактерні ритмічні та гармонійні звороти, у Маціяки п’єса, все ж таки, має трохи м’який, але при цьому легкий та жвавий характер.

Прелюдія, з перших двох тактів, підводить до основної думки розповіді. Змушує слухача поринути в історію, яку написав творець. Друга частина твору занурює своєю лагідністю, а потім автор поступово підводить до кульмінації цієї частини та перехід до третьої репризи. Кінець надає облегшення і ставить крапку у цій історії. Маціяка дає слухачеві масу емоцій: смуток, серйозність, драматургію, мрійливість, силу емоцій, і надає приємний, вільний кінець. Варто зазначити, що всі його твори охоплюють всі технічні можливості інструмента – фактуру, штрихи, регістри, основні прийоми виконання, що характерні саме для бандури. Виконавець має можливість покращити свої навички гри, а слухач усвідомити усі можливості бандури, її міць та почути інструмент по-новому.

З великих творів, Анатолій Маціяка написав концерт для бандури з симфонічним оркестром у ІІ частинах. Цей твір був написаний 1974 року, а у 2015 році було створено оркестрування Романом Стельмащуком, музикознавцем та композитором. Концерт в супроводі з бандурою прозвучав 25 березня 2016 року в концертному залі обласної Запорізької філармонії у виконанні Олега Созанського.

Анатолій в своєму доробку має «Дитячий альбом» та «Акварелі». Обидва складаються з 12 п’єс. Коли у нього запитали, чому він вирішив написати музику для дітей, він відповів: « …знав, що інші композитори мають цикли для дітей, сонати, романси для голосу і фортепіано, то чому я не можу мати?…» [4]. Можна зробити висновок, що він був різностороннім композитором, і бажав, щоб його твори виконували не тільки дорослі

бандуристи. Композитор у своїй творчості брав різні тональності, в тому числі не зовсім «бандурні», наприклад таку як f – moll, у п'єсі з циклу «Дитячий альбом». Учні, які мали б виконувати його твори, зовсім юні і користувалися звичайною бандурою без перемикачів. Однак, виявляється, що Маціяка доклав зусиль та написав твір так, щоб його можна було виконувати на звичайній бандурі без надскладних зусиль. Такий стиль виконання схожий з Гнатом Хоткевичем, який грав на діатонічній бандурі, вдало використовувавши всі можливості інструмента. В творах йому вдавалося провести тему плавно, моделюючи її в різні тональності.

В 1999 році Анатолієм було написано ряд мініатюр: «Легенда», «Наспів», «Розповідь», «Награш». Вони просякнуті таємничістю, спокоєм, загадковістю, емоційністю, чуттєвістю. Слухач поринає в стан спокою, але при цьому музика змушує його думати.

Для бандури Анатолій Маціяка писав досить складні інструментальні твори, але для Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, де він працював, він писав твори з більш прозорою фактурою. Анатолій Дмитрович прекрасно розумів, що капеляни не зможуть зіграти складний інструментальний супровід при співі, і це дуже могло позначитися на якості виконання, тому інструментальні партії він ускладнював лише на програшах. Під час роботи з капелою композитор написав багато обробок пісень та оркестровок, серед них: «Ой ти, дівчино зарученая», латиська народна пісня «Вій вітерець», З. Фібіх «Поема».

За життя також написав Симфонію №1, але вона так і залишилася незавершеною.

Для голосу та бандури Анатолій Маціяка написав: «Пісня про матір» (в супроводі фортепіано та бандури), обробки українських народних пісень, серед них «Летить галка через балку», «Ой піду я до млина», «Ой, по горі, по горі», «Ой у полі три криниченьки», «Не питай, чого в мене заплакані очі», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» та інші. Композитор також облегшив супровід у вокальній лінії, але ускладнив вступ та перегру пісень.

Володимир Павліковський хоча і не закінчував клас бандури, але в певний період життя, захотів писати для цього інструменту. Він хотів урізноманітнити його власними п'єсами, надати йому легкість, привернути увагу юних бандуристів – і це у нього гарно вийшло.

Павліковський вирізняється оригінальністю написання. Його твори побудовані на використанні українського фольклору (місцями народних ладів), забарвленні пейзажною лірикою, як наприклад п'єса «Ранок в Карпатах». Тут немає великої акордової фактури, октав, септакордів, але щоб зіграти цей твір потрібно вдало володіти інструментом та технікою.

Перші твори для бандури, Володимир, почав писати для дітей – початківців під час роботи у дитячій музичній школі. До цього проходив курси у Національній лізі українських композиторів у Києві. Робив перекладання для бандури соло та ансамблів, і поєднував бандуру з іншими інструментами. Писав власні твори з незвичними тембровими відтінками, що згодом сподобалися його учням та слухачам.

Твори Володимира Павліковського відрізняються більш вираженою мелодійністю, використанням незвичних прийомів, не легких ритмічних групувань, яскравістю, підкресленістю (використовує багато акцентів, динамічних відтінків, прийомів: стакато, глісандо, мелізми), всі його твори в більшості мають веселий, віртуозний та піднесений настрій.

Володимир Антонович створив більше ста творів для бандури, більшість з них були написані для дітей та юнацтва. Більш великі твори він почав писати в 1994 році, коли працював в Івано – Франківській філармонії. Це була «Камерно – медитаційна симфонія» (Гуцульська). Вона була написана для віолончелі, флейти, скрипки, кларнету, акордеону, бандури та ударних.

Ще один твір для камерного оркестру «Концерт capriссіо», який він написав пізніше,

має лейтмотив української народної пісні, романсу «Взяв би я бандуру». Тему особливо відчутно вже починаючи з другої частини, де є партія бандури. Павліковський майстерно демонструє тему в складних ритмічних побудовах (шістнадцятих, тридцять других: квартолях, вісімках, особливо в кінці твору, де 2/4), роблячи акцент на мелодії. Оркестр вступає, а бандура плавно підхоплює та доповнює швидким, сріблястим, перегукуванням з оркестром. Слухаючи цей концерт, можна сказати, що Володимир Павліковський в порівнянні з Маціякою відрізняється тембром, характером, настроєм написання творів. У нього вони більш легкі, граціозні, мають веселий настрій та закінчуються оптимістично мажорною тонікою. Також, збагачені різними прийомами гри; такі як тремоло, постукування по бандурі, флажелети. Це осучаснило бандуру та зробило її цікавою, не тільки для музикантів, а й простих слухачів.

Висновки

Анатолій Маціяка та Володимир Павліковський дали великий поштовх розвитку інструментального бандурного мистецтва. На основі створеного раніше, іншими бандуристами чи композиторами, творці модернізували бандуру, зробивши її різносторонньою, кожен неперевершено по – своєму. Вони є одними з перших модерністів та авангардистів бандури, зробили інструмент різностороннім, а Володимир Антонович зробив це з народним тематизмом. Їхня творчість є безцінною для розвитку техніки, досконалості володінням інструменту. Анатолій Дмитрович спирався більше на акордову фактуру, робив бандуру великою, потужною, а Павліковський писав більше гомофонно, використовував нові прийоми гри на бандурі. Композитори мають різні тембральні відтінки за рахунок використання, у Маціяки, хроматизмів, складної гармонії, а Володимир Павліковський навпаки – підкреслював тональність за рахунок гармонічного мінору, показово демонструючи лад, плавно підводячи до кінця, затверджуючи кінцеву тональність. Їх об'єднує використання високих та низьких регістрів (які змінюються, буквально, в одному такті, що вимагає швидкої моторики пальців), і звісно, надзвичайна відданість, любов до бандури, самопожертва цьому інструменту та професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Лісняк, І.М. В. Павліковський: композиторські пошуки новітньої звукової сфери у сучасному бандурному мистецтві. Веб–сайт. URL:https://rusnauka.com/SND/MusicaAndLife/6_lisnjak.doc.htm

Климович Наталія (2022) «Україна. Знати – це перемагати! Володимир Кабачок». Веб – сайт. URL: https://csamm.archives.gov.ua/2022/07/16/ukraina-znaty-tse-peremahaty-volodymyr-kabachok/

Созанська, О.–К. (2022) « Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції». Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 47, 97 с.

Маціяка Анатолій Дмитрович (2021). Веб – сайт. URL: https://www.wiki-data.uk-ua.nina.az/%D0%9C%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%D0%BA%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B9_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html

НСКУ – Національна спілка кобзарів України. Веб–сайт. URL: https://kobzari.org.ua/

СЕКЦІЯ
ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ

ВЕНГЛЮК НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА
здобувачка вищої освіти 1 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

ВЕСНЯНКА «ВИЛЕТИ, ГУЛЮ» З СЕРЕДНЬОГО ПОЛІССЯ (АНАЛІЗ ТА ПОШИРЕННЯ В СУЧАСНОСТІ)

Анотація

Актуальність. *Веснянки – різновид обрядового жанру, який відкриває нам широкий спектр найрізноманітніших за змістом та семантикою пісень. Ранньо-весняний період починається закликання весни, на Поліссі зберіглося багато зразків весняного циклу, тому предметом дослідження ми обрали веснянку «Вилети, гулю» з с. Грузького Макарівського району Київської області.*

Мета *– проаналізувати зміст та пісенний устрій веснянки, продемонструвати приклади сучасного виконання.*

Висновки. *Важливо розуміти зміст та пісенний устрій пісень задля відтворення локальної традиції та трансляції її сенсу. При цьому потрібно розуміти, що в сучасності є багато виконавців, які інтерпретують пісні під свій стиль, і це також можна вважати своєрідним поширенням традиційних пісень на широкий загал.*

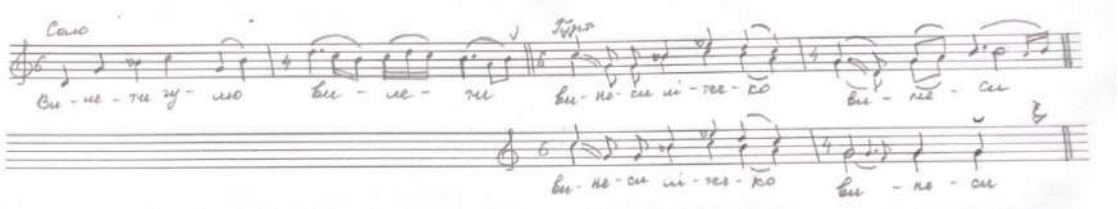
Ключові слова: *музичний фольклор, календарний фольклор, веснянка, село Грузьке, пісенний фольклор, українська обрядова пісня*

Дискусії

Одним з перших вісників весни були птахи, люди вірили, що саме вони приносять весну. На Поліссі є звичай випікання ритуального печива у вигляді птахів, тому можна провести паралель з поетичним текстом, в основі якого пташка - «гуля», яка приносить з собою літо. Такий поетичний текст часто трапляється у весняних піснях – «закличках», оскільки з настанням весни з теплих країв прилітали птахи.

Вперше веснянка «Вилети, гулю» вийшла на диску етномузиколога Г. Коропніченко «Ой як же було ізпрежди віка»: традиційні пісні Правобережжя в 1994 р., згодом запис - першоджерело був розміщений на ютуб: https://www.youtube.com/watch?v=bZrbOddDll4&ab_channel=markoselyuk

Наведемо нотну транскрипцію (транскриптор Н. Венглюк), зміст та приклади виконання веснянки.



Вилети, гулю, вилети,
Винеси літечко, винеси. /2

Вилети, гулю, горою,
Винеси літечко з собою. /2
Ой там на горі дим та дим,
Там соловейко гніздо звив. /2
Там соловейко гніздо звив,
Собі галочку запросив. /2
Будь же ти, галочко, зо мною,
Та й будеш мені жоною. /2
Тай будеш мені жоною,
Моїм діточкам матір'ю. /2

Діапазон мелодії пісні в квінті з малою терцією в основі, але кожна строфа починається з субкварти, яка є допоміжним звуком. Тип композиції є строфічним дворядковим з постійним повторенням другого рядка. Складо-числова форма вірша 5+ 3, фактура – перший рядок виконується сольно, а гурт вступає з початком другого рядка. Всі співають нижній голос, а одна співачка – верхній, який дублює основну мелодію в терцію.

Ця веснянка, окрім закликання птахів, як передвісників весни, також насичені любовною тематикою, адже в останніх куплетах пісні простежується паралелізм образів птахів та людського життя («соловейко гніздо звив, собі галочку запросив» - «тай будеш мені жоною, моїм діточкам матір'ю»).

В сьогоденні збереглась велика кількість пісень весняного циклу, найархіїчніші з яких можемо знайти на сайтах «Поліфонія», «Цифровий архів фольклору» та «Народні пісні України», звідки ми й дізналася про цей твір. Наразі виконання веснянок почало популяризуватися виконавцями, які поєднують фольклор з різними сучасними стилями, наприклад: Go-A - «Шум»; Юлія Юріна - «Весняночка», «Ой на горі церковка»; Dakha Braha - «Веснянка» та ін. Також виконання веснянок поширено у виконавців фольклору, які намагаються відтворити традицію у наближеному до автентичного варіанті (гурти «Володар», «Божичі», «Кралиця» та ін.). Тому ми можемо простежити розвиток цього жанру як в сучасному виконанні, так і в традиційному.

Щодо веснянки «Вилети, гулю», маємо констатувати, що у сучасному мистецтві ця веснянка отримала широкої популярності. Зокрема, у наближеному до автентичного виконавському варіанті знаходимо цю пісню у виконанні учасниць гурту «Шлях-доріженька» Марії Шевченко та Єлизавети Головань (8), українсько-канадійської фольклористки Марічки Марчик (5), українських виконавиць Валентини Проценко (7) та Марії Михайлюк (6), львівського фольк-гурту «Жива» (9) та ін. Різноманітні естрадно-джазові обробки веснянки подають нам: гурт «Torban Folk Band» (3), Ліза Сумцова (10), гурт «Perekoty Pole» (2), Олександра Данілова (1), музичний проєкт «Аби МС» (4) тощо.

Висновки

Отже, важливо розуміти зміст та пісенний устрій пісень, які ми виконуємо, задля відтворення локальної традиції та трансляції її сенсу. При цьому потрібно розуміти, що в сучасності є багато виконавців, які інтерпретують пісні під свій стиль, і це також можна вважати своєрідним поширенням традиційних пісень на широкий загал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

«Вилети Гулю» - Олександра Данілова. https://www.youtube.com/watch?v=oywHXBMrDaU&ab_channel=DreamSchoolTV.
Perekoty Pole - Вилети, Гулю, Вилети (Live@Флюгери Львова 2014). https://www.youtube.com/watch?v=yOKqR1X7X0M&ab_channel=FolkRockVideo
Torban Folk Band - Вилети Гулю, Вилети (live @ Flugery Lvova'17). https://www.youtube.com/watch?v=7KpdEdVWY2w&ab_channel=FolkRockVideo

Аби МС - Вилети, гулю. http://surl.li/sibej
ВИЛЕТИ, ГУЛЮ - веснянка (КИЇВЩИНА) - VYLETY HULIU-spring song (Kyiv region). https://www.youtube.com/watch?v=fgQ6kynwH8M&ab_channel=FolkSongsofUkraine
Вилети гулю - веснянка з Київщини. Марія Михайлюк. https://www.youtube.com/watch?v=9cEx_VN72pU&ab_channel=MariaMykhailyk
Вилети гулю. Проценко Валентина. http://surl.li/sibeo
ВИЛЕТИ, ГУЛЮ. Шлях-доріженька. http://surl.li/siber
Жива - Вилети гулю (веснянка). https://www.youtube.com/watch?v=EyF6aEYcqjk&ab_channel=jivafolk
Ліза Сумцова - Вилети, гулю. https://www.youtube.com/watch?v=DbKdtrEuRIQ&ab_channel=LizaSumtsova

ВИДРИЧ ОЛЕНА АНДРІЇВНА
асистент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
ORCID: 0000-0003-1793-0856
e-mail: olenavydruch@gmail.com
м. Київ, Україна

ТРАДИЦІЯ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ СЕЛА ВЕЛИМЧЕ (ВОЛИНСЬКЕ ПОЛІССЯ)

Анотація

Актуальність. *Сьогодення української традиції характеризується явищем «розпаду фольклорних парадигм». (Грица, 2017) В умовах глобалізаційних процесів та воєнних реалій український народ постає перед проблемою зникнення «регіональної модальності», що, за думкою С. Гриці (2017) є «передумовою безперервного фольклорного континууму». В цьому контексті набувають актуальності фольклористично-етнографічні дослідження локальних варіантів традиційної культури українського народу.*

Мета *– описати елементи весільного обряду с. Велимче (весільні атрибути, обрядові дії, назви весільних чинів), що яскраво вирізняють традицію окресленого локусу Волинського Полісся від загальноукраїнської весільної обрядовості.*

Висновки. *Весільний обряд окресленого локусу зберіг решткі прадавньої скотарської культури українського народу, яка історично на окресленій території була більш розвиненою, ніж землеробська. Зафіксовані під час експедицій назви весільних атрибутів, чинів та обрядів із збереженням місцевого діалекту, що є збереженими до сьогодні, дозволяють розглядати весільний обряд села Велимче як унікальний локальний варіант загальноукраїнської весільної традиції.*

Ключові слова: *український фольклор, весільний обряд, село Велимче, Волинське Полісся*

Дискусії

Село Велимче, розташоване на Волині, сьогодні є цікавим локальним осередком збереження прадавньої культури Волинського Полісся. Протягом 1998 – 2010-х рр. авторка розвідки провела тут кілька власних експедицій з метою запису місцевого фольклору. Найповнішим, найзмістовнішим та найкраще збереженим не лише у пасивній пам'яті інформантів, але й у побутовому середовищі обрядової традиції села Велимче, сьогодні є весільний цикл. Ця розвідка є спробою відобразити цілісну картину весільного обряду села, яка має певні відмінності від загальноукраїнської.

Велимченське весілля має багато схожих і частково аналогічних обрядових дій, які побутують по всій Україні. Хід весільного обряду у селі Велимче має певну послідовність,

яка є притаманною усім регіонам України: в ньому існує перед-весільна, власне весільна і після-весільна частини. Перед-весільна обрядовість представлена обрядами сватання і «запоїни» (заручини). В цілому традиція цієї частини не відрізняється від загальноукраїнської. Друга частина весільного обряду охоплює день перед весіллям (запросини молодою родини на весілля, дівич-вечір («вінки»)), перший день весілля (у молодої) і другий день весілля (у молодого). Основні відмінності цієї частини стосуються назв певних обрядових дій та іменування дійових осіб весільної драми, що зберігаються до сьогодні у місцевій традиції.

Зокрема, це назви весільних атрибутів («астрогве» - гільце, весільне деревце; «мандричке» - обрядова ритуальна їжа з сиру; «двуйки» - обрядовий ритуальний хліб у формі двох з'єднаних хлібин з пшеничного борошна; «бохунець» - великий обрядовий ритуальний хліб з житнього борошна; «падигала» - шмат білого полотна, яким батько покриває молодій голову, як вона вибирається до свекрухи; «віна» - придане молодої, зазвичай, щось з худоби; та ін.). Місцеві назви зберігаються також на позначення весільних персонажів («прасватаї» - ті, хто приходить з молодим на сватання, зазвичай, дядько чи сусід; «харонджий» - старший сват чи дружко молодого; «маладуха» - молода на весіллі; та ін.) та певних обрядових дій («спамаганнйє» - обряд обдарування грошима молодих родинами перед вінчанням; «спироги» - обмін між родинами (своєрідне обдарування) пирогами з сиру; та ін.).

Головною відмінністю Велимченського весільного обряду від загальноукраїнського є наявність реліктів давньої скотарської культури, насамперед, це стосується обрядової їжі з сиру, адже символом достатку на місцевому весіллі був не стільки хліб, як сир, це засвідчує відсутність коровайного обряду і власне весільного короваю, натомість значною є роль житнього «бохунця» і обрядового пшеничного хліба – «двуйки».

Обрядові сирні страви були присутніми на різних етапах весільного обряду: на запросинах – молода запрошувала на весілля, маючи в руках макітру з невеличкими варениками з сиром; «спироги» - обряд обмінювання родинами молодої і молодого пирогами з сиру перед весіллям; в перший день весілля – коли дівчину забирав хлопець до вінчання, свахи віддавали весільній матері «свій гастинець» - так звану «мендричку» - невелику хлібину з сиру, засушену на сонці або підсушену в печі; на «вінках» - дружки, окрім прикрашання «астроги», вбирали і «мандричку», яку молода забирала з собою вночі першого дня весілля разом з приданим; ділили цю мандричку між родом молодого зранку на другий день весілля. Детально питання обрядових сирних страв як особливості весільної обрядовості с. Велимче розглядалося нами у попередніх розвідках. (*Видрич, 2021*)

Окрім окреслених особливостей, місцевий весільний обряд зберігає цікавий обряд «обтанцьовування» молодої чоловіками, який відбувається на другий день весілля, до обіду: коли ще не прийшла родина молодої, її обтанцьовують всі чоловіки з роду молодого. Дві молоді жінки тримають молоду під руки, до поясу «молодухи» зав'язують фартух, у який, потанцювавши з молодою, чоловіки кладуть гроші. При цьому кожний чоловік нібито хоче вкрасти молоду, жінки за цим добре пильнують і не дають нікому це зробити. Останнім з молодою танцює її чоловік (молодий). Можливо, цей обряд є відгомоном давніх часів, коли право на вкрадену жінку мали всі чоловіки роду.

Однією з найяскравіших особливостей весільного обряду села Велимче є відсутність короваю: «*Як я була дівкая і вже й маладиция, та пекли бохунця і двуйки, а караваю не було*», - пригадує Тетяна Трохимівна Бебіс, 1929 р. н. (*Архів автора…*, подано із збереженням місцевої говірки). Випікання короваю сьогодні, як головного ритуального весільного хліба, не є традиційним для села, а прийшло у Велимче ззовні і є проявом явища уніфікації традиції.

Двуйки – це невеликий обрядовий хліб у формі двох з'єднаних хлібинок з пшеничного борошна, перев'язаний червоною стрічкою, який лежав на столі перед молодятами протягом всього весілля. Він символізував пару молодят, які тепер будуть

все життя разом. Бохунець і двуйки пекли (сусідка, тітка або хрещена мати, - не вдовиця, добра «хазяйновита» жінка) за один – два дні до весілля в родині молодої. Готовий бохунець був дуже великих розмірів, інколи доводилося розбирати піч для того, щоби хлібину вийняти. Бохунець був присутній на сватанні, коли староста викупав молоду і вів її з комори за рушник до столу, де сидів молодий, - дівчина тримала хлібину під рукою і на ознаку згоди мала покласти бохунець посередині столу. А також на весіллі, коли староста водив молодих кругом столу, молоді мали цілувати хлібини, що лежали по кутках столу, і бохунець, який лежав посередині столу (про таку обрядову дію також згадує Л. Ковальчук (*2016*)). Коли молода збиралася до молодого, вона забирала бохунець із собою, його мали з'їсти усі родичі молодого по закінченню весілля. Зразок такого хлібу – «бохунця» можна побачити у відеоматеріалі проєкту «Спадок. Волинська область. Ратнівський район». (*Спадок, 2017*)

Окрім окреслених особливих, притаманних лише весіллю села Велимче атрибутів та обрядів, відзначимо, що у селі був відсутнім відомий скрізь в Україні обряд «комори», але комора, як приміщення, існувала, - в ній перебувала молода до викупу її старостою. Він за рушник виводив «маладуху» з комори, садив на стілець з подушкою, і молодій починали розчісувати косу на ознаку закінчення дівоцтва. Також у селі відсутнім є явище весільного поїзда і таких дійових осіб, як світилки. Окрім цього дружб молодого не називають «боярами», принаймні в авторських експедиціях ця назва була зафіксованою одинично, всього у двох піснях із понад 180-ти, записаних під час експедиційних досліджень у терені.

Весільний хліб – «бохунець». О.Видрич у проєкті «Спадок», 2017 р.

Висновки

В авторських експедиціях у с. Велимче протягом понад 15 років дослідження було зафіксовано значну кількість етнографічного матеріалу щодо весільної обрядовості та її локальних особливостей. Зібраний музично-фольклористичний матеріал ще потребує ретельного опрацювання, щодо етнографічного матеріалу – можемо констатувати, що весільний обряд окресленого локусу зберіг рештки прадавньої скотарської культури українського народу, яка історично на окресленій території була більш розвиненою, ніж землеробська. Відзначимо тут значну обрядову роль сирних страв (як страв тваринного походження), що переважає роль зернових страв (обрядового хлібу); а також обряд «обтанцьовування» молодої на другий день весілля всіма чоловіками з роду молодого, як відгомін чоловічого скотарського культу. Зафіксовані під час експедицій назви весільних атрибутів, чинів та обрядів на місцевому діалекті, що є збереженими до сьогодні, дозволяють розглядати весільний обряд села Велимче як унікальний локальний варіант загальноукраїнської весільної традиції, який потребує на подальше дослідження та фіксацію з метою збереження та трансляції для наступних поколінь українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архів записів фольклорно-етнографічних експедицій О.А. Видрич у с. Велимче, 1998 – 2014 рр. (аудіо-архів, відео-архів, фотоархів, польові експедиційні зошити).

Видрич О.А. (2021) Особливості весільного обрядового фольклору Західного Полісся (на прикладі села Велимче Ратнівського району Волинської області). *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* «Музика в діалозі з сучасністю: освітні,

мистецтвознавчі, культурологічні студії». Київ: КНУКіМ. С. 282 – 285. https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/musconf2021.pdf

Грица С.Й. (2017) Парадигматична природа фольклору. *Народна творчість та етнологія.* №1. С. 9 – 26. https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2017/1/publications/9.pdf

Ковальчук Л.А. (2016) Дорога до молодої у весільних піснях Західного Полісся. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. № 23, том 1. С. 20 – 23. https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/469763

СПАДОК/SPADOK. (2017) Волинська область. Ратнівський район. https://www.youtube.com/watch?v=rb3mIX6Eor4&ab_channel=FILM.UAGroup

ДЕБОПРЕ ЮЛІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА
здобувачка вищої освіти 1 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: debopreyuliana2006@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка історичних наук, доцентка
Сінельнікова Валентина Володимирівна
м. Київ, Україна

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ ЯК СКЛАДОВА ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО ФОЛЬКЛОРИСТА

Анотація

Актуальність. *Реконструкція традиційного одягу є одним із різновидів діяльності сучасного фольклориста, адже фольклор є синкретичним мистецтвом, де поєднуються спів, інструментальна музика, рух, слово, драматична дія, традиційний побут. Тому фахівець - фольклорист має бути обізнаним у регіональних особливостях фольклорної манери співу та етнічної хореографії, знати особливості обрядової та побутової культури українського народу, у тому числі вміти відтворити зразки традиційного одягу певних регіонів України.*

Мета *– описати реконструкторські практики щодо традиційного одягу Славутчини (Хмельницька область), які практикує родина Дебопре протягом останніх трьох років.*

Висновки. *Активна діяльність родини Дебопре щодо реконструкції традиційного одягу Ставутчини спонукала до відкриття етноблогу в Інстаграмі, де збережені усі матеріали авторських досліджень етнокультурної спадщини регіону, де частково відцифрована родинна колекція стародавнього одягу, подаються схеми вишивок та інформація про усі етапи реконструкції виробу. Етноблог Дебопре є одним із способів популяризації традиційної культури України та спрямований надихати людей знайти свій шлях до самоідентичності.*

Ключові слова: *фольклор, традиція, традиційний одяг, вишивка*

Дискусії

Останнім часом спостерігаємо великий інтерес до автентики, а саме до використання автентичних речей у повсякденному житті. Необізнаність людей у цінності стародавних речей призводить до їхнього знищення, що для мене особисто є абсолютно неприпустимими. Тому я маю великий інтерес до реконструкції та відновлення традиційних елементів українського одягу. Мені пощастило народитися в сім'ї де цінують і бережуть традиції свого роду, а віднедавна ще й транслюють їх в медійному просторі (@solomiia_debopre, @yuliana_debopre). Для моєї родини надто дорогими є вишиті автентичні сорочки та інші елементи одягу, яких, на жаль, дуже мало збереглося до наших днів. Тому ми зайнялися реконструкцією жіночого вбрання, відтворюючи точні

копії сорочок, спідниць, фартухів, крайок, хусток та прикрас. Цією працею моя родина займається вже кілька років, маємо чималу колекцію.

Реконструюючи елементи одягу, ми детально опрацьовуємо не лише крій, а й оздобу та кольорову гаму, наближену до автентичних кольорів, а також підбираємо матеріал, який має бути якомога наближеним до зразка. Наша мета – зберегти автентичний вигляд і текстуру готового виробу. У цьому нам допомагають старовинні фотографії із сторінки у Фейсбук «Центр дослідження відродження Волині» https://www.facebook.com/volyncentre: тут зібрано надзвичайно великий архів фотоматеріалів, які можна досліджувати та якими можна надихатися.

Якщо виникали труднощі із підбором кольорової гами, наприклад плісок (іноді в магазині не можна знати той колір, який бажаєш), то зазвичай ми звертаємося до сторінки дослідниці Оленки Дідик https://www.instagram.com/olenkadidyk_ethnic_studio?igsh=MXA0eW85cDZpaWRicQ

Вважаємо, що ця майстриня та реконструкторка традиційного одягу, як ніхто інший, зберігаючи традиційні співвідношення кольорів, підбирає і поєднує їх якнайкраще. Врешті решт, коли весь матеріал зібраний, ми його відносимо для пошиття до майстрині Ірини Ситняк, яка, на даний час, відшила вже 3 спідниці і 4 камізельки для нас за зразком волинських.

Щодо фартухів та хусток, для натхнення користуємося сайтами «Відкрита скриня» https://vskrynia.com.ua/ та «Ладомирія» https://ladomyriia.com/shop/, де зібрано багато зразків традиційного одягу Волинського регіону. Ці елементи одягу нам відшиває Галина Сайпель (маю 3 спідниці, 4 фартухи і 2 хустки), яка ще до того є носієм традиції і береже в пам'яті давні техніки пошиття. Крайки нам відтворює за зразком Ліна Шевченко https://www.facebook.com/profile.php?id=100018693939035, яка досліджує виключно цей елемент одягу.

Найскладнішим елементом жіночого строю є вишиті сорочки. Першим кроком для відтворення традиційного волинського зразка був вибір відповідної моделі сорочки. Для нас було важливим обрати зразок Славутчини, а саме села Мухарів, звідки походить рід моєї мами, або сіл, які межують з ним. Окрім того, вибір саме цієї етнографічної території був обумовлений інформацією, отриманою у приватній розмові з фольклористкою Анастасією Колодюк, яка досліджувала цю територію та зазначала, що ця місцевість є традиційним вишивальницьким осередком. Лише тут можна зустріти сорочкі, вишиті «білим по білому» з використанням традиційних технік: вирізування, «солов'їні вічка», «курячий брід», «ретязь», які не є притаманні іншій частині нашого району.

Перша реконструйована нами сорочка була із села Хвощівка, взята із сільського музею. Після вибору зразка традиційної сорочки нами було придбано натуральну тканину, близьку до тієї, яка використовувалася в старовинних сорочках. Також ми придбали вишивальні нитки, які відповідали стилістиці візерунку. Наступний етап – це вишивання. Ми довго шукали майстриню, яка володіє традиційними техніками крою, вишиття та збору сорочки за зразком, та, на щастя, доля звела нас з відомою вишивальницею в нашому районі Валентиною Сірук: https://m.facebook.com/valentina.siruk.3. Це був часо-витратний процес, який тривав близько 7 місяців, але, на нашу думку, це вартувало цього, бо виріб вийшов майже точною копією, змінено було лише розмір. Сьогодні від цією майстрині я маю 3 сорочки, а четверту я відтворюю вже сама за кураторством пані Валентини.

У цьому році я відчула гостру потребу у верхньому традиційному одязі до свого строю, тому я, мама і сестра взялися за наступних два проєкти. Перший з них – «маринадка» (так називають у селі Мухарів Шепетівського району верхній весняно-осінній одяг, існують ще інші назви, які використовують у нашому районі, такі, як: к(х)ацавейка, байдерка, бобка, жакет, каптан; всі ці назви вдалося зібрати з експедицій).

Хочу зазначити, що перед тим, як приступити до реконструкції якогось виробу, ми показуємо фотографії жителям села Мухарів, щоб упевнитися у побутуванні цього чи іншого зразка. Наразі нам вдалося вже підібрати тканину, нитки для оздоби, зроблені заміри та крій даної моделі. Відшиттям займається вже раніше згадувана Ірина Ситняк.

І ще один проєкт – це традиційний зимовий одяг – свитка, який також побутував у селі Мухарів. Цей проєкт знаходиться на етапі збору матеріалів: про крій, вишивальні нитки, техніки вишивки. Для цього в грудні 2023 р. ми відвідали виставку в Українському домі (м. Київ), де презентувалася дана свитка. Були зроблені детальні фотографії крою, куплено домоткану вовну. Сподіваюся, що в кінцевому результаті цей виріб вийде не менш успішним.

Маринадка (бобка, жакет, каптан, байдерка).
Фото взято із сайту «Відкрита скриня»

Хочу зазначити, що кожна наша реконструкція дає мені чітке усвідомлення того, яким вишуканим та багатим до деталей є традиційний український одяг. Хоча процес реконструкції традиційного одягу є кропітким та довготривалим, вимагає терплячості й великих знань та все ж у кінцевому результаті він завжди перевершує очікування. Одягнувши реконструкцію повного строю, я несу його з гордістю та повагою.

Підводячи підсумки, хочу зазначити, що важливим аспектом збереження культурної спадщини нашої країни є дослідження традиційних технік крою, оздоблення одягу та передача їх наступним поколінням. А відкриття різних інформаційних платформ, де відцифровуються детально артефакти старожитностей, допомагає втілити це у життя. Саме для того ми створили кілька років тому етноблог в Інстаграмі, де збережені усі матеріали досліджень етнокультурної спадщини нашої родини, де частково відцифрована колекція нашого стародавнього одягу, подані схеми вишивок, там ми ділимося інформацією про весь етап реконструкції та показуємо готовий виріб у повному строї. Ми намагаємося, якнайбільше популяризувати нашу традиційну культуру та надихати людей знайти свій шлях до самоідентичності.

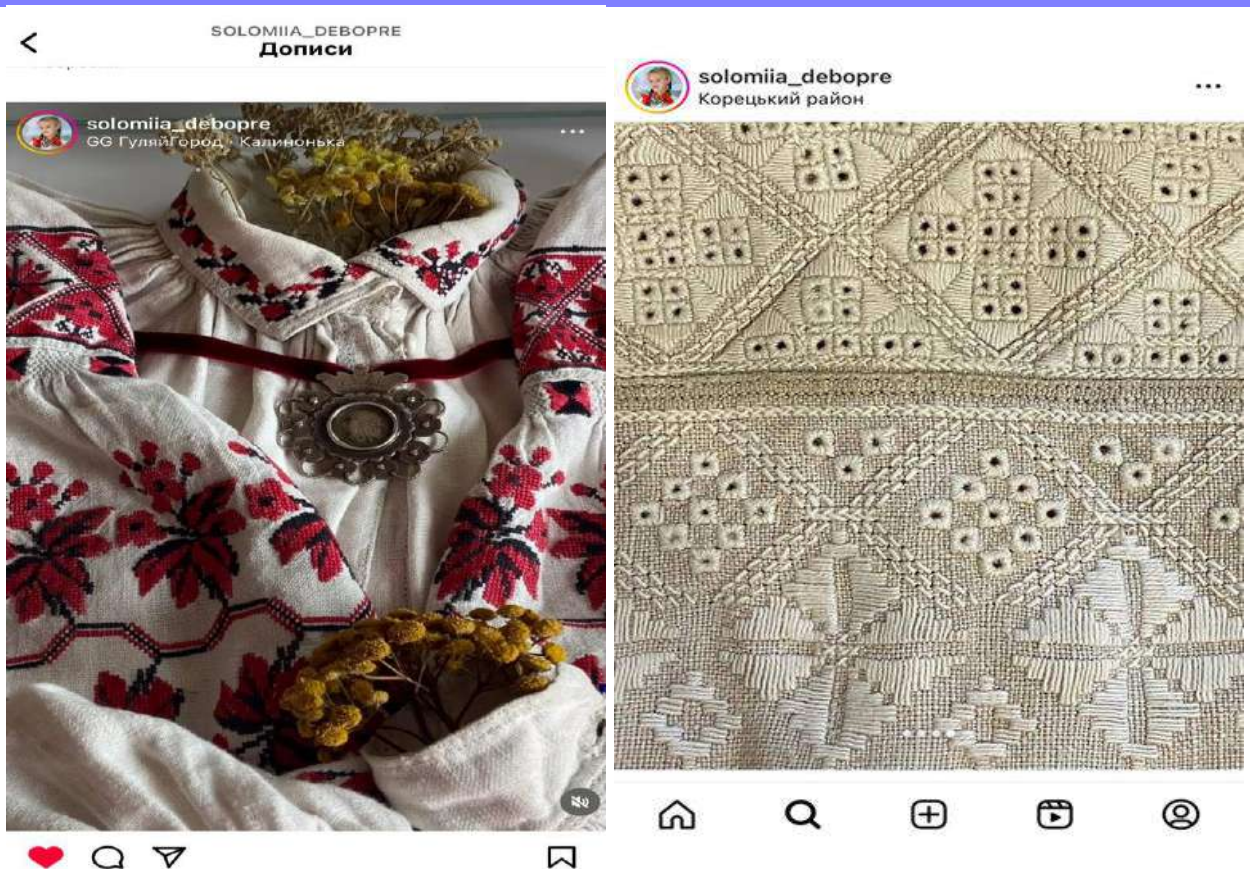
Свитка. Фото взяті із сайту «Відкрита скриня» та із сторінки «Бабусина сорочка»

SOLOMIIA_DEBOPRE
Дописи
solomiia_debopre
Уподобали sonchenko_ і ще 148
solomiia_debopre Сорочка з с.Мухарів, Славутського району, Хмельницької області.

SOLOMIIA_DEBOPRE
Дописи
solomiia_debopre
Уподобали maia_saipel і ще 109
solomiia_debopre Обновочка
Сорочка жіноча
Славутський район,
село Дятилівка

SOLOMIIA_DEBOPRE
Дописи
solomiia_debopre
Житомир
Уподобали ms.debopre і ще 159
solomiia_debopre Спадщина. Сорочок багато не буває.

SOLOMIIA_DEBOPRE
Дописи
solomiia_debopre
Уподобали ms.debopre і ще 126
solomiia_debopre с.Хвощівка, Славутського району



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

https://www.instagram.com/solomiia_debopre?igsh=MWI0bDUxNXM4NnU1dQ
https://vskrynia.com.ua/
https://ladomyriia.com/shop/
https://www.facebook.com/share/TYwXbTs3RRnQoRfN/?mibextid=K35XfP
https://www.instagram.com/yuliana_debopre?igsh=MWN2dm9nZGo1MHN0aw

ЗАКУРЕНА КРІСТІНА СЕРГІЇВНА
здобувачка вищої освіти 4 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: kristinazakurena@gmail.com

СКАЖЕНИК МАРГАРИТА ВІКТОРІВНА
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-8921-6144
e-mail: volodar.maestro@ukr.net
м. Київ, Україна

ПІСНІ ДО ОБРЯДУ МАЛАНКИ В РЕПЕРТУАРІ ГУРТУ «БЕРЕГИНЯ» СЕЛА ЛОМАЧИНЦІ (НАДДНІСТРЯНЩИНА)

Анотація

Актуальність. Новорічний обряд Маланки в західно-українських традиціях зберіг свою актуальність до нашого часу. Одна із співавторок тез – Крістіна Закурена – з дитинства брала участь у маланкуваннях, організованих її батьками в селі Ломачинці

Дністровського району Чернівецької області. З 2020 року вона здійснила кілька експедиційних записів місцевих Маланок від різних виконавців. Пісня у виконанні Єфима Петрика вже проаналізована [Закурена, 2023].

Цього разу предметом вивчення обрано Маланки, записані від місцевого жіночого гурту «Берегиня». Це дві пісні: «Мала нічка петрівочка не виспалася Маланочка» та «Ой на річці на бистренькій, ще й на травці зелененькій».

Мета – здійснити порівняльну характеристику цих маланкових наспівів, оскільки вони мають як спільні, так і відмінні ознаки.

Висновки. Фіксація двох мелодій з однаковою ритмічною формою свідчить про співіснування в репертуарі гурту «Берегиня» контрастних маланкових наспівів – питомого (проспіваний із словами «Мала нічка петрівочка) та напливового.

Ключові слова: Маланка, село Ломачинці, Буковина, Наддністрянщина, ритмічна форма.

Дискусії

В селі Ломачинці Дністровського району Чернівецької області (до останньої адміністративної реформи це був Сокирянський район) найактивнішими співачками є учасниці місцевого фольклорного гурту «Берегиня». Це жінки 1930–1940-х років народження. Вони знають багато пісень, серед яких і Маланки, дослідженню яких присвячена ця розвідка.

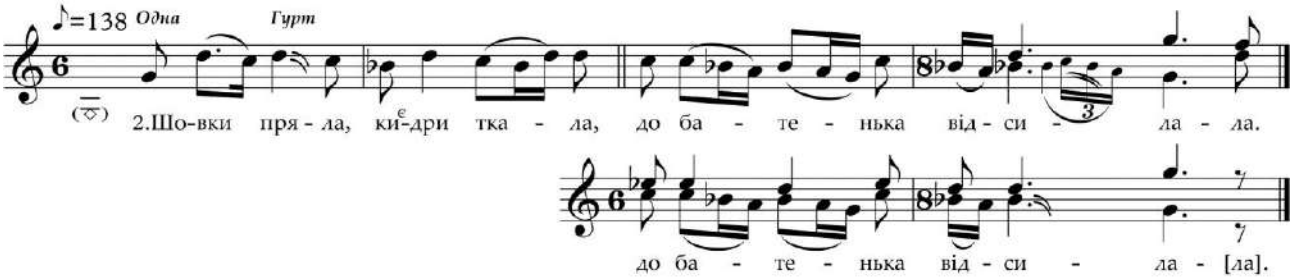
Опитані жінки брали участь у новорічних обходах дворів на рівні з чоловіками. Проте інформантки пам'ятають, що раніше (за їхнього дівування) обряд був суто чоловічий. Наддністрянський варіант Маланки (з архаїчним чоловічим рядженням) детально описаний у монографічному дослідженні Олександра Курочкіна «Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка. З історії народних масок» (Курочкін, 1995). Маланкові рядження (у тому числі з сусіднього із Ломачинцями села Михалків) яскраво проілюстровані та описані в роботі Ірини Пустиннікової «Буковинські Маланки» (2016). Тому обрядодії Ломачинської Маланки охарактеризуємо дуже стисло, зосередившись більше на мелодіях пісень.

В Ломачинцях парубки переодягались в Маланку, Василя (це основні персонажі), Ведмедя, Лікаря, Діда, Бабу, Циганку та з настанням вечора починали обходити всі двори, де проживали дівчата. Ішла Маланка не сама, а з «оркестром», тому гучну веселу ватагу було далеко чути. На все село було близько чотирьох Маланкових груп – на кожному кутку своя.

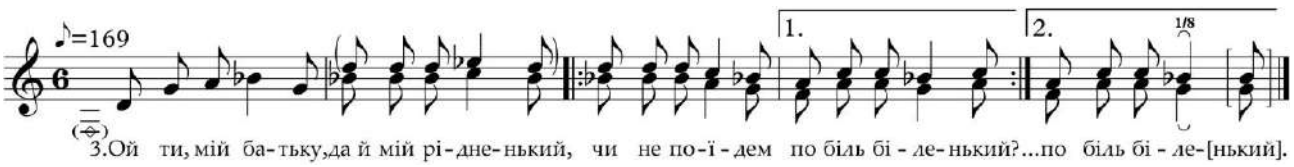
Першою на подвір'я хати заходила головна героїня дійства – Маланка. Атрибутом Маланки був віник, яким вона влаштовувала своє «прибирання» в хаті. Маланкарі в цей час очікували її на дворі та підтрунювали (висміювали) хазяїв. По закінченню обряду з віником починали співати Маланку для незаміжньої дівчини.

Наведемо тепер транскрипції мелодій (приклади 1 і 2) та поетичних текстів і проаналізуємо їх.

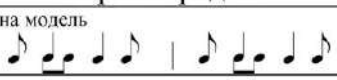
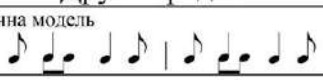
Приклад 1 «Мала нічка петрівочка»



Приклад 2 «Ой на річці на бистренькій»



Ритмо-композиційний устрій пісень. Обидві Маланки мають спільну ритмо-силабічну та композиційну форму, зобразимо їх у наступній таблиці:

Пісні	Перший рядок	Другий рядок
	Ритмічна модель 	Ритмічна модель 
Мала нічка петрівочка	склади 4+4 Ма-ла ні-чка й пе-трі-во-чка 5+5 Чи тво-ї шо-вки, чи тво-ї ки$^{\epsilon}$дри	склади 4+4 не ви-спа-ла-ся Ма-ла-но-чка 5+4 чи тво-я до-чка Ма-ла-но-чка
Ой на річці на бистренькій	4+4 Ой на рі-чці на би-стре-нькій 5+5 Ой ти мій батько,да мой рідненький	4+4 ще й на тра-вці зе-ле-не-нькій 5+4 чи не по-ї-деш по біль біленький

Це дворядкова композиція з типовим для Наддністрянських Маланок тримірним ритмо-малюнком. Перша модельна чвертка базової ритмо-фігури часто зазнає силабо-ритмічних розщеплень. Це призводить до варіювання ритмічної та силабічної форми. Для цього ритмічного типу нормою є чергування чотири- та п'ятискладових силабо-груп. Ритмічна форма в межах строфи: аа; аа, силабічна – аб; вг. Ареал цього типу Маланок наводить у своєму Атласі Ірина Клименко (2020, с. 60, Карта А14).

В обох піснях другий рядок повторюється двічі. У пісні «Ой на річці на бистренькій» жінки іноді об'єднували дві строфи в одну, тоді семантична форма набувала вигляду аб;вг;де (див. другу і четверту строфи наведеного нижче тексту).

Перша мелодія має оригінальний ритмічний «штрих» – понаднормове затягування другого складу в заключному (четвертому) такті. Детальніше цей виконавський прийом описаний в тезах (Закурена, 2023).

Звуко-висотний устрій пісень. Спільні за ритмо-композиційним устроєм мелодії відрізняються на рівні звуко-висотності. Тобто, ритмо-композиційний тип пісень спільний, а от мелодії – різні. Наспів «Мала нічка петрівочка» має низхідний контур, який спадає з мелодичної вершини до першого щабля. Опорними є наступні щаблі: 5,4;3,1 (в ритмічній моделі опорному звуку відповідає друга неподільна чвертка). А от у пісні «Ой на річці на бистренькій» мелодія в межах строфи виглядає як одна велика мелодична хвиля. Тут інша логіка ладових опор: 3,4;2,1.

Цікаво, що різні мелодії мають спільний мело-тематичний устрій строфи – αβ;γδ.

«Ой на річці на бистренькій» проспівана в унісон або паралельними терціями, а от в іншій Маланці одна із співачок завершує строфу в октаву, що не типово для місцевих пісень давньої стилістики.

Поетичні тексти пісень хоч і відрізняються, проте також мають спільні ознаки. В обох сюжетах Маланка змальована як гарна господиня. У пісні «Мала нічка петрівочка» героїня «Шовки пряла й ки$^{\epsilon}$дри ткала», а в пісні «Ой на річці на бистренькій» Маланка «біль білила». В обох текстах героїня звертається до кожного члена родини (батечка, матінки, братика і сестрички), але лише «милий» відгукується на її прохання.

Перша пісня:

Мала нічка й петрівочка
Й не виспалася Маланочка. (2 р.)

Шовки пряла й ки$^{\epsilon}$дри ткала
Й до батечка відсилала. (2 р.)

Чи твої шовки, чи твої києдри,
Чи твоя дочка Маланочка? (2 р.)

Не мої шовки не мої кидри
Не моя й дочка й Маланочка. (2 р.)

Мала нічка й петрівочка
Й не виспалася Маланочка. (2 р.)

Шовки пряла й києдри ткала
Й до ненечки й відсилала. (2 р.)

Чи твої шовки, чи твої києдри,
Чи твоя дочка й Маланочка? (2 р.)

[Не мої шовки, не мої києдри
Не моя й дочка й Маланочка. (2 р.)]
[Далі в тексті співають]: «до братчика, до сестрички, а потім – до милого».

Друга пісня:
Ой на річці на бистренькій
Ще й на травці зелененькій. (2 р.)

Наша Маланка біль білила
Біль білила, личко мила,
До батенька говорила.

Ой ти мій батько, да й мой рідненький
Чи не поїдеш по біль біленький. (2 р.)

А батько каже, що не поїду:
«Бо в мене коні не кормані,
Бо в мене сани не рихтовані»

Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на весь вечір.
[Далі в тексті співають]: «до ненечки, братчика, до сестрички і до милого».

Висновки

В традиції буковинського села Ломачинці від гурту жінок записано два наспіви Маланок. Пісні мають однакові ритмо-композиційні характеристики, але відрізняються за мелодіями. Який же із двох наспівів слід вважати місцевим? Відповідь на це питання допомагають віднайти записи Маланок від інших, старших виконавців, у тому числі й від Єфима Петрика 1932 року народження. Всі вони співали лише одну мелодію. Найпопулярнішими є слова «Мала нічка петрівочка». Ця мелодія виглядає досить складною, має глісандовану орнаментику та ритмічні відхилення від моделі.

Натомість другий наспів («Ой на річці на бистренькій») відтворюється дещо одноманітно і поспіхом. Його згадали лише співачки гурту «Берегиня», що наштовхує на думку про запозичення цієї пісні, вочевидь, з подільської традиції. Наразі не вдалося достеменно з'ясувати, хто і в яких роках привніс у місцеву традицію нову мелодію. Але це стане темою для подальших експедиційних опитувань Христини Закуреної.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Закурена, К. (2023). Пісні до обряду Маланки в наддністрянському селі Ломачинці: аналіз виконавської версії Єфима Петрика. Керівн. М. Скаженик. Матеріали всеукраїнської науково-практичної «Молода музикологія-2023»: КНУКіМ. Київ. С. 115–119. URL: https://fmm.knukim.edu.ua/facultet/nauka/konferentsii.html

Клименко, І. (2020). Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Т. 2: Атлас. 100 с.

Курочкін, О. (1995). *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка»*. З історії народних масок. Опішне: Українське народознавство. 392 с.

Пустиннікова, І. (2016). Буковинські Маланки «Книги-XXI». Чернівці. 77 с.

КЕРДАН КАТЕРИНА ЮРІЇВНА
здобувачка ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: ket.kerdan@gmail.com
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Скаженик Маргарита Вікторівна
м. Київ, Україна

ПІСНЯ «ОЙ УПАВ СНІЖОК» ЯК ЗРАЗОК ПРОТЯЖНОЇ ЛІРИКИ З МІСТА ПІДГОРОДНЕ (ДНІПРОПЕТРОВЩИНА)

Анотація

Актуальність. *У XXI столітті на землях Нижньої Наддніпрянщини ліричні пісні давнішої стилістики набули раритетного значення. Тому запис і вивчення таких зразків є надзвичайно важливою справою, адже проливає світло на питому пісенну традицію регіону. Предметом розгляду є лірична пісня «Ой упав сніжок» з репертуару фольклорного гурту «Криниця» міста Підгородне на Дніпропетровщині.*

Мета *– проаналізувати ритмомелодичні особливості пісні та виявити стильові характеристики місцевої традиції.*

Висновки. *Мело-типологічний аналіз доводить, що пісня «Ой упав сніжок» є зразком протяжного співу Наддніпрянської традиції та представляє пласт давнішого фольклору Дніпропетровщини.*

Ключові слова: *Нижня Наддніпрянщина, Дніпропетровщина, ансамбль «Криниця» міста Підгородне, лірична пісня, Лівобережжя*

Дискусії

На відміну від обрядових (насамперед календарних) жанрів, більшість з яких на теренах Нижньої Наддніпрянщині відійшли в минуле, ліричні пісні продовжують активно побутувати (Любимова, 2023, с. 160). На сучасному етапі відбулося розшарування ліричних пісень на два типи – давніший та пізніший. Анастасія Любимова у своїй дисертаційній роботі «Традиційна пісенна культура пізнього формування в ареалі Дніпровських порогів: специфіка жанрової системи» зазначає, що станом на 2015–2021 роки під час польових досліджень Дніпропетровщини, прослідковується тенденція занепаду давніших зразків, та заміщення їх пізнішими і простішими творами (в тому числі романсами, кітчами (Любимова, 2023, с.153)).

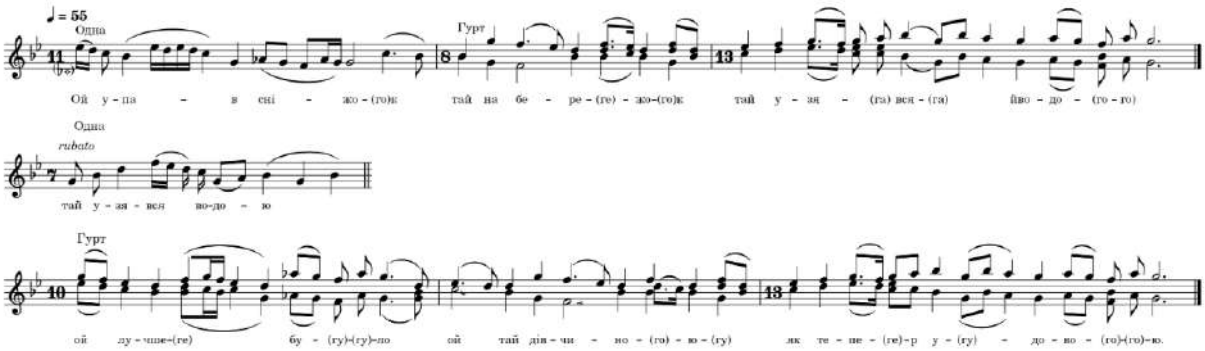
З огляду на це, справжньою вдачею вважаємо записи традиційної пісенної лірики від співачок гурту «Криниця» з міста Підгородне, що є передмістям Дніпра. Колектив існує з 1989 року – саме тоді ініціативні учасниці відвідували старших людей селища, щоб записати від них тексти та перейняти мелодії давніх пісень (Кердан, 2022). Я досліджую

творчість цього колективу з 2020 року: в рамках навчальної практики відвідувала репетиції гурту, пізніше здійснила 3 експедиційні виїзди. Мої записи доповнив архівний диск 1995 року, записаний самими співаками.

Цікаво, що на репетиціях і концертних виступах я жодного разу не чула пісні «Ой упав сніжок та й на бережок», яку записали Ілля Фетисов та Міклош Бот у 2016 році і опублікували на сайті онлайн-архіву «Поліфонія» (окрім неї там є ще 30 пісенних зразків, серед яких 18 – ліричні пісні (Кердан, 2021)).

Ця пісня має складну мелодію і розспівану манеру, що характерно для давніших наддніпрянських пісень. Це і спонукало нас обрати пісню «Ой упав сніжок» для мелотипологічного розгляду. Предметом вивчення є ритмо-композиційний та звуко-висотний аналіз, який дозволить виявити стильові характеристики давньої пісенної манери.

Ілюстрація 1



Ой упав сніжок та й на бережок, та й узявся водою.

Та й узявся водою.
Ой лучше було ой та й дівчиною, як тепер удовою.

Як тепер удовою.
Ой походжено ой та й побродженo ой коло моря кіньми.

Ой коло моря кіньми.
Ой та й то не кіньми, ой та й то ж не кіньми, то журавонька з дітьми.

То журавонька з дітьми.
Ой журав ходить, ой та й журав бродить, а журавонька скаче.

А журавонька скаче.
Ой дурна дівка, ой та й не розумна, що й за козаком плаче.

Основним художнім прийомом тексту є використання паралелізмів між природою та людиною. Образ «журавоньки», що заклопотана своїми дітьми, ототожнюється із жінкою, а «журавля» – із чоловіком. В той час поки журав «ходить.., бродить..», журавонька «скаче» навколо потомства. Далі із тваринним світом порівнюється людський, та підкреслюються даремні страждання дівчини: «Ой дурна дівка, та не розумна, що й за козаком плаче». Згадуються у тексті і гіркі життєві істини: «Лучше було дівчиною, як тепер удовою». Такий сюжет досить популярних серед ліричних пісень Середньої на Нижньої Наддніпрянщини. Безпосередньо на Дніпропетровині цю пісню записували у Кам'янському, Томаківському районах (Пшенічкіна, Любимова, 2016, с. 36).

Пісня має однорядкову форму з катеном – повтором слів останнього рядка попередньої строфи. Семантична форма першого рядка – абв, з другої строфи – в;где (літерою «в» позначаємо катен). Катен завжди контрастує мелодично. Він виникає з другої строфи і «допомагає втримати сюжетну цілісність» (Мурзина, 2016, с. 363).

Силабічна форма пісні у першому рядку 446, а в усі наступних строфах – 6;446. В реальному виконанні ця форма вуалюється вставними вигуками («ой», «та», «а»),

розспівами слів з вставними складами («гу», «го», «ге»), ускладненими словами («удова» замість «вдова»), вокалізації приголосних – все це породжує додаткові склади в силабо-групах. Якщо зробити ритмо-силабічне моделювання, прибравши ці зайві склади, отримаємо типову для ліричних пісень складо-числову форму 446. У наведеній нижче таблиці вставні склади позначені курсивом:

спів	7 8 12 Ой упав сніжо(*го*)к та й на бере(*ге*)жо(*го*)к, та й узя(*га*)в(*и*)ся(*га*) й водо(*го-го*)ю
модель	4 4 6 У-пав сні-жок на бе-ре-жок у-зя-вся во-до-ю
спів	8 8 11 Ой лучше(*ге*) бу(*гу-гу*)ло ой та й дівчино(*го*)ю(*гу*) як тепе(*ге*)р у(*гу*)дово(*го-го*)ю
модель	4 4 6 Луч-ше бу-ло дів-чи-но-ю як те-пер вдо-вою

Як зазначає Олена Мурзіна у статті «Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції»: «…надмірність складо-утворення досягається через фіксоване дублювання голосних звуків і сприймається як додатковий дихальний поштовх (метафорично – «гакання») (Мурзина, 2014, с. 31). Ці та інші мелодичні ускладнення характерні для манери «протяжного співу», властивого Наддніпрянському виконавському стилю.

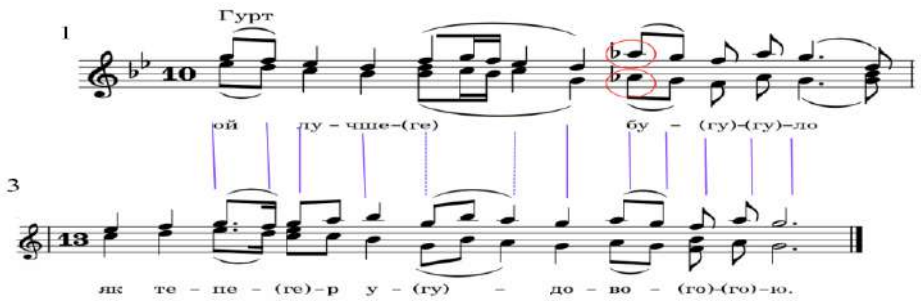
Ще одна особливість Наддніпрянського співу – «бінарна асиметрія строфи»: декламаційний, рубатний початок сольного заспіву і уповільнення темпу, кантиленне продовження у гуртовій частині пісні (Мурзина, 2014, с. 31). Цю тенденцію спостерігаємо і в зразку з м. Підгородне. Найяскравіше це проявляється в гуртовій частині. Щодо заспіву, то в нашому випадку він більш наспівний, декламаційність і рубатність практично не відчуваються. Припускаємо, що це зумовлено молодшим віком заспівувачки (1963 р.н.), яка мелодію практично не варіює.

На відміну від обрядових вузько-амбітусних мелодій, ліричні пісні мають ширший діапазон. Вже у заспіві мелодія охоплює септиму, а зважаючи на фактуру (підголоскова з октавним виводом), мелодична лінія сягає децими (включно із субсекундою – ундецими).

Мелодія реалізовується у ладі з мало-терцієвою основою та епізодичним фрігійським нахилом. У другому такті відчувається натяк на відхилення у паралельний мажор, проте він не закріплюється і наспів повертається у мінор.

При співставленні мелодичного контуру першого та третього тактів прослідковується інтонаційна спорідненість:

Ілюстрація 2



У той же час, порівняльний аналіз виявляє й стійкі відмінності: в першому такті другий щабель стабільно низький, а у третьому – завжди натуральний; рух верхнього голосу досить самостійний; в першому такті мелодія має низхідний характер руху, а в третьому – висхідний.

Отже, перший і третій такти мело-рядка схожі між собою, але не тотожні один одному. Враховуючи порівняльний аналіз, мелодичну форму позначаємо літерами – α, β,

γ, з другого рядка δ; α1 β1 γ.

Висновки

Лірична пісня «Ой упав сніжок та й на бережок» з міста Підгородне Дніпропетровської області демонструє давній «протяжний» тип співу, характерний для території Середньої та Нижньої Наддніпрянщини. Мелодична лінія пісні насичена складо-розспівами, вставними складами («ой», «та», «ге» тощо), реалізується у складній ладовій системі з ознаками ладової перемінності та епізодичним використанням низького другого щабля. Пісня має композицію з катеном, ця форма вважається науковцями однією з питомих серед ліричних пісень давнішої стилістики. Тож можемо сміливо стверджувати, що пісні «Ой упав сніжок» є яскравим прикладом старосвітської пісенної лірики Нижньої Наддніпрянщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бот, М. (2016). Ой упав сніжок. Гурт «Криниця», с. Підгородне Дніпропетровської області, запис 18.05.2016. Проєкт «Поліфонія»: Онлайн-архів музичного фольклору (Од. зб. BMI_UK16050163). Режим доступу: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK16050163

Кердан, К. (2021). Традиційні пісні сучасної Дніпропетровщини на інтернет-ресурсах та в аудіоальбомах. Наук. керівн. М. Скаженик. Матеріали Четвертої конференції молодих дослідників народної музики. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка. С. 27-31 Режим доступу: https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-ta-pndlme/konference/chetverta-konferentsiya-molodyh-doslidnykiv-narodnoji-muzyky

Кердан, К. (2022). Творча діяльність фольклорного гурту «Криниця» з Дніпропетровщини. Наук. керівн. М. Скаженик. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі та культурологічні студії. Київ : КНУКіМ. С. 225 229

Любимова, А. (2023). Традиційна пісенна культура пізнього формування в ареалі Дніпровських порогів: специфіка жанрової системи: дисертація. Наук. керівн. І. Клименко. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського. 231 с. Режим доступу: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads2/lyubimova-dis.pdf

Мурзина, О. (2016). Народне багатоголосся. Історія української музики: У 7 томах. Том 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1: Народна музика, 340–368. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського.

Мурзина, О. (2014). Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції. Проблеми етномузикології. Вип. 9. Київ. 12–38. Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Petnomuz_2014_9_4.pdf

Пшенічкіна, Г., Любимова, А. (2016). Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Випуск І. Томаківський район. Дніпро : Ліра.

Фетисов, І. (2020). 8.5 Традиційний спів Лівобережного степу – Ілля Фетисов. Рись. YouTube. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=DxGmxGHBC3Y

КОРЖ ІВАННА МИХАЙЛІВНА
здобувачка вищої освіти 3 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: novotvory@gmail.com

МЕЛЬНИК ДІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА
здобувачка вищої освіти 3 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: 03.diana.melnyk@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Скаженик Маргарита Вікторівна
м. Київ, Україна

НАСПІВИ РАННЬОЇ ВЕСНИ НА ЗАХІДНОМУ ПОЛІССІ ТА СХІДНОМУ ПОДІЛЛІ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПИТОМИЙ І НАПЛИВОВИЙ ФОЛЬКЛОР

Анотація

Актуальність*. Порівняння пісень одного жанру і однакової структури надзвичайно актуальні в сучасній етномузикології. В цих тезах ми порівнюємо веснянки з двох географічно віддалених пісенних традицій: село Грудки Камінь-Каширського району Волинської області (Західного Полісся) та Нараївка Гайсинського району Вінницької області (Східного Поділля).*

Мета *– пошук спільного та відмінного у цих двох веснянках.*

Висновки*. Мело-структурний аналіз допоміг виявити спорідненість двох веснянкових мелодій, хоч вони і записані у різних регіонах. Залучення додаткового нотного матеріалу допомогло встановити, що в селах Західного Полісся ці мелодії поширені, а от для Східного Поділля – нетипові, ймовірно запозичені.*

Ключові слова: *Веснянка, Західне Полісся, Східне Поділля, пісенний фольклор*

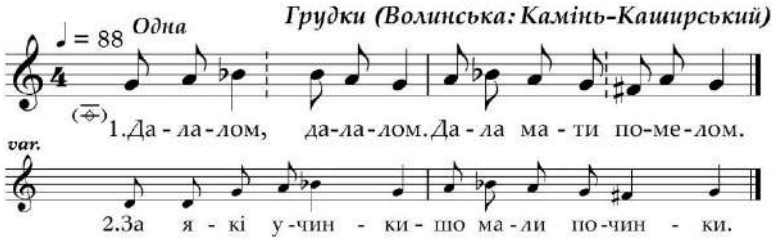
Дискусії

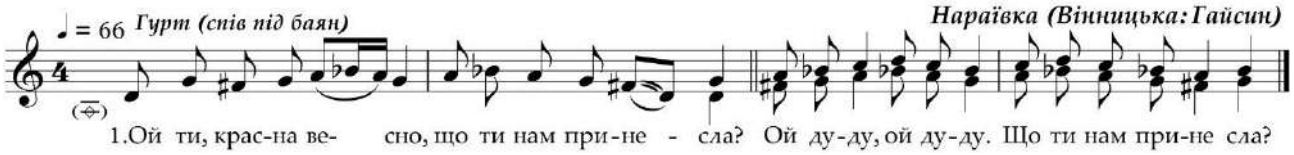
Розглядаючи на заняттях з «Аналізу народно-музичних творів» веснянки, що були записані авторками у власних фольклористичних експедиціях, ми виявили, що ці пісні мають однакові мелодії, хоч і записані в різних регіонах України. Веснянка з села Грудки походить із Західного Полісся, а з села Нараївка – із Східного Поділля.

Перша мелодія записана від уродженки с. Грудки Камінь-Каширського району Волинської області – Акулини Мефодіївни Никонюк, 1937 року народження. Експедиція Івanни Корж, Софії Цивінської та Катерини Сідельникової, що відбулася 18 квітня 2023 року.

Друга мелодія зафіксована від гурту жінок 1950-х років народження в селі Нараївка Гайсинського району Вінницької області. Це місцевий фольклорний гурт «Чарівниці». Запис Діани Мельник у своєму рідному селі 31серпня 2023 року.

Наведемо обидві мелодії та проаналізуємо їх разом з текстами:





Поліська веснянка з села Грудки має однорядкову композицію, що складається з

двох чотиридольників.

Ритмічна форма – аа
Семантична форма – аб
Мелодична форма – αβ

Модельний ритм зазнає силабо-ритмічного дроблення, піввірші мають переважно шестискладову будову. Найчастіше на вісімки розщеплюються дві перші чвертки (як у другому рядку), але бувають й інші варіанти дроблень (див. перший такт пісні, що має додаткову цезуру 3+3).

Пісня має вузький ладо-звукоряд малої терції. Діапазон розширений за рахунок субтонів: на початку мелодії може виникати субкварта, а в кадансі звучить висока субсекунда. Тяжіння високої субсекунди в перший щабель надає наспіву пізнішої стилістики (схожий каданс має, наприклад, псальм «Ой хто-хто Миколая любить»).

На цю мелодію виконавиця проспівала два тексти. У першому тексті оспівується тема прядіння та кумівства. Виконавиця згадує, що «...діти заважали прясти, а їм співали "Далалом, далалом"». Другий текст має закличну тематику – після звернення до весни «Весно, весно, весно, чого така красна» перераховують подарунки, які вона приносить хлопцям і дівчатам. Такі сюжети характерні для весняних закличок (Скаженик, 2014).

Далалом, далалом.
Дала мати помелом.
За які учінки – шо малі починки.
Не сама ж я прела – кума помагала
То за хліб, то за сіль, за кусочок сала.

Весно, весно, весна чого така красна?
[Що ти нам принесла?]
Дівкам по віночку, хлопцям по кійочку.
Дівкам по віночку – в церкву ходити.
Хлопцям по кійочку – коровки гонити.

Сюжети мають ранньовесняний зміст. Коментуючи ці пісні, виконавиця сказала: «Співали в піст, навесні[є]». Юрій Рибак, досліджуючи весняні пісенні типи Західного Полісся, трактує проаналізовану нами мелодію як волочебну пісню без рефрену, але з характерним зачином «Далалом» (Рибак, 1999, с. 68–69; 2001).

На відміну від західно-поліського зразка, ***подільська веснянка з села Нараївка*** має дворядкову строфічну композицію.

Ритмічна форма – аа; $а_1а$,
Семантична форма – аб; рб
(слова міжрядкового рефрену «Ой ду-ду, ой ду-ду»)
Мелодична форма – αβ; γβ

В основі та сама мелодія з малотерцієвим ладом в нижньому голосі (із субквартою та високою субсекундою). Важливо відзначити, що для пісенних традицій Східного Поділля така мелодія не характерна (Танцюра, 1965).

В пісенній традиції гурту «Чарівниці» з села Нараївка утвердилася стилістично пізніша двоголосна фактура, в якій верхній голос дублює основну мелодію в терцію (весь другий рядок звучить паралельними терціями). Це розширює загальний звукоряд пісні до квінти.

Теперішня керівниця гурту (Ганна Петрівна Гулько, 1952 р.н.) грає на баяні. Тому у сучасну виконавську практику увійшла звичка співати під баян, що є нетиповим для виконання обрядових пісень, зокрема веснянок.

Текст цієї веснянки також має ранньовесняну тематику – звернення до весни і опис її подарунків для молоді:

Ой ти, красна весно, що ж ти нам принесла?
Ой ду-ду, ой ду-ду. Що ж ти нам принесла?

Принесла вам літо, зеленеє жито.
Ой ду-ду, ой ду-ду. Зеленеє жито.

Дівкам по віночку – таночок водити.
Ой ду-ду, ой ду-ду. Таночок водити.

Хлопцям по кийочку – стадочок гонити.
Ой ду-ду, ой ду-ду. Стадочок гонити.

За спогадами інформанток, цю веснянку «співали до жайворонків, горобчиків» – спечених із тіста птахів. Цих птахів клали на краях поля «по вуглах», аби захистити майбутній урожай від грому і блискавок.

Висновки

Проаналізовані веснянки, хоч і були записані в різних регіонах, мають спільні музичні ознаки та ранньовесняну тематику. Мелодії спираються на чотиридольні фігури із стабілізованими шестискладовими піввіршами. Ладо-інтонаційне вирішення мелодій також спільне. Відрізняються наспіви за композицією: зразок з села Грудки однорядковий, а з села Нараївка – дворядковий з рефреном (але з робіт Ю. Рибака відомо, що дворядкові версії також побутують в селах). Фактуру пісень порівнювати немає сенсу, оскільки версія з с. Грудки заспівана сольно. Пісня з Нараївки має пізнє стилістичне вирішення – спів паралельними терціями.

Порівняння наших зразків з іншими місцевими веснянками показує, що в локальних традиціях Західного Полісся (Верхньоприп'ятська низовина) цей наспів широко відомий. Натомість на Східному Поділлі він не трапляється, що може свідчити про його напливовість. Вірогідно, він був занесений шляхом міграцій населення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Рибак, Ю. (1999). Весняні наспіви Верхньоприп'ятської низовини. *Фольклористичні зошити, Вип. 2*. Луцьк: Поліcько-волинський народознавчий центр. С. 65–74.

Рибак, Ю. (2001). Вокальні мелотипи у верхньоприп'ятських волочебних обрядах. *Музика та дія в традиційному фольклорі*: Зб. наук. праць. Львів. С. 49–55.

Скаженик, М. (2014). Весняні обряди та наспіви басейну Уборті: географічний вимір. *Народна творчість та етнологія, Вип. 4*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського. С. 55-62.

Танцюра, Г. (1965). *Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Трохимович Танцюра*. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Київ: Наукова думка. 810 с.

МАТВІЄНКО АНТОНІНА ПЕТРІВНА
заслужена артистка України,
доцентка з/н кафедри естрадного співу
Київський національний університет культури і мистецтв
м. Київ, Україна

ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕГА СКРИПКИ У РУСЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКИ

Анотація

Актуальність. *У контексті сучасної української музичної культури, діяльність Олега Скрипки відіграє ключову роль у популяризації та розвитку української етномузики. Актуальним стає дослідження діяльності Олега Скрипки в контексті української етномузики, оскільки він відомий як відданий пропагандист української музичної культури. Його внесок полягає в поєднанні традиційних українських музичних елементів з сучасними жанрами, що сприяє збереженню та популяризації української культурної спадщини. Аналіз його діяльності в цьому руслі зможе розкрити не лише його вплив на*

музичний ландшафт, а й принципи сучасної творчості в контексті збереження та розвитку етнічної музичної спадщини.

***Мета** – полягає в розкритті значення Олега Скрипки як ключової постаті в популяризації та збереженні української етномузики у сучасному музичному середовищі.*

***Висновки.** У своїй діяльності Олег Скрипка активно працював над актуалізацією фольклору, співпрацюючи з іншими етнографічними виконавцями та гуртами. Його фестивалі стали центрами української рок-музики. Гурт "Воплі Відоплясова", з Олегом Скрипкою на чолі, популяризував український музичний фольклор та поєднав його з сучасним роком, привертаючи шанувальників різних музичних жанрів.*

***Ключові слова:** Олег Скрипка, етно-рок, фестиваль «Країна мрій», популяризація, фольклор*

Дискусії

Наприкінці 1980-х років на українській музичній арені з'являються рок-гурти абсолютно нової формації. Яскравим представником даного направлення є український гурт « Воплі Відоплясова» засновником якого є Олег Скрипка - видатний український музикант, співак та композитор.

Саме гурт "Воплі Відоплясова" відіграв важливу роль у створенні українського рок-н-ролу та етно-року. Вони були першими виконавцями року українською мовою та першими синтезували її з етнічними мотивами. Протягом своїх 30 років існування гурт випустив 20 альбомів, дав більше 5 тисяч концертів та представив понад 300 пісень. Крім того, музиканти відвідали понад 100 країн, зарекомендувавши себе як відомий український гурт, а їхні шанувальники налічують понад 3 мільйони.

Щодо стилістики творчого доробку гурту, вона відзначається синкретичним поєднанням різних музичних напрямів, таких як панк-рок, фанк і етно-рок. Фронтмен колективу, Олег Скрипка, підкреслив, що творчість гурту "ВВ" є полістилічною, тобто вона об'єднує різноманітні музичні жанри. Він зауважив: "Мабуть, ми маємо коріння панку. Те, що музиканти, артисти змішують різні стилі, це є ознакою сьогоднішнього часу"[1].

Жанр етно-року виявився ключовим у творчості гурту "Воплі Відоплясова", особливо для його фронтмена, Олега Скрипки, який зробив значний внесок у розвиток цього напряму в Україні. На початку століття він заснував Міжнародний етнофестиваль "Країна Мрій", отримавши підтримку від активістів Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору. Це стало ключовим кроком у популяризації етномузики в Україні. Протягом усього свого існування фестиваль привернув увагу українських та закордонних виконавців етномузики. За роки існування "Країна Мрій" презентувала різноманітні проекти етнічної та етно-рокової музики, відображаючи культурні традиції різних національностей. Фестиваль також надавав можливість взяти участь у високопрофесійних майстер-класах, де видатні майстри вокалу ділилися своїм досвідом. Завдяки "Країні Мрій" етнічні традиції багатьох країн були представлені в українському культурному середовищі [3].

Також Олег Скрипка організував щорічний Міжнародний фестиваль «Рок Січ», що проводився з 2006-го по 2013-й рік. На цьому заході презентувалися виключно композиції у жанрі етно-рок. У творчій концепції фестивалю було відзначено «зв'язок традицій національної культури, що виявляється у виконанні пісень українською мовою, а також передбачає більш глибоке використання художньо-виражальних засобів та естетичних моделей, характерних для творчості українського народу. Це включає поетичний текст, його стильові особливості, темпо-ритм, тематику, образність, а також виявляється у мелодиці, вокальній манері, гармонічних послідовностях, ритмічних структурах, тембральній палітрі та манері подачі музичного матеріалу». Даний фестиваль став єдиним в Україні, де рок-музика лунала одночасно з трьох сцен. У 2013 році «Рок Січ» отримав статус міжнародного [2].

У 2013 році Олег Скрипка розпочав інший важливий проєкт - "Ле гранд оркестра", який поєднує в собі елементи етнічного джазу та українського класичного роману на основі фольклору. Особливу увагу заслуговують різні інтерпретації пісні "Щедрик", що виконувалися Олегом Скрипкою разом з дитячим хором та розкривали сакральний зміст цієї композиції. Також варто відзначити чарівність однієї з найпопулярніших колядок "Добрий вечір тобі, пане господарю"[2].

Продовжуючи працювати на основі національних фольклорних традицій, Олег Скрипка наразі співпрацює з Національним академічним оркестром народних інструментів. За період з 2017 по 2020 роки їхня творча діяльність свідчить про важливість використання українських народних інструментів, що здатні розкрити унікальні можливості народного оркестру та гармонійно поєднатися з стилістичними принципами рок-музики.

Діяльність Олега Скрипки характеризується прагненням актуалізації фольклора подарувавши йому «друге життя», що проявляється у спільній праці з іншими виконавцями та гуртами, що займаються етнографічною діяльністю [4].

Висновки

У своїй діяльності Олег Скрипка виявив прагнення актуалізувати фольклор, надаючи йому нове життя через співпрацю з іншими виконавцями та гуртами, що присвячені етнографічній діяльності, а їхні фестивалі стали осередками української рок – музики. Підсумовуючи вищезазначене, можна відзначити значний внесок українського гурту "Воплі Відоплясова", зокрема його лідера Олега Скрипки, у розвиток українського етно-року. Він не лише популяризував український музичний фольклор, але й вдало поєднав його з сучасними тенденціями рок-музики. Їхні пісні та виступи стали символом об'єднання традиційних музичних мотивів з енергією року, привертаючи увагу не лише шанувальників фольклору, але й любителів сучасної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

35 років «ВВ» [Електронний ресурс] https://focus.ua/uk/culture/477498-35-let-vv-oleg-skripka-o-vesne-v-parizhe-padenii-rejtinga-zelenskogo-i-ukuse-maruv (дата звернення – 25. 03. 2024).

“ВВ” – 30 відтінків українського рок-н-ролу [Електронний ресурс] https://ukrainianpeople.us (дата звернення – 25. 03. 2024).

Олег Скрипка [Електронний ресурс] https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення – 23. 03. 2024).

Олег Скрипка. Людина епохи Відродження [Електронний ресурс] https://rems.knukim.edu.ua/home/news/1842-liudyna-epokhy-vidrodzhennia.html (дата звернення – 23. 03. 2024).

ОРЕЛ АННА АНАТОЛІЇВНА
здобувачка вищої освіти 2 року навчання
ОПП «Естрадний спів»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: @anyaorel.mail.ua@gmail.com
Науковий керівник – доцентка ***Пістунова Тетяна Василівна***
м. Київ, Україна

МУЗИКА В ЖИТТІ ГУЦУЛІВ ТА ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ: ТРАДИЦІЙНІ ГУЦУЛЬСЬКІ ІНСТРУМЕНТИ

Анотація

Актуальність. *Музика є невід'ємною частиною життя такої етнографічної групи українського народу як гуцули. Її збереження є важливим для нас, оскільки в ній на генетичному рівні закладена наша історія. В роботі акцент зроблений на синтезі традицій, побуту та музики гуцулів. Етнографічна приналежність до них надає поштовх досліджувати своє коріння, поширювати інформацію, зацікавлювати й занурювати більшу кількість людей в українську історію, культуру, презентувати особливості Карпатського регіону та його неповторну музику світові; звернути увагу музичної спільноти на гуцульських музикантів-віртуозів, які із покоління в покоління передають майстерність виконання на різних інструментах, зберігаючи традиції.*

Мета *– в історичному аспекті розглянути традиції гуцулів, їхні музичні інструменти, донести важливість збереження музики та зацікавити темою реципієнтів.*

Висновки. *Розглянуті традиції гуцулів, їхні музичні інструменти в контексті звернення до історії, донесення важливості збереження народної музики та зацікавлення темою мистецької та культурної спільноти.*

Ключові слова: *гуцульська музика, традиції, гуцульський музичний інструмент, трембіта*

Дискусії

Музика присутня в усіх аспектах життя гуцулів, вона тісно переплетена з побутом, пов'язана зі святами та обрядами, наповнює собою буденність та є способом передачі інформації. Наприклад, всім відомий найдовший у всьому світі інструмент – трембіта є засобом комунікації в житті гуцулів. Зараз його використовують рідше, проте раніше його застосовували постійно, щоб передавати інформацію на відстані до десяти кілометрів. [2]

Якщо хтось з родини гуцулів помирав, то його родич грав на трембіті сумну мелодію, сповіщаючи про це все поселення, звук від трембіти передавався далеко з пагорба на інші пагорби. Якщо ж намічалося весілля, чи день народження – грали веселу мелодію. Під час битв гуцули використовували трембіту як зброю проти ворогів, передаючи зашифроване повідомлення звуком. Тобто традиційні інструменти були багатофункціональним засобом комунікації. Та, на жаль, зараз народних гуцульських інструментів стає дедалі менше через затрати на час їх виробництва, оскільки виготовлення народного інструментарію є кропіткою роботою. [2]

Сьогодні на святах та фестивалях можна почути такі гуцульські інструменти, як: магічні цимбали, колісну ліру, яка прийшла до нас з Європи, гудок, без якого не обходиться жодне гуцульське весілля, українську версію волинки (дуда), кобзу, козобас, дримбу, або ще як її називають «варган», який відомий ще з часів неоліту, та багато інших інструментів. [2] Досі є люди, котрі зберігають гуцульську музику та передають її наступним поколінням. Таким прикладом є сім'я Кумликів, що проживає у серці Гуцульщини в селищі Верховина Івано-Франківської області. Вже покійний гуцульський музикант-віртуоз, поет коломийок та колекціонер Роман Петрович Кумлик у 2000-му році заснував тут приватний «Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика». [3; 4]

Фото 1. Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика, експозиція скрипок та

старожитностей (фото з мережі Інтернет)

Сам Роман Петрович був дуже яскравою людиною, котра за своє життя зробила значний внесок в збереження гуцульських традицій та музики. Експонати для музею пан Роман збирав понад 30 років. Він оволодів грою на понад 50 народних інструментах, це є прикладом того, що «явище мультиінструменталізму» є сьогодні одним «із вагомих і невід'ємних компонентів музичної культури початку XXI ст.» [1, с. 89].

Фото 2. Роман Кумлик у власному музеї, грає на старовинному струнно-смичковому музичному інструменті колісна ліра (фото з мережі Інтернет)

Музей для пана Романа був справою всього його життя, в ньому зібрані рідкісні інструменти, здебільшого скрипки, яких понад п'ятдесят, зокрема у колекції представлені скрипки-довбанки і прямокутна скрипка. В колекції старожитностей музею також представлений лляний та шкіряний народний одяг, гуцульські бартки (топірці), розписаний орнаментами глиняний посуд, грошові знаки XIX – XX століть та багато інших артефактів стародавнього народного побуту. Роман Кумлик не лише зібрав унікальну колекцію музичних інструментів, але й проводив музейні екскурсії особисто. Під час спілкування з відвідувачами музею демонстрував гру на різних інструментах та розповідав про кожен з інструментів.

Після смерті батька, його справу продовжила донька мультиінструменталістка Наталія Гузак, яка є не менш цікавою людиною. Будучи лікарем за освітою, після смерті батька вона сама навчилася грати більше ніж на 20 інструментах. Тато змалку прививав їй любов до музики, проте найбільшу цікавість Наталія проявила до музики вже після його смерті. Гра на інструментах, за словами Наталії, дає їй можливість бути близькою до батька. [1]

Фото 3. Наталія Гузак, донька Р. Кумлика, в Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика (фото з мережі Інтернет)

Кожна екскурсія для пані Наталії – це імпровізація, вона супроводжує розповіді про інструменти грою на них та прикладами з гуцульського фольклору, співаючи народних пісень, згадуючи гуцульські байки, прислів'я та приказки на місцевому діалекті. Отже, сьогодні Музей Романа Кумлика – це не просто етнографічний музей чи колекція музичних інструментів, це свідчення любові до Батьківщини, до її традицій, звичаїв та побутової культури.

Висновки

Отже, в роботі було досліджено музику як складову життя гуцулів, синтез традицій, побуту та їхньої музики. Проаналізовано приклади з життя щодо можливостей збереження традиції. Також було надано цікаві факти про музичні інструменти Гуцульщини. Розглянуті традиції гуцулів, їхні музичні інструменти в контексті звернення

до історії, донесення важливості збереження музики та зацікавлення темою мистецької та культурної спільноти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Голобородов Д.Ю. (2023) Виконавські форми реалізації мультиінструменталізму в музичному мистецтві на початку XXI ст. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-12

Гуцульські музичні інструменти – давні голоси Карпат. (2022) https://starapravda.com.ua/blog/guczulski-muzychni-instrumenty-davni-golosy-karpat/

Кумлик Роман Петрович (2023) https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Кумлик_Роман_Петрович

Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика. (2023) https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Музей_гуцульського_побуту,_етнографії_та_музичних_інструментів_Романа_Кумлика

Музична творчість на Гуцульщині. (2023) https://frankivsk-trend.in.ua/uk/eternal-2792-muzychna-tvorchist-na-guczulshhyni

ПШЕНІЧКІНА ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА
кандидатка мистецтвознавства / докторка гуманітарних наук (етнологія),
старша наукова співробітниця відділу Фольклорного архіву,
Інститут литовської літератури і фольклору
м. Вільнюс, Литва;
доцентка кафедри історії та теорії музики,
Дніпровська академія музики
ORCID: 0000-0001-6107-4079
e-mail: h.pshenichkina@gmail.com
м. Дніпро, Україна

РЕВІТАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ІНОЕТНІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація

Актуальність. *Процес активної ревіталізації українського музичного фольклору відіграє важливу роль у збереженні та просуванні української культури й мистецтв у світі. У час російсько-української війни цей процес має особливе значення також і для підтримки ідентичності українського народу та його культурного іміджу. Вивчення методів та засад ревіталізації фольклору є актуальним і важливим з кількох причин: 1) з погляду збереження елементів культурної спадщини; 2) культурного обміну між корінним етносом та етнічною меншиною; 3) способу вираження власної ідентичності та трансляції суспільної думки етнічної групи закордоном; 4) соціопсихологічного аспекту та мотивації до відтворення традиційної української музики у іноетнічній спільноті.*

Мета *дослідження полягає в розумінні процесів, які сприяють ревіталізації українського музичного фольклору в іноетнічному середовищі на прикладі Литви, що включає: 1) вивчення місцевого історико-культурного контексту та міжетнічних паралелей в т. ч. у музичному фольклорі; 2) вивчення впливу політичних, соціокультурних та економічних чинників на ревіталізацію українського музичного фольклору закордоном у час війни; 3) загальний аналіз методів роботи гуртів та окремих фольклорних виконавців; 4) простеження тенденцій щодо обрання виконавцями конкретних фольклорних форм / жанрів / сюжетів / регіональних стилів тощо; 5) дослідження форм самовираження виконавців фольклору України за її межами, їх публічних виступів тощо; 6) окреслення складнощів, пов'язаних із процесом ревіталізації традиційної української музики закордоном.*

Висновки. *У цілому, український фольклор особливо у час війни та вимушеної еміграції є важливим джерелом підтримки та збереження ідентитету української спільноти. А його відтворення не лише допомагає зберегти традиції Батьківщини на чужині, але й сприяє розвитку міжкультурного розуміння та підтримці культурного обміну між Україною та іншими країнами.*

Ключові слова: *український музичний фольклор, фольклорне виконавство, фольклорний гурт, ревіталізація, еміграція, ідентитет*

Дискусії

У час російської воєнної агресії та вимушеної еміграції мільйонів українців із рідної землі закономірно постає питання про збереження ними власної ідентичності в умовах інших, часом достатньо далеких культур. Логічно, що прагнення до віднайдення та виявлення своєї етнічної приналежності актуалізується для наших співвітчизників вже після налагодження т. зв. «базових» потреб на новому місці – безпеці, житлі, працевлаштуванні тощо. Однак, визнання себе українцями, а нерідко й прагнення до підкреслення свого походження стає важливим чинником психологічної стійкості людей, адже вимушено перебуваючи за кордоном, вони часто важко відчувають втрату батьківщини і своїх корінь. У таких ситуаціях саме український фольклор (поруч із мовою, державними символами, елементами традиційного одягу та іншими атрибутами) може відігравати важливу роль, допомагаючи зберегти зв'язок із власною культурою, відчуття приналежності до спільноти. Пошук свого коріння та саморефлексія через виконання фольклорних творів також може стати своєрідним засобом адаптації до нового середовища, допомагаючи зменшити стрес та невпевненість.

Пропоноване дослідження засноване на власному досвіді авторки, яка з початком повномасштабного вторгнення переїхала до Литви та продовжила тут свою наукову, просвітницьку та виконавську діяльність. У прагненні зберегти безцінні архіви звуко- та відеозаписів (понад 500 годин), здійснені нею протягом 20 років у різних куточках України, в першу чергу було вивезено та передано їх копії на зберігання у найбільший державний архів Литви – Інститут литовської літератури та фольклору у Вільнюсі. Вже протягом двох років триває робота з упорядкування та транскрибування цих матеріалів, їх наукового осмислення. Також вони стають ілюстрацією до науково-просвітницьких заходів, які проводить авторка, та основою для різноманітних практичних занять з традиційного співу й народної хореографії.

Це передусім заняття з українськими біженцями в літньому творчому таборі поблизу Клайпеди (організатор – клайпедський український культурно-просвітницький центр «Родина»); майстер-класи з українського співу в щорічному литовському дитячому фольклорному таборі (керівник – Марія Серебрякова); воркшопи з вивчення українських хороводів та ігор у Міжнародному таборі традиційного танцю, організований «Клубом традиційного танцю Литви» (засновниця – литовська етнохореологиня Даля Урбанавічєнє); заняття в 3-денних сімейних україно-литовських творчих таборах «TULA» тощо. Проведення спільних україно-литовських просвітницьких заходів сприяє кращому міжкультурному порозумінню (особливо серед дітей та молоді), а також та обміну знаннями про традиції наших народів. Для українських діток це ще й є безпечним та комфортним простором, де вони почуваються «своїми серед своїх», отримуючи певну психологічну терапію через спів, рух та водночас колективно засвоюючи елементи народної культури. Під час подібних івентів найбільш доречними для відтворення природньо стають жанри дитячого та підліткового фольклору (колядки, щедрівки, весняні пісні, хороводи й ігри, купальські тощо, а також традиційні танці). Оскільки здебільшого учасниками таких таборів є люди без спеціальної музичної підготовки, обираються найпростіші за музично-стилістичними особливостями зразки. Інша справа, якщо табір орієнтований саме на вивчення традиційної музики різних етносів, а його учасники занурені у фольклор через регулярні заняття.

Варто підкреслити, що історична та ментальна близькість українського та литовського народів є благодатним ґрунтом і для творчої співпраці їх представників. Від початку війни в Україні у Литві значно посилився вже існуючий інтерес до української фольклорної музики, особливо серед литовської інтелігенції, музикантів, фольклористів. Відчуваючи співпереживання та солідарність з українцями у цій запеклій боротьбі за збереження нашої незалежності і суверенітету, прагнучи відчути братнє єднання між нашими народами, литовці залюбки вивчають та виконують пісні з репертуару провідних українських фольклорних гуртів під час приватних зустрічей, після концертів та відзначаючи важливі дати в історії боротьби за незалежність Литви і України. Найчастіше серед таких творів звучать історичні, козацькі, солдатські, стрілецькі пісні та псальми.

Одним із яскравих результатів такої кооперації стало створення у Вільнюсі ансамблю, який виконує українську фольклорну музику в автентичній манері, продовжуючи традиції, закладені найкращими українськими гуртами реконструкторського спрямування. Початки існування гурту закладені у 2019 р. кількома ентузіастами, представниками литовської молоді, серед яких Вера Венцкунайтє – етномузиколог, етноспівачка, викладачка, менеджерка фольклорних івентів. У той час гурт і отримав назву «Намисто», яка збереглася й після значної зміни його складу.

Поштовхом до професійного зростання ансамблю стало приєднання до нього авторки статті, а перший вихід на публіку співпав із річницею повномасштабного вторгнення росії до України (24 лютого 2023 р.). Під час великої Ходи на підтримку України у Вільнюсі та на благодійному концерті після неї у виконанні «Намиста» прозвучали кілька козацьких пісень, рекрутська і веснянка військової тематики, а також пісня січових стрільців «Ой у лузі червона калина», яка вже стала символом нашої сучасної боротьби. Вибір саме такого репертуару є очевидним. Перший публічний успіх та виразна ідейна спрямованість творчої діяльності ансамблю спровокувала у його учасників бажання продовжити і поглибити свої пізнання традиційної української музики.

Сьогодні репертуар гурту складають різножанрові твори, записані як самою Галиною в експедиціях до різних регіонів України (Полісся, Наддніпрянщини, Степу), так і іншими українськими фольклористами (розміщені у вільному доступі на спеціалізованих платформах). Серед них – обрядові (весільні, колядки, щедрівки, веснянки, купальські, жнивні тощо), історичні, козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, стрілецькі, пісні родинного життя та інші. Відтворюючи давній український спів, «Намисто» зберігає регіональні стилістичні особливості того чи іншого фольклорного зразка – діалект, фактуру, тембр, намагається відтворити мелізматичні тонкощі. Особливий інтерес викликають складні багатоголосні зразки, вивчення яких вимагає певних зусиль. Неабияким викликом стають і сольні пісні (здебільшого – літні трудові).

До складу гурту входять люди різних професій, об'єднані любов'ю до народної музики та розумінням її цінності – це етномузикологи, антрополог, менеджерка культурних проєктів, експертка з ІТ-освіти і архітекторка. Не зважаючи, що спів у гурті є для цих людей хобі, вражає їхня самовідданість та наполегливість у прагненні якомога більш достеменного відтворення того чи іншого фольклорного зразка. Маючи солідний бекграунд знань про литовську традиційну музику, ці люди залюбки проводять паралелі (інколи доволі несподівані) між литовськими і українськими пісенними зразками на рівні їх жанрової приналежності, мелодичних зворотів, фактури, ритміки, стилю виконання тощо. Формати публічних виступів ансамблю є доволі різноманітними. Серед них: 1) сольні виступи та концерти, здебільшого благодійні, кошти з яких спрямовуються на підтримку української армії; 2) концерти-лекції, під час яких слухачі мають можливість не лише почути українську традиційну музику, але й дізнатись про її регіональні, жанрові та музично-стилістичні особливості; 3) фольклорні фестивалі та інші заходи, які спрямовані на популяризації народної музики; 4) організує співочі та танцювальні

воркшопи для дорослих та дітей та 5) є невід'ємною частиною щорічної Ходи на підтримку України 24 лютого у Вільнюсі та інших соціально-політичних акціях, де акцентом є українська культура.

Серед складнощів, які виникають у процесі ревіталізації української традиційної музики у іноетнічному середовищі передусім варто назвати мову. У нашому випадку більшість з учасників цього процесу не розуміють української і вже важко навіть читають кириличні літери. Тому вивчення будь-якого зразка починається із з'ясування сюжету (а як часто буває у фольклорних творах, він насичений епітетами та підтекстами, які складно пояснити), озвучування тексту пісні, його правильна вимова (ці два етапи в україномовному колективі зазвичай проходяться дуже динамічно). Наступна складність – різні традиції фольклорного виконавства в Україні і Литві. Якщо серед українських реконструкторських гуртів переважно культивується спів природнім, відкритим, гучним звуком, то литовські фольклористи (навіть досвідчені етномузикологи) притримуються еталону камерного, стриманого звуковидобування. Тому найбільша частка роботи припадає саме на формування відповідного українській традиції тембрів та їх єдності в межах ансамблю. Ще одна проблема лежить вже не стільки у виконавській площині, як пов'язана із характером цієї діяльності для учасників колективу. Якщо для його керівника спів у гурті (за його значенням у власному житті) за важливістю майже не поступається основній роботі (адже він є не лише засобом самовираження, а й потужною формою терапії), то для учасників це є одним зі способів проведення вільного часу. Звідси – різні погляди на глибину, в яку можна «заглиблюватись» у процесі опанування українським традиційним співом.

Висновки

Підсумовуючи, варто підкреслити, що український музичний фольклор має великий потенціал у привернення увагу до української культури та мистецтва на міжнародному рівні, що може сприяти й політичній підтримці нашого народу та зміцнення його ідентичності в умовах війни. А процес ревіталізації українського музичного фольклору в іноетнічному середовищі та її дослідження має важливий соціокультурний та академічний вимір і може принести значний внесок у розвиток української культури та спільноти за кордоном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Ващинська, І. (2009). Групові ідентичності: до проблеми дефініції поняття та конструювання класифікатора. *Вісник львівського університету. Серія соціологчна, 3,* 56–65.

Карась, Г. (2014). Етнокультурна ідентичність українців діаспори. У кн.: Г. Карась. *Самоідентифікація молоді: соціокультурний і транскультурний виміри: монографія*. *Ред. В. Кононенка,* 162–187. Київ; Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія*. Івано-Франківськ: Тіповіт. 1164 с.

Федорняк, Н. (2019). Музичний фольклор в сучасному виконавстві: до проблеми термінології і функціонування. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць, 5*. 144–150. Дрогобич; Кельце; Каунас; Алмати; Баку: Посвіт. Інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Федорняк, Н. (2020). *Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історіковиконавський аспект*. [Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за

спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво]. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ.

Шевчук, О. (2018). Матеріали до дослідження польсько-українських зв'язків (фольклористика, етномузикологія). *Проблеми етномузикології, 13.* 7–57. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Karas, A. (2016). Muzikinė kultūra – ukrainiečių diasporos dvasinio ugdymo komponentas. In: Ana Karas. *Ugdymo dvasingumo raida: kolektyvinė monografija / Development of Spirituality of Education*. Compiled & edited by Jonas Kievišas. 221–233. Vilnius: Žuvėdra.

Сторінка української фольклорної групи «Намисто» https://www.facebook.com/NamystoFolk (дата звернення 20.04.2024)

Ютуб-канал української фольклорної групи «Намисто» https://www.youtube.com/@Namysto-jt8ow (дата звернення 20.04.2024)

СІНЕЛЬНІКОВ ІВАН ГРИГОРОВИЧ
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-9556-6845
e-mail: kralycya@ukr.net
м.Київ, Україна

АЛЬБОМ «ALAMBARI» ГУРТУ «ДАХАБРАХА»: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В КОНТЕКСТІ WORLD MUSIC

Анотація

Актуальність. *2024-го року українському етно-хаус-гурту «ДахаБраха» виповнюється 20 років. За цей період гурт випустив 6 студійних альбомів, кожний з яких ставав відкриттям у музичному світі України. Альбом «Alambari» гурту «ДахаБраха» 2020-го року не став виключенням, адже уособлює в собі нове переосмислення українського фольклору в контексті міксу різноманітних музичних жанрів світової музики.*

Мета *– описати елементи традиційних жанрів українського фольклору, що використовуються в творах альбому «Alambari» гурту «ДахаБраха», охарактеризувати шляхи переосмислення жанрів українського фольклору в музичній практиці гурту в контексті world music як музичного поліжанру.*

Висновки. *За 20 років творчої діяльності гурт «ДахаБраха» став знаковим для української етно-сцени і, безперечно, явищем в українській культурі. «ДахаБраха» створює якісний продукт в контексті полі-стилістичного музичного явища world music, використовуючи у власних творах (зокрема й у творах альбому «Alambari») різноманітні елементи традиційних жанрів українського фольклору та переосмислюючи їх у власній музичній практиці засобами міксування з різноманітними жанрами вокальної та інструментальної світової музики, переведенням жанрів із серйозного на несерйозне і навпаки, експериментуванням з довгими переграми, імпровізацією, величезними музичними вступами та ін.*

Ключові слова: *український музичний фольклор, ДахаБраха, альбом Alambari, етно-хаус, world music*

Дискусії

Сьогодні вже не потрібно перелічувати проєкти, здобутки та розповідати про творчий шлях етно-хаус-гурту «ДахаБраха»: за 20 років творчої діяльності музиканти здобули широку впізнаваність як серед закордонних меломанів, так і на Батьківщині.

Окрім любові від фанатів, «ДахаБраха» відзначена й державними нагородами – 2020-го року музиканти (серед них – випускники – фольклористи КНУКіМ Олена Цибульська, Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко) стали володарями Національної премії України ім. Т. Шевченка у галузі «Музичне мистецтво» – за свій п'ятий студійний альбом «Шлях», презентований 2016-го року.

Гурт «ДахаБраха» - це колектив, який довго «виношує» ідею нового альбому, це не твори – одноденки, зазвичай, кожний альбом відтворює психологічний і ментальний стан музикантів на певному етапі розвитку гурту, і тому проходить шлях «непростий і нешвидкий». *(ДахаБраха випустила…, 2016)* На думку фахівців, «цей гурт має рідкісну, але важливу рису – ти розумієш, що це круто, але не завжди можеш пояснити чому…» (*Бондаренко, 2020*) Називаючи цей феномен ефектом «безумовної краси», О. Бондаренко зазначає, що «ДахаБраха створює епічні твори ніби граючись, дуже легко». *(Бондаренко, 2020)* Дійсно, «в галузі експериментів із фольклором для музикантів гурту «ДахаБраха» меж не існує», - додає І. Федорова (*2018*); «ця етномузика поєднує традиційні музичні стилі, часто із джазом, європейською класичною музикою чи будь-якими іншими популярними музичними стилями», - стверджує І. Бобул (*2022*).

Зазвичай, за основу для своїх альбомів музиканти беруть «свої стратегічні запаси,... старовинні пісні зі своїх експедицій та архівів». *(ДахаБраха «Alambari», 2021)* Але у крайньому на сьогодні для музикантів альбомі «Alambari» (2020) музичний матеріал є досить еклектичним і «не надається до конкретного стилістичного визначення – це дивна суміш, в якій Етно відіграє яскраву, але не основну роль» (*Федорова, 2018*), адже «сучасна музика артикулює загальносвітові соціальні, музичні й економічні аспекти, які охоплюють як досвід національних, локально автентичних культур, так і світові музичні практики». (*Бобул, 2022*)

Окрім давніх колядок і веснянок, жартівливих коломийок і ліричних пісень в етно-хаус-матеріалі альбому «Alambari» представлений, наприклад, музичний твір на вірші поета-шістдесятника Миколи Вінграновського «Я сів не в той літак», зміксований з баладою «Зажурилася, засмутилася вдова молодая» (за іншим варіантом – «Косарі косять») та одним з варіантів української народної пісні «Чом ти не прийшов» (трек «Ya Siv Ne V Toy Litak»), – з переважаючою роллю у творі вокалу О. Цибульської та неперевершеною філософічністю у читання поезій М. Вінграновського Марком Галаневичем.

Достатньо органічно в альбом ввійшов Sonnet 77 В. Шекспіра («Thy glass will show thee how thy beauties wear…») – з англомовною версією поетичної складової у виконанні Марка Галаневича та надзвичайною емоційною напругою музично-вокальної тканини (трек «Sonnet»). Хоча твір «будується лише на двох акордах, але,... музикантам вдається розгорнути його у повномасштабну композицію з двома кульмінаціями і всім тим, що не дає руці перемкнути на інший трек». (ДахаБраха «Alambari», 2021) А ще в альбомі еклектично поєднані весільні українські пісні з відомою баладою Г. Гейне «Loreley» (трек «Im tanzen liebe»), де тендітний жіночий вокал яскраво працює на контрасті із німецькомовною версією вірша у експресивному виконанні Марка Галаневича.

У творах альбому «Alambari» народні пісні міксуються з різноманітними жанрами вокальної та інструментальної музики. Наприклад, жартівлива пісня з Чернігівського Полісся про Химу (трек «Khyma») виконана ««з надривом» у стилі тягучого танго» (*ДахаБраха «Alambari»…, 2021*), а в основу однієї з найвдаліших, на нашу думку, композицій альбому «Vynnaya Ya» покладена давня гуцульська колядка «Ой, в садку, в садку, й у виноградку», яка в цьому варіанті «із сакрального жанру перетворилася на розважливий блюз», адже «із серйозного на несерйозне і навпаки, плюс на мінус – релігія, яку продовжують сповідувати «ДахаБраха» у своїх інтерпретаціях». (*ДахаБраха «Alambari»…, 2021*).

Ще однією особливістю альбому «Alambari» є звернення виконавців до ранніх творів гурту «ДахаБраха». Наприклад, у треці «Я сів не в той літак» по-новому зазвучала балада

про «бідненьку вдову», відома усім з лайв-альбому «Надобраніч», який вийшов 2006-го року. Новий варіант цієї пісні презентований в альбомі «Alambari» у формі повільного блюзу, психологізм пісні посилюється за допомогою поезії М. Вінграновського. До речі, на посилення психологізму твору, який триває понад 9 хвилин, працюють довгі перегри, імпровізації, величезні вступи, - те, що не можуть дозволити собі поп- чи рок-виконавці, адже це є так званим неформатом для поп-рок-музики. Це є яскравою ознакою музичних творів і своєрідною візитівкою музичного стилю гурту «ДахаБраха» (як у попередніх альбомах, так і в альбомі «Alambari»). Наприклад, у вже згаданій пісні «Я сів не в той літак» вражає довгий переграш, коли звучить щемливе соло віолончелі в руках Ніни Гаренецької і вокаліз без слів Марка Галаневича. А завершальна цитата української народної пісні «Чом ти не прийшов» у контрапункті з поетичною фразою «Летимо» створює ефект розпачу та неоднозначного завершення сюжету, побудованого на стосунках чоловіка і жінки, «і ставить у цій історії три крапки». (*ДахаБраха «Alambari»…, 2021*).

Більшість творів альбому «Alambari» - це колаж різножанрових народних пісень. Таке компонування різних жанрів в рамках одного музичного полотна яскраво демонструє «композиція - медитація» «Dostochka» з прямою цитатою з веснянки «Та дубова досточка да на вербі ляжала», а також трек «Alambari», в якому звучить літня обжинкова пісня «Вже женчики не рано, а в нас жита чимало» та використані цитати з давньої поліської веснянки «Ой вийду я на річеньку, стану на мосточок…». Пряма цитата болгарської народної пісні «Ладо» використана у трекові «Lado». У треку «Torokh» переосмислюється веснянка «Торох, торох, сію горох» - акцентно зміщується ритм, використовуються незвичні для такого жанру інструменти (наприклад, ріжок), мелодія пісні подається у вільній інтерпретації вокалісток, які не бояться експериментувати з музичним матеріалом.

Не зважаючи на різноманітні експерименти з музичною тканиною традиційних творів, маємо сказати, що «в композиціях гурту «ДахаБраха» народна пісня дуже легко ідентифікується українським слухачем навіть крізь багатошарову стилістичну оболонку. Це відбувається завдяки особливостям музичного досвіду українського слухача, який дозволяє швидко ідентифікувати елементи своєї культури». (*Федорова, 2018*)

Висновки

За 20 років існування гурту «ДахаБраха» вже стало зрозумілим, що цей колектив є знаковим для української етно-сцени і, безперечно, є явищем в українській культурі. Існують різні думки щодо творчості гурту «ДахаБраха»: від стверджень, що музиканти своєю творчістю «вбивають» український фольклор, до думок, що краще б дівчата позиціонували себе як суто фольклорний гурт (хоча «ДахаБраха» ніколи не позиціонувала себе як автентичний чи фольклористичний гурт). І поки критики роблять свою роботу, «ДахаБраха» створює якісний продукт в контексті полі-стилістичного музичного явища world music, використовуючи у власних творах (зокрема й у творах альбому «Alambari») різноманітні елементи традиційних жанрів українського фольклору (календарно-обрядовий та родинно-обрядовий фольклор, твори ранньої та пізньої лірики), та переосмислюючи ці жанри у власній музичній практиці засобами міксування з різноманітними жанрами вокальної та інструментальної музики, переведенням жанрів із серйозного на несерйозне і навпаки, експериментуванням з довгими переграми, імпровізацією, величезними музичними вступами та ін., перетворюючи українську народну пісню в універсальний засіб комунікації, розмиваючи кордони, зближуючи людей і генерації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бобул І. В. (2022) World music: на перетині глобального та етнокультурного. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Вип. 41. С. 108–115. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262986

Бондаренко О. Постмодерністський фолк та фестивальні бойовики. Яким вийшов новий альбом ДахаБрахи. 28 березня 2020. https://liroom.com.ua/reviews/dakhabrakha-alambari/

ДахаБраха «Alambari»: блюзи, саунд-треки та пасхалки для найуважніших. 27 січня 2021. https://suspilne.media/culture/99644-novij-albom-dahabraha-alambari-bluzi-saundtreki-ta-pashalki-dla-najuvaznisih/

ДАХАБРАХА випустила новий альбом «ШЛЯХ». 7 грудня 2016. http://inspired.com.ua

Федорова І. Ф. (2018) Специфіка сприйняття цитати у world music (на прикладі творчості гуртів «Deep Forest» та «ДахаБраха»). *Українське музикознавство.* Вип. 44. С. 87–97. DOI: https://doi.org/10.31318/0130-5298.2018.44.0.152882

СІНЕЛЬНІКОВА ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА
кандидатка історичних наук, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-9488-270X
e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net
м. Київ, Україна

ВПЛИВ ВОЄННИХ РЕАЛІЙ НА УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР (ПРО ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНИХ ПІСНЯХ)

Анотація

Актуальність. *В реаліях повномасштабної війни виконавці-співаки все частіше звертаються до української традиційної культури, використовуючи у сучасних піснях такі жанри та архаїчні елементи фольклорної спадщини українського народу, як: колискові, замовляння, прокльони, дражнилки, плачі (голосіння) та ін. Сьогодні, як ніколи, існує чітке розуміння ролі фольклорної пам'яті, завдяки якій український народ зміг зберегти свою національну ідентичність.*

Мета *– описати елементи традиційних жанрів українського фольклору, що використовуються в творчості сучасних українських виконавців (як результат впливу воєнних реалій на українській музичний простір).*

Висновки. *Після початку повномасштабної війни з'явилося багато пісень з елементами фольклору. Особлива художня образність, жарти про найстрашніше, використання форм, приурочених до календаря, збереження традиційних елементів пісне-творення (у тому числі локальних виконавських особливостей), - усе це дозволяє стверджувати, що це абсолютно наш, український фольклор, який з давніх-давен допомагав українському народу перебороти складні часи.*

Ключові слова: *український музичний фольклор, колискова, замовляння, прокльон, голосіння, дражнилка, новотвори, «воєнний фольклор»*

Дискусії

З давніх-давен, у найбільш кризові моменти життя українці для того, щоби зберегти ідентичність та самосвідомість, зверталися до народної демонології (потойбічних сил) та магічних елементів, зв'язок з якими простежується в усій календарній та родинній обрядовості українського народу. Це пояснює й сьогоднішні активні звернення до фольклору в сучасному музичному (зокрема, пісенному) мистецтві. Окрім цього,

«традиційні пісні – це ще й спосіб колективної психотерапії, коли проживаючи сильні емоції в пісні, через тіло і голос ти звільняєшся від них» *(Проведу я воріженьки, 2022)*. Розглянемо приклади.

Замовляння є одним із найдавніших елементів дохристиянської магії українського народу. Фольклористи знають, що цей жанр усної народної творчості вкрай складно записувати, адже інформанти неохоче ним діляться, бо вважають, що в такому випадку замовляння втратять свою силу, однак у варіанті налагодження продуктивної комунікації, інформанти можуть не під запис навчити збирачів тому чи іншому замовлянню із збереженням усіх особливостей жанру: певної ритміки виконання, поетичного паралелізму (зіставлення природних явищ з людськими рисами: наприклад, зверталися до місяця – «молодика»: «який ти чистий, такі щоб в мене бути білі руки»), а також персоніфікації (наприклад, природним явищам давали людські імена – «земля Тетяна», «водиця Уляна», «криниця – сестриця (цариця, вдовиця)» та ін.). Носії традиційної культури – виконавці замовлянь впевнені: відтворюючи текст магічних формул, вони можуть впливати на перебіг життєвих подій і змінювати реальність. В цьому контексті можна розглядати пісню «Враже» рівненського гурту «Енджи Крейда» з її рефреном: «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже… / Слово моє липке, / Слово моє кріпке…». *(Енджі Крейда, 2022)* Очевидно, що текст пісні «побудований на фольклорному матеріалі. І коли дивишся кліп до пісні, розумієш, що тут потужна архаїка народного замовляння «на смерть», буквально відчуваєш, як вона працює». *(Український воєнний фольклор, 2023)*

Близькими до замовлянь за спрямованою дією вербальної магії є прокльони. Використання прокльонів в традиційній культурі й до сьогодні обмежено певними умовами, адже вважається, що цей різновид магії є надзвичайно сильним і має, зазвичай, дію «бумерангу»: усі погані побажання на адресу іншого і бажання нанести шкоду можуть повернутися тому, хто їх висловлює. Хоча часто промовляння негативних побажань – прокльонів мало певну терапевтичну функцію, адже допомагало селянам заспокоїтися у кризові моменти. В сьогоднішній екстремальний період використання прокльонів є щирим бажанням взяти участь у війні в спосіб, доступний кожній людині, - через вербальну магію, поетична конструкція якої, як і ритміка, зберігається у народній пам’яті підсвідомо, і ми таким чином проговорюємо те, що, на нашу думку, має статися із ворогом.

В піснях, що з’явилися після початку повномасштабного вторгнення, часто використовуються прокльони, спрямовані на ворога, наприклад, у пісні виконавця Паліндром, Ship Her Son «Спи», жанр якої можна визначити, як «агресивна колискова», рефреном звучить фраза: «Спи! Спи! Спи! / Засинай на дібровах і кручах / Вічним сном на землі моїх предків…» *(Паліндром, Ship Her Son, 2022)* Різноманітні прокльони звучать також у раніше згаданій пісні «Враже» гурту «Енджи Крейда» (власне виконавці визначають жанр цього твору як пісня – прокльон): «Скільки в святу землю впало зерен жита, / Стільки разів буде тебе, враже, вбито, / Скільки, враже, півень вночі кукуріка, / Стільки днів у тебе доживати віка…». *(Енджі Крейда, 2022)*

Колискові є надзвичайно популярним в усьому світі жанром народної родинної лірики, а також ще однією формою фольклору, до якої активно звертаються сучасні музиканти. Для архаїчних форм колискових, відшліфованих тисячолітньою історією української традиції, дуже важливим є ритм, адже окрім функції заколисування - присипляння та захисту - оберегу, вони також заспокійливо діють на психіку дитини. Як спроба «приспати» ворога (адже сон – це маленька зупинка життя) використана ця тема у «Колисковій для ворога» співачки Стасік (Анастасія Шевченко). В цій пісні також зустрічаємо й прокльони: «Спатимеш в землі холодній, / Як дитя у моїм лоні, / Ти довіку у полоні. Спи!... / Ти ж хотів землі цієї, / Тож тепер змішайся з нею, Станеш сам моєю землею. Спи!...» *(Стасік, 2022)*

Цікаво спостерігати за тим, як сьогодні використовується у воєнному фольклорі такий жанр дитячого фольклору, як дражнилки. Частіше за все, дражнилки виконують діти для дітей, але в пісні виконавця VovaZiLvova «Вмри, вмри, вмри (путін)» вони використовуються для створення певного міксу жанрів, адже тут використовуються також і прокльони: «Вмри, вмри, вмри, путін, / Нехороша ти редиска… / Вмри, вмри, вмри, путін, / З м'яса гнилого сосиска…» *(VovaZiLvova, 2022)* Власне в цій пісні активно використаний поетичний прийом дитячого фольклору щодо «зменшення» ворога, адже коли ворог є малим, він не страшний. Безперечно, що «фольклорні новотвори про наше воєнне сьогодення також дегуманізують ворога». *(Український воєнний фольклор, 2023)*

В сучасному пісне-творенні активними є процеси переосмислення традиційних жанрів. Наприклад, пісня «Проведу я воріженьки до кордону» (виконавиці Катерина Капра і Таня Осінь) – це перероблена русальна пісня «Проведу я русалочки аж до бору». «Традиційні пісні – це спосіб говорити про свій досвід… ми хочемо використати свої вміння і свої пісні для того, щоби боротися з ворогом. Раніше русальними піснями виганяли на кладовище русалок - мерців, що раз на рік приходили на цей світ у людські села і домівки. Ми використали цю форму, щоби вигнати російських ворогів з України», - пишуть у коментарі до пісні виконавиці. *(Проведу я воріженьки до кордону, 2022)* В народній культурі русалки належать до нижчої демонології і є потенційно небезпечними для молоді. У пісні «Проведу я воріженьки до кордону» ворог прирівнюється до нечисті. А також зберігається традиційний для українського фольклору культ жінки, архетип Берегині роду, яка має силу відстояти свій рід і перемогти ворогів: «Проведу я воріженьки до кордону, / Сама вернусь молодая аж додому…» *(Проведу я воріженьки до кордону, 2022)*

В річищі сучасного пісне-творення в контексті традиційної культури слід також розглядати творчість Олексія Зайця – фольклориста, керівника кількох аматорських колективів у Макарівському районі, що на Київщині. Після тимчасової окупації свого села Олексій відгукнувся на трагедію війни створенням багатьох авторських голосінь, плачів, історичних, ліричних та жартівливих пісень, зокрема: «Розкажи ти, вражая росія» (2022, лірична), «Що й плаче перед Богом Україна - мати» (2022, голосіння), «Що за чорна хмара на людей находить» (2022, лірична, тужлива), «Горе жити на чужині» (2022, лірична, тужлива), «Настала на світі нежданна тривога» (2022, лірична, тужлива), «Ох як тяжко й важко хату покидаті…» (2022, голосіння), «Ти думаєш, путін, що нас завоюєш…» (2022, жартівлива), «Ох смерть наша, ти кохана…» (2022, плач) та ін. *(Олексій Заєць, ютуб-канал).*

Ці та інші твори є авторськими, тексти складені власне Олексієм, але й з дотриманням мелізматики та традиції побутування давніх голосінь, плачів та інших пісенних жанрів на Київському Поліссі. Зокрема й із збереженням діалектних особливостей окресленої місцевості. Як приклад наведемо уривок з плачу «Бєдна вдова в полє ходіть» (подається із збереженням місцевої говірки; *Олексій Заєць: ютуб-канал (2024)*:

Бєдна вдова в полє ходіть,
Та крозь сльози Бога прос…
О Боже ж мой, Боже з нєба,
Остав моїм дєткам хлєб…
Бо росія горе зробіла,
В полє хлєб мой запаліл…
В полє хлєб мой запаліла,
Мєнє вдовой оставіл…
Ох а хату зруйнувала,
Яа мілого скатувал…
Яа мілого скатувала,
Од моєї то хлєб забрал…

Ох і судді з неба божі,
Іскарай росію дуж…

Деякі твори, як, наприклад, плач «Ох смерть наша, ти кохана…» (2022), записані Олексієм з накладанням один на одний запису кількох виконавських варіантів. Це не є багатоголосним співом, адже, в традиції, голосіння є сольно-виконавським жанром; скоріш за все цей прийом використаний для створення ефекту одночасного голосіння кількох людей для повного занурення слухача у наближену до традиційно-природньої атмосферу, притаманну жанрам поховальної обрядовості українського народу. Творчість Олексія Зайця сьогодні – це один із прикладів сучасної міфотворчості про непереможну українську націю та один із варіантів переосмислення традиції в умовах викликів воєнного сьогодення.

Висновки

Після початку повномасштабної війни з'явилося багато пісень з елементами фольклору. Особлива художня образність, жарти про найстрашніше як відповідь людської психіки на небезпеку, використання архаїчних пісенних форм, приурочених до календаря, збереження традиційних елементів пісне-творення (у тому числі локальних виконавських особливостей), - усе це дозволяє стверджувати, що це абсолютно наш, український фольклор, який з сивої давнини допомагав українському народу перебороти складні часи та зберігати ідентичність українського етносу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

VovaZiLvova (2022) – «вмри, вмри, вмри (путін)». URL: https://www.youtube.com/watch?v=1SrdcaJGaLY
Енджі Крейда (2022) – Враже (Офіційний Видноград). URL: https://www.youtube.com/watch?v=cdEEffF7_rU
Олексій Заєць: ютуб-канал (2024). URL: https://www.youtube.com/@user-uz5vu3wr5l/videos
Паліндром, Ship Her Son (2022) – «Спи». URL: https://www.youtube.com/watch?v=I-X_hpdjLlQ&t=3s
Проведу я воріженьки (2022) – традиційна пісня про сучасну війну. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j-KBzSQwCD8
Стасік (2022) – Колискова для ворога. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mPd7fjIfbXA&ab_channel=FILM.UAGroup
Український воєнний фольклор (2023). Оксана Кузьменко про війни у творчості народу. https://zaxid.net/statti_tag50974/

ТКАЧ АННА АНДРІЇВНА
старший викладач кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-9698-1605
e-mail: anna.arnasio@ukr.net
м.Київ, Україна

АВТЕНТИЧНИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ МОЛОДІЖНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація

Актуальність. *Фольклор відіграє ключову роль у формуванні сучасної культури, виступаючи вмістилищем колективної пам'яті та спільних цінностей. Це основа, на якій будується музична культура народу, забезпечуючи багате джерело задля формування*

ідентичності. В епоху, коли глобалізація та цифрові технології швидко трансформують суспільство, фольклор виконує кілька важливих функцій - збереження культурної спадщини, інтегрування людей, що належать до одного етносу.

***Мета** – є дослідження ролі і присутності традиційної народної музики в сучасній молодіжній культурі, що включає вивчення механізмів, за допомогою яких автентичні народні пісні зберігаються, трансформуються та передаються.*

***Висновки.** Традиційна народна музика залишається живою і важливою частиною сучасної молодіжної культури. Фольклорні зразки інтерпретуються та оцінюються молоддю, що змінюючи природу автентичності народної музики надають їй роль засобу культурного вираження. Фольклор слугує засобом, за допомогою якого молоді виконавці можуть виражати свою культурну приналежність.*

***Ключові слова:** молодь, фольклор, пісня, традиція*

Дискусії

У глобалізованому світі фольклор є засобом культурного обміну, що дозволяє людям досліджувати і цінувати багатство та розмаїття людських культур. Це сприяє взаємній повазі та розумінню, допомагає долати культурні розбіжності. Фольклорні твори вбирають той ціннісно-художній потенціал, який мала творчість наших предків та дозволяють його переосмислювати в сучасних умовах. Чимало текстів пісень містять морально-етичні меседжі, які мають універсальне значення. Ці історії часто торкаються вічних людських проблем і конфліктів, пропонуючи мудрість і настанови, які залишаються актуальними і сьогодні.

У мінливому просторі молодіжної культури автентичний музичний фольклор постає як динамічний вираз сучасної ідентичності, поєднуючи традиційне коріння з сучасними наративами. Цей феномен підкреслює, як молоді люди орієнтуються у своїй спадщині через музику, інноваційно поєднуючи віковічні теми, ритми та інструменти у композиціях, що відображають сучасний суспільний, емоційний та індивідуальний досвід. Така взаємодія не лише забезпечує збереження та відродження народної музики, але й сприяє формуванню почуття спадкоємності. Досліджуючи та переосмислюючи традиційну музику, молодь робить свій внесок у функціонування фольклору, який віднаходить відклик у різних поколінь, що підкреслює його універсальну та позачасову природу.

Прикладом інтегрування музичних елементів фольклору в молодіжну культуру є формування стилів, що вбирають елементи традиційного мистецтва та переосмислюють їх у сучасному контексті. Поєднання народного мелосу з сучасними ритмоформулами демонструє динамічну взаємодію музичних шарів. Таким чином традиції не лише зберігаються, але й активно розвиваються, що підкреслює важливість збереження їх як живої частини нашої культурної спадщини.

Дослідити феномен присутності автентичного музичного фольклору у сучасному молодіжному середовищі можна на прикладі колядки «Ой як же було ізпрежди віка». Можна віднайти ряд прикладів інтерпретації цього народного джерела, які виникли упродовж останніх років.

У виконанні гурту Kazka пісня набуває рис танцювальності. В записі 2020 року вона позначена як «Ryzdvyana» [2]. В цій композиції використовується спів основної мелодики в народній манері. Відтворюється темп, ритмічні особливості твору. В середині наявні інструментальні вставки, що пов’язані з народними награваннями на сопілці. Це ще більше підкреслює фольклорні витоки твору, поєднуючи вокально-наспівне та інструментально-танцювальні начала, притаманні для народної музики. В композиції «Ryzdvyana» включаються елементи реп-начитки, в якій використано певні фрази, що відсилають до попередніх відомих пісень гурту («Свята»). Басова лінія, що охоплює низький регістр та характер звучання інструментів, що використовуються в аранжуванні, відсилають до стилю IDM.

Інше прочитання автентичної колядки є в творі виконавця «Svarog Light» [3], де ця пісня набуває вкрай незвичного забарвлення. Svarog Light – це сольний проект електронної музики українського виконавця Дмитра Дяченка. Черпаючи натхнення з усього спектру жанрів електронної музики, Svarog Light вирізняється прагненням формувати такі стильові міксти, як Ethno & Downtempo, Ethno & Ambient, де на електронний саунд накладаються виразні етнічні мелодії. Подібні поєднання дозволяють створити враження подорожі в середину власної підсвідомості, в якій людина зустрічає голос предків – минулого, шо ніколи не втратить свого значення.

В композиції Svarog Light, створеній в 2022 році, спочатку лунають електронні семпли, які імітують звучання жіночих голосів, вкрай повільно перетікаючи з одного витриманого тону в інший, здійснюючи це в межах терції. А вже згодом додається колядка «Ой як же було ізпрежди віка», що виконується автентичним ансамблем у народній манері, нашаровуючись на вже наявний електронний сонорний комплекс. Це наче оповідь про наш всесвіт та реальність, частиною якої ми всі є. Тривалість композиції майже 7 хвилин. Вона сповнена ритуальної повторюваності, константності тощо. Лише наприкінці пісня стихає.

У виконанні українських співачок Alyona Alyona та Jerry Heil, а також литовки Monika Liu, яка представляла свою країну на Євробаченні в 2022 році, автентична колядка постає у танцювальному забарвленні. Їх версія композиції називається «Dai Boh» [1]. Її тривалість становить лише 2 хвилини 49 секунд. В ній значно прискорюється темп, додаються пульсуючі синкоповані удари, які надають їй потужної енергії та динаміки. При цьому в ній наявна реп-начитка, як і у гурту Kazka, а також спів мелодичної лінії в автентичній манері. Додаються нові контрапунктичні лінії, що надають твору особливого виразного звучання.

Висновки

Традиційна народна музика залишається живою і важливою частиною сучасної молодіжної культури. Фольклорні зразки інтерпретуються та оцінюються молоддю, що змінюючи природу автентичності народної музики надають їй роль засобу культурного вираження. Фольклор слугує засобом, за допомогою якого молоді виконавці можуть виражати свою культурну приналежність. Як правило, музиканти намагаються залишити незмінною мелодичну лінію автентичних першоджерел, обрамлюючи їх таким чином, що збільшується танцювальність шляхом додавання виразних семплів, синкопованих ритмів, потужних басових ліній. Такі поєднання осучаснюють першоджерело і водночас по-новому його відкривають для молодіжної аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Alyona Alyona x Jerry Heil x Monika Liu - Dai Boh. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p13GxoKvs_0 (дата звернення: 13.03.2024).
KAZKA — RYZDVYANA [Ой як же було] #SVIT. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pu7CbtAxMEY (дата звернення: 13.03.2024).
Svarog Light - Ой як же було ізпрежди віка (2022). URL: https://www.youtube.com/watch?v=hZNQxomxWiY (дата звернення: 13.03.2024).

ХАЧАТРЯН ЕЛЕОНОРА АЛІКОВНА
здобувачка ОС «Магістр» 1 року навчання факультету післядипломної освіти,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: el_khachatrian@ukr.net
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Скаженик Маргарита Вікторівна***
м. Київ, Україна

КОЛИСКОВІ СЕЛА ВЕРБИНЕ НА ХОРОЛЬЩИНІ: МУЗИЧНІ ОЗНАКИ ТА ПОЕТИЧНІ ОБРАЗИ

Анотація

Актуальність. *Колискові пісні є одним з найдавніших жанрів фольклору народів світу. Ці наспіви мають первісно магічну функцію оберегу дитини, яка енергетично вразлива у перші роки свого життя. Тому матері намагалися захистити дитину співом спеціальних пісень. Охоронцями дитячого сну часто виступають домашні тварини – котики, киці, гулі. Такі колискові нам вдалося зафіксувати у селі Вербине на Хорольщині 22 серпня 2021 року.*

Спів колискових пісень сприяє формуванню особливого емоційного зв'язку матері й дитини, тому жанр колискової не втрачає своєї актуальності. В допомогу сучасним мамам наприкінці 2023 року запрацював електронний ресурс «Колискові України». Тут усі зацікавлені можуть знайти колискові з рідного регіону і співати їх своїм дітям. До наповнення цієї медіа-платформи зразками з Полтавщини долучилася й авторка тез, заспівавши колискову «Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі» з села Вербине.

Мета *– охарактеризувати всі три колискові пісні, які вдалося записати в селі Вербине на Хорольщині. Предметом вивчення є музично-ритмічні особливості мелодій та зміст поетичних текстів.*

Висновки*. Колискові полтавського села Вербине представлені двома наспівами: на чотиридольний ритмо-тип проспівано два тексти («Пішла киця по водицю», «Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі»), на ямбічний тип з віршем 4+4 – один текст («Ой ну, коту волохатий»).*

Ключові слова: *колискова, пісні для дітей, родинно-обрядовий цикл, село Вербине, Хорольський район, Полтавщина, Середня Наддніпрянщина.*

Дискусії

Життєвий цикл людини у традиційному сільському середовищі супроводжувався рядом обрядових дій та приурочених ритуальних пісень. Від народження і до року дитині співали колискові з метою захисту від злого магічного впливу. Ці пісні виконували функцію своєрідного захисного «куполу» над немовлям. Найнебезпечнішим вважали нічний час.

Про магічність текстів та інтонацій колискових згадує Анатолій Іваницький (2004, с. 17). Наразі найбільш ґрунтовні дослідження колискових мелодій та їхньої семантики належать Ганні Коропніченко, яка не тільки присвятила цьому жанру аналітичну розвідку (2016, с. 109), але й уклала тематичний компакт-диск (2005). Корисними також стали студентські тези Євгенії Мазуренко, в яких представлені колискові з суміжної Переяславщини (написані під керівництвом Маргарити Скаженик) (2021, с. 294).

Розглянемо детальніше колискові пісні села Вербине Хорольського району Полтавської області. Записи здійснені у спільній експедиції із етномузикологами та моїми викладачами Маргаритою Скаженик та Олегом Коробовим 18 серпня 2021 року.

Поетичні образи текстів, сюжети. Загалом вдалося записати три різні тексти: *«Ой ну, коту волохатий»*, *«Пішла киця по водицю»*, *«Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі».* Головними дійовими особами виступають домашні тварини (*«котик»* з *«кицею»)* та птахи (*«гулі»)*, які є охоронцями сну маляти.

Ой ну, коту
волохатий,
Не ходи в нас коло
хати
Та й не буди дитяти
У нас дитинка
маленька

Пішла киця по водицю
Та й упала у криницю
*Біжить*котик*
рятувати
За вушенька
витягати
Витяг кицю за вухо

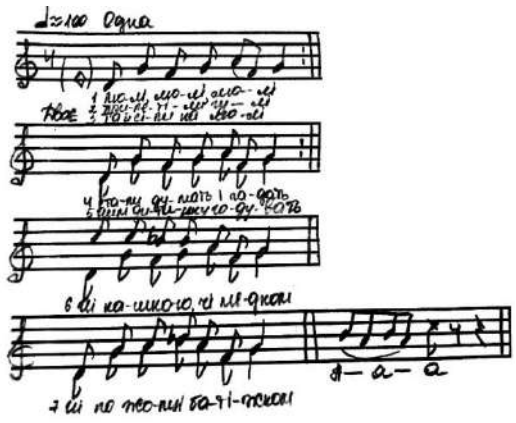
Люлі, люлі, люлі
Прилетіли гулі
Та й сіли на люлі
Стали думать і
гадать
Чим дитинку
годувать

Вона спати раденька
А-а-а.

Та й посадив на сухо:
Проказують:
«Сиди, киця тут,
А я піду, найду прут»
Поки прутик він найшов,
А вже киці не найшов.
*Вар. слів: *пішов*.

Чі кашкою чі медком
Чі по жопці
батіжком.
А-а-а.

У пісні *«Ой ну, коту волохатий»* розгортається побутовий сюжет, де котик бешкетує, ходячи коло хати, а стурбована мати просить його не тривожити сон маленької дитини: *«У нас дитина маленька, вона спати раденька»*. Найбільш розвинутим є сюжет у колисковій *«Пішла киця по водицю»*, де киця впала у криницю, а котик був змушений її рятувати. Поетичний текст має повчальний зміст: *«Сиди, киця, тут, а я піду найду прут»*, хоча сам фінал тексту вирішений у жартівливому ключі: *«Поки прутик він найшов, а вже киці не найшов»*. У цій пісні котиків наділено людськими ознаками шляхом використання літературного прийому «персоніфікації». У колисковій *«Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі»* згадуються пташки-голуби, які прилетіли до колиски опікуватися малечею: *«Стали думать і гадать, чим дитинку годувать. Чі кашкою, чі медком, чі по жопці батіжком»* (останні слова також мають жартівливо-виховний зміст).

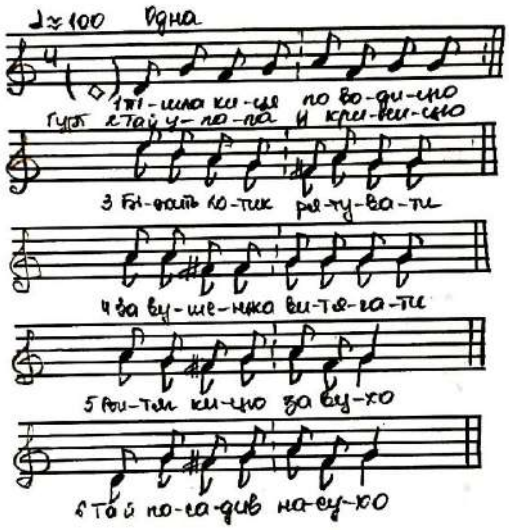


Нотний приклад 1.

Мелотипи колискових пісень. У селі Вербине побутує два різні наспіви колискових. Основна відмінність – в організації ритму. Колискові *«Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі» та «Пішла киця по водицю»* проспівані з чотиридольним ритмом, а от пісня «*Ой ну, коту волохатий»* має ямбічний ритм.

Чотиридольні мелодії. Колискову «*Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі*» заспівали дуетом рідні сестри: Катерина Дмитрівна Мороз (1948 р.н.) та Ліда Дмитрівна Мисак (1935–2022)[6].

У цій мелодії стабілізувалося дроблення перших двох чвертоок, третя розщеплюється спорадично. Катерина Дмитрівна постійно повторювала той самий (основний) висхідний варіант наспіву, що починається від субкварти. А от Лідія Дмитрівна у шостому повторі мелодії використала контрастний зворот – низхідний рух від четвертого щабля. Цей мелодичний варіант розширив діапазон пісні до кварти. Старша співачка завершила колискову типовою вокалізацією літери «а» (з підняттям інтонації вгору), молодша сестра вже так не кадансує. Саме ця колискова (у виконанні авторки тез) поповнила фонд наддніпрянських колискових з Полтавщини на сайті Олега Коробова «Колискові України».

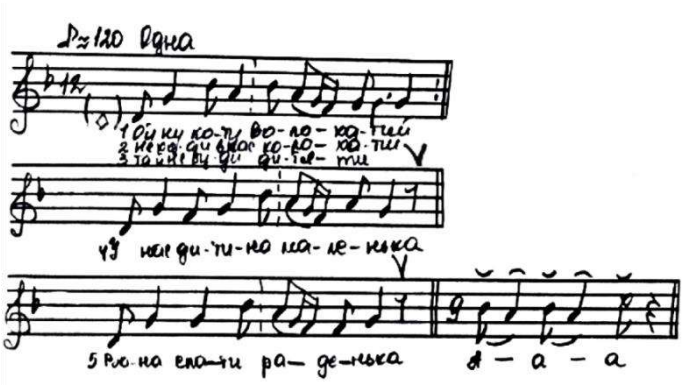


Нотний приклад 2.

У пісні *«Пішла киця по водицю»* до сестер приєдналася їхня подруга Любов Луківна Іващенко (1938–2023)[7]:

[6] Див. колискову «Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі» за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=iUeciKa6sA0
[7] Див. колискову «Пішла киця по водицю» за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=f_0XLj1RQiw

Це той самий наспів, але в ньому виникає більше ритмомелодичних варіантів. Тут дроблення може зазнавати й остання четверта чвертка, завдяки чому виникає максимальна кількість складів – вісім. Найбільше варіюється початок мелодії: це може бути висхідний рух від субкварти, низхідний рух від четвертого щабля, або різні форми оспівування основної ладової опори (нота соль). За умови відсутності типового кадансу (розспівування літери «а»), досить рухливого темпу і постійного ритмічного дроблення, яке надає активності, наспів більше нагадує забавлянку, ніж колискову.



Ямбічний тип на основі здвоєного чотирискладника – це колискова пісня *«Ой ну, коту волохатий»,* яку проспівала Ліда Дмитрівна Мисак сольно[8].

Нотний приклад 3.

Пісня має тримірний устрій ритму. Інтонаційно мелодія цієї колискової споріднена з попередніми, але в ній яскраво проявляє себе третій щабель на відстані малої терції. Загальний діапазон розширюють субсекунда та субкварта. Мелодія завершується типовим для колискових секундовим розспівуванням голосної «а» із підняттям інтонації вгору в самому кінці.

Висновки

У традиції села Вербине (центральна Полтавщина) зафіксовано два типи колискових наспівів: чотиридольний двомірний та ямбічний на основі здвоєного чотирискладника. Обидві мелодії споріднені інтонаційно: розпочинаються з субкварти, завершуються оспівуванням головної ладової опори (у транскрипціях це нота соль). Композиція пісень – одноелементна (багаторазовий варійований повтор однієї мелодії).

Чотиридольний наспів записаний з двома поетичними текстами, а от ямбічний – з одним. Власне сюжети відображають більше побутовий зміст (у тому числі повчального характеру), ніж первісно магічно-сакральний. Ямбічний наспів з текстом *«Ой ну, коту волохатий»* знала лише найстарша співачка 1935 року народження. Чотиридольні пісні *«Пішла киця по водицю»* та «*Люлі, люлі, люлі, прилетіли гулі*» підспівували удвох-утрьох, що свідчить про популярність цих сюжетів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Іваницький, А. (2004). Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга. 320 с.

Колискові, (2005). Проект «Моя Україна. Берви». Київ: Арт Екзистенція.CD-audio + Букл.: анот., тексти кількох творів; Іл. (старовинні світлини виконавців). AVE 017.

Колискові України [Сайт], (2023). Київ: ГО «Музей колискової». URL: https://www.kolyskova.com/

Коропніченко, Г. (2016). Колискові пісні. Історія української музики: у 7 т. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1. Народна музика. Київ: ІМФЕ. С. 108–126.

Мазуренко, Є. (2021). Колискові пісні затопленого села Рудяків (Бориспільщина) [Наук. кер. Маргарита Скаженик]. Матеріали щорічної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України 21 століття». Київ: КНУКіМ. С. 294–297.

[8] Див. колискову «Ой ну, коту волохатий» за посиланням: https://youtu.be/A_RLQBSi5bY

ХРИСТЕНКО АННА ВАСИЛІВНА
здобувачка вищої освіти 3 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: annakhristenko23@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка історичних наук, доцентка
Сінельнікова Валентина Володимирівна
м. Київ, Україна

ФОЛЬКЛОРНІ ЗНАХІДКИ ДРАБІВЩИНИ НА ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМАХ SPOTIFY, YOUTUBE MUSIC, APPLE MUSIC (З ВЛАСНОГО АРХІВУ АННИ ХРИСТЕНКО)

Анотація

Актуальність. *Ми є останнім поколінням, яке застало живу традицію. Зараз, коли українська традиційна пісня знаходиться на межі зникнення, її фіксація і збереження є актуальними, як ніколи.*

Мета *– збереження й популяризація культурної спадщини Драбівщини (Черкащина).*

Висновки. *За допомогою цифрових платформ Spotify, Youtube music та Apple Music авторці вдається зберігати, розповсюджувати та популяризувати власні експедиційні архіви з сіл Білоусівка, Перервинці та Шелихівка Драбівського району Черкаської області. Майбутнє дослідження відкриває можливості для опублікування наступних пісенних підбірок із сіл Криштопівка та Павлівщина.*

Ключові слова: *музичний фольклор; цифровізація фольклору; Драбівщина, Черкащина.*

Дискусії

Боротьба за українську мову та культуру пройшла через випробування тисячі людей, які віддавали своє життя за право вільно висловлюватися та творити українську культуру. І зараз, виборовши це право і живучи в світі інформаційних технологій, нам необхідно зберігати, популяризувати та розповсюджувати українську фольклорну спадщину широкою аудиторією, щоби в майбутньому передати її наступним поколінням.

Авторські підбірки з сіл Драбівщини (Білоусівка, Шелихівка та Перервинці), що на Черкащині (етнографічно Полтавщина), є в абсолютно безкоштовному і вільному доступі на цифрових платформах Spotify, Youtube music та Apple Music [посилання див. в списку джерел]. Ці записи – знахідка для майбутніх дослідників та поціновувачів народного мистецтва.

В основу альбому «Білоусівка | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни Христенко» покладені записи, які здійснені авторкою під час фольклорної експедиції, що відбулася 26.10.2022 року. Загальний час прослуховування альбому – 51 хв. Записано було 19 пісень від трьох інформанток: Яремич Валентини Петрівни (1958 р. н., заспів), Селецької Марії Яківни (1948 р. н., вивід) та Бондар Людмили Дмитрівни (1952 р. н., «тончик»).

До альбому увійшли весільні пісні: «Що на сьогодні дівич вечір», «Та заходь, сонце, заходь, ясне», «Та сухий терен не тесаний», «Вийду я на гору», «Ой матінко та й голубонько», «Ой давно я, давно», «Ой тихо-тихо Дунайко воду несе», а також весільні тиради до обрядодій. Альбом також вміщує обжинкову пісню «А вже сонце котиться», петрівки: «Да випустила соловейка», «Не куй, зозуле»; веснянку «Весна - паняночка» та ліричні пісні: «Ой летіла зозуленька», «Ой у лісі на дубочку», «Вилітала галка з глибокого яру», «Із-за гори вітер віє», «Коло веру - веру», «Канарейочка, рання пташечка», «Сюди село - туди село».

Альбом «Перервинці | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни

Христенко» вміщує записи з фольклорної експедиції, що відбулася 18.05.2022 р. Загальний час прослуховування альбому – 15 хв. 12 пісень, які складають альбом, були записані від таких інформанток: Козоріз Ольги Іванівни (1943 р. н., заспів, «тончик»), Бабій Надії Олексіївни (1937 р. н., вивід), Внученко Лілії Захарівни (1951 р. н., втора), Рябохи Наталії Миколаївни (1947 р. н., втора).

До цього альбому увійшли 3 колискові пісні: «Ой люлі, ой люлі», «Ой нумо-нумо котеня», «Пішла киця по водицю»; дві петрівки: «Ой ви ж молодії та молодиці», «Ой петрівочка, мала ніченька», веснянка (ранньоліричнa) «Наречений друг», весільна пісня «Та ой ходила дівчинонька» (сироті) та весільні тиради до обрядодій. Окрім названих зразків альбом вміщує ліричну солдатську пісню «Ой по лану, по лану», щедрівку «Бігла теличка» і жартівливу пісню «Оженився дурний».

Альбом «Шелихівка | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни Христенко» сформований із авторських записів, здійснених у фольклорній експедиції, що відбулася 07.04.2022 року. Загальний час прослуховування альбому – 21 хвилина. В альбом увійшли 8 пісень, які були записані від інформанток: Харченко Галина Митрофанівна (1939 р. н., заспів) та Герасименко Любов Миколаївна (1950 р. н., вивід). З них: весільна пісня «Та думай, думай, да Оксано» та весільні тиради до обрядовій, ліричні пісні: «Ой одна я, одна», «Да шо на горі», «Чом дуб незелений», «Під білою березою»; та скандувальні дитячі зимові календарно-обрядові: «Колядин - колядин», «Щедрівочка щедрувала».

Усі інформантки, з якими працювали під час фольклорних експедицій, є яскравими представницями Середньо-Наддніпрянської співочої манери, про що свідчить: «полтавське» забарвлення тембру, м'який приголосний «л», округлений звук, характерна орнаментика вокальних творів, багатоголосна фактура з «тончиком», повільна й розспівана манера в ліричних піснях.

Проаналізувавши вміст архівів, можна зробити висновок, що інформантки найбільше пам'ятають весільний та поза-обрядовий репертуар, зокрема ліричні пісні з підголосковою фактурою. Більшість записаних в експедиціях зразків мають побутовий, переважно любовний зміст (пісні про кохання та родинний побут), трапляються зразки солдатської тематики, які співали на «вирядинах» в армію, також було записано кілька жартівливих пісень. Зразки календарно-обрядового, родинно-обрядового та весняно-літнього циклу сьогодні ще подекуди трапляються в Наддніпрянській традиції; авторці вдалося записати обжинкову пісню, кілька петрівок, веснянок та дитячих зимових і колискових пісень.

Висновки

За допомогою таких цифрових платформ, як: Spotify, Youtube music та Apple Music авторці вдається зберігати, розповсюджувати та популяризувати свої експедиційні архіви з сіл Білоусівка, Перервинці та Шелихівка Драбівського району Черкаської області. Майбутнє дослідження відкриває можливості для опублікування наступних пісенних підбірок із сіл Криштопівка та Павлівщина.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Альбом «Білоусівка | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни Христенко»
Spotify https://open.spotify.com/album/4XtyM1iEjY04fRfNyac6gt?si=p8YUek7GQXeb7mBPyz4dtw
Apple Music
https://music.apple.com/ua/album/%D0%B1%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%83%D1%81%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%96-%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BA%D0%B8-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%96%D0%B2%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D1%96%D0%B7-%D0%B2%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE/1704858996?l=uk

YouTube Music
https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lwYVCpEuaMbigZNMnreCLDbXv6sobDC5M&si=83zdMLWxJ1txY0hj
Альбом «Перервинці | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни Христенко»
Spotify
https://open.spotify.com/album/1VSHOyh9Y6KJvMQGebKopR?si=9Q7mAhi9R-OviWqUiT54Ew
Apple Music
https://music.apple.com/ua/album/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%86%D1%96-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%96-%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BA%D0%B8-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%96%D0%B2%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D1%96%D0%B7-%D0%B2%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE/1706045420?l=uk
YouTube Music https://music.youtube.com/watch?v=lLm6apbqRcM
Альбом «Шелихівка | Фольклорні знахідки Драбівщини, із власного архіву Анни Христенко»
Spotify
https://open.spotify.com/album/3GjYhSqmEpEiAkvAfN2EwZ?si=iDgdGCcUT9SQVH0f7zNoYw
Apple Music
https://music.apple.com/ua/album/%D1%88%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%85%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%96-%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BA%D0%B8-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%96%D0%B2%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D1%96%D0%B7-%D0%B2%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE/1722625847?l=uk
YouTube Music
https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mYM0kgWDOcMdioJGBdOZbdkhJvMsPI0X4&si=6VWR6SSlX2pMjZ16

ДОДАТКИ

Інформантки з села Шелихівка Драбівського району Черкаської області

Зліва направо:
Герасименко Любов Миколаївна (1950 р. н.);

Харченко Галина Митрофанівна (1939 р. н.)

Інформантки з села Перервинці Драбівського району Черкаської області

Зліва направо:

1.Тарасевич Надія Панасівна (1939 р. н.);
2. Гостіщева Ольга Анатоліївна (1952 р. н.);
3. Бабій Надія Олексіївна (1937 р. н.);
4. Козоріз Ольга Іванівна (1943р.н);
5. Внученко Лілія Захарівна (1951 р. н.);
6. Рябоха Наталія Миколаївна (1947 р. н.).

Інформантки з села Білоусівка Драбівського району Черкаської області

Зліва направо:

1. Клівак Валентина Іванівна (1951 р. н.);
2. Яремич Валентина Петрівна (1958 р. н.);
3. Селецька Марія Яківна (1948 р. н.);
4. Ткаченко Валентина Михайлівна (1971 р. н.);
5. Бондар Людмила Дмитрівна (1952 р. н.).

ЦАПУН РАЇСА ВОЛОДИМИРІВНА
заслужена діячка мистецтв України
доцентка кафедри музичного фольклору,
Рівненський державний гуманітарний університет
ORCID: 0000-0003-2229-1868
e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com
м. Рівне, Україна

УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЯ СВЯТКУВАННЯ МАСНИЦІ ТА ВІДТВОРЕННЯ ОБРЯДОДІЙ В СТУДЕНТСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація

Актуальність. *Розглянуто особливості святкування давньоукраїнського звичаю «колодки», який колись був поширений на всій території України. В минулому воно було широко розповсюджене на теренах України. Із друкованих джерел нині можна почерпнути досить детальну інформацію про цю фольклорну традицію. На жаль, свято, яке в минулому було наповнене різними магічними віруваннями та традиціями, нині втратило свій первинний зміст, і несе більш розважальний характер.*

Мета *– дослідити особливості святкування Масниці, а також охарактеризувати найважливіші дійства та обряди звичаю.*

Висновки. *Обряд Колодія є прадавнім українським святом і аналогів подібного святкування останніх зимових днів у світі немає. В минулому це було популярне та досить поширене явище, головним змістом якого було продовження роду. Тож, щоб не переривався зв'язок поколінь, маємо зберегти те, що ми отримали у спадок – генетичну пам'ять нашого народу, - та передати її майбутнім поколінням, зокрема й через відтворення обрядодій у студентському середовищі.*

Ключові слова: *Масниця, обрядове дійство, «колодка», символічне осудження, дошлюбне спілкування, фольклорний колектив*

Дискусії

Протягом XIX - XX століть багато українських дослідників – етнографів, фольклористів, істориків, філологів – приділяли увагу вивченню масничного обряду «колодки». Найбільш докладний опис цього обряду був здійснений в Чернігівській губернії і поданий у матеріалах, зібраних експедицією П. Чубинського (1870-ті рр.). Цей опис став класичним, до якого майже всі наступні дослідники неодмінно зверталися або робили посилання. *(Котлярова, 2009)*

Звичай «волочити / чіпляти колодку» або «Колодія» у своїх працях відзначали майже усі етнографи, які писали про це явище та підкреслювали, що «колодка-Колодій» складає найхарактернішу особливість української Масниці. Два види «колодки» описав академік А. Кримський. *(Кримський, 1924)* Ним наведено описи цього звичаю з різних сіл Звенигородщини у варіанті народження, хрещення і поховання «Колодія», а також у варіанті «вчеплення колодки». Цьому звичаю приділяли свою увагу й етнографи діаспори О. Воропай та С. Килимник *(Воропай, 2005; Килимник, 1999)* та сучасні дослідники: В. Скуратівський *(1999)*, О. Курочкін, О. Ошуркевич, Ю. Пуківський та інші.

Одне з найдавніших та найвеселіших слов'янських свят «Колодій», яке в Україні існувало ще з часів Трипільської культури, відзначалося на межі зими та весни і символізувало собою початок нового року. У прадавньому розумінні Колодій – це давньоукраїнський чоловічий Бог шлюбу та любові. Або це ще маленький Сонце-Божич, який від свого Різдва (22 грудня) вже підріс і набрався сили розкручувати Сонячне Коло, тобто став Коло-Дієм (Коло - Сонце). З наближенням весни Сонце все вище і вище

піднімається по своєму небесному колу. В цей час сила Колодія передається природі й людям. Зрозуміло, що «Коло діє», світ у русі, природа оновлюється. В цей час у житті людини також відбувається початок нового життєвого циклу: залицянь і любощів, пошуку пари з метою продовження роду. Так як наші предки до XV-го століття святкували Новий рік з настанням весни, то це практично було передноворічне свято з досить цікавими та своєрідними традиціями на честь весняного пробудження природи із надією та сподіваннями на щасливий новий рік, гарний урожай і міцну родину.

Витоки цього свята мають праслов'янське коріння та сягають часів матріархату. З приходом християнства Колодія стали називати Масницею або «сиропусним тижнем». В Україні цей обряд мав ще кілька регіональних назв – Пущення, Сиропуст, Бабський тиждень, Бабське свято, «ніжкові заговини», Загальниця. Хоч і православна церква включила це свято до свого календаря, але воно майже не зазнало християнських впливів. Нині його відзначають в останній тиждень перед початком Великого посту. Визначеної дати свято не має, бо залежить від дати Великодня.

Найпоширенішим звичаєм українців на Масницю є унікальний, як за формою, так і за символікою, обряд «волочити колодку». Поряд з обрядом «волочити» або «чіпляти колодку» в українців був також інший масничний обряд – «народження й похорони Колодки». Цей обряд мав певні локальні відмінності, але зміст його скрізь був схожий. Масницю святкували головним чином заміжні жінки, вони і виступали виконавцями обряду «колодки». Протягом Масниці вони цілий тиждень ходили в шинок і влаштовували там веселі забави та гучні гуляння, «робили всякі комедії», розігруючи «народження» та «поховання» «колодки».

Дерев`яна колодка (поліно) була символом стародавнього Бога Колодія. Її прикрашали, як ляльку, барвистими стрічками та паперовими квітами. В давнину одружені жінки прив’язували її до ноги неодруженим хлопцям та дівчатам на знак жартівливого засудження або покарання за те, що вони не одружилися до посту. Цю відзнаку парубок повинен був волочити за собою, поки не вгостить жартувальниць горілкою (тобто відкупиться). Існувало повір’я, що холостяки, якщо їх багато, негативно впливають на родючість землі. Дівчата також в’язали хлопцям до лівої руки чи до пояса прибрану квітами та стрічками «колодку». Парубки повинні були дати дівчатам викуп за неї грішми або подарунками: намистом, стрічками, шовковою хусткою. У подяку за це, дівчина вишивала хлопцеві хусточку, яку оздоблювала квітами, мереживом та ініціалами свого обранця, і дарувала це на Великдень разом із яйцями - крашанками. Саме у такий спосіб вона «повертала» йому «колодку». На Масницю хлопці пригощали горілкою і дівчат. Бувало що хлопець міг прийти додому до дівчини і пригостити її у присутності батьків. Дуже часто саме таке пригощання означало вибір майбутньої нареченої, яке й завершувалося укладанням шлюбу.

У давнину обряд Колодія тривав протягом тижня, кожен день якого мав свою назву і традиції святкування. З опису П. Чубинського відомо, що в понеділок Колодка «народилась», у вівторок - «хрестилась», у середу справляли «похрестини», у четвер - «помирала», в п'ятницю «колодку хоронили», а в суботу - «оплакували». У неділю ж наставала кульмінація Колодія, а отже й «колодчиної» долі. *(Котлярова, 2009)* Незважаючи на таке коротке життя «колодки», жінки веселились, випивали та співали. Після гостювань вони гуртом тягнули «колодку» до хати, в якій, як покарання, чіпляли до ноги матері, що не одружила до початку посту свою дитину. Матері відкуповувалися від колодчан горілкою і пригощанням, іноді грішми. Якщо такий гурт жінок зустрічав на вулиці когось із заможних чоловіків, то тоді його садовили на сани і везли до корчми. Там чоловік мусив відкупитись, загодивши музик та шинкаря. Загалом протягом цього тижня чоловікам належало слухатися жінок і витримувати всі їхні збиткування.

В давнину такі обряди мали певний виховний момент, адже сільська громада зосереджувалася на тих, хто був неодружений або не мав дітей. І хоча дії на Колодія носили жартівливий характер, за ними стояла глибока традиційна мораль, адже

створенню сім'ї та вихованню дітей в традиції української сільської громади приділялася особлива увага, і це був непохитний закон, своєрідний культ сімейного життя та продовження роду.

Протягом тижневого святкування Колодія усі дії обов`язково супроводжувалися так званими «колодчаними» піснями – надзвичайно рідкісним гумористично-розважальним жанром, який є мало зафіксованим в українській фольклористиці. Наприклад, одна з таких пісень дійшла до нас у запису Лесі Українки *(Леся Українка, 1974, с. 231)*:

Ой а колодка, йа колодойка,
Ой а що ж ти нам та й наробила!
Ой а що ж ти нам та й наробила, -
Що серед будня свято зробила!

В таких піснях досить помітними є шлюбно-любовні мотиви:

1. Була я на колодці, моргала я на хлопців.
Ой гаю, хлопці, гаю, чорні брівоньки маю.
(підкреслене повторюється після кожної строфи)
2. Шевчика обманула, черевички озула.
3. Та ще й буду манити, в черевичках ходити. *(Записано автором від гурту жінок, 1988).*

Іноді зміст таких пісень носить досить еротичний характер:

Ой колодка, колодка, твоя губа солодка,
Твоя моя разом – дві солоденькі обидві… *(Записано автором від гурту жінок, 1988).*

Жінки по-особливому готувалися до цього святкування: цілий тиждень господині смажили млинці, пекли пироги, варили вареники з сиром та маслом. В цей тиждень здебільшого вживали молочні страви та яйця, дозволялося ще їсти рибу, але від м’яса, сала і жирів тваринного походження вже відмовлялися. На Колодія прагнули наїстися «про запас», бо ж попереду було сім довгих тижнів весняного Великого посту. Дехто з науковців вважає, що символом української Масниці є млинці, інші переконують, що вареники, бо традиція випікання млинців впровадилася у нас саме в радянський час. Але і млинці, і вареники мали місце на святкуваннях стародавньої Масниці і виконували свої конкретні функції, бо млинці ототожнювалися із Сонцем, а вареники вважалися символом Місяця; саме у такий спосіб люди віддавали данину небесним покровителям земних благ – Сонцю та Місяцю.

Колись в Україні був звичай двічі на рік частувати тещу: хто оженився в осінні м'ясниці, той урочисто віз тещу до себе в гості на другий день Різдвяних Свят; а хто оженився в різдв’яні м’ясниці, той возився з тещею в п'ятницю на Масницю. Олекса Воропай у «Звичаях нашого народу», цікаво розповів про деталі кожного дня Масниці, і зокрема про такий факт: «Віддавна в Україні у цей день зять мав почастувати тещу. Щоправда, якщо хлопець оженився в осінні м'ясниці, то годилося привести до себе жінчину матір на другий день Різдва – це за умови, що теща була чемною і шанованою. Коли ж вона була сварливою і непривітною, – третього дня. Натомість, якщо весілля справляли в різдвяні м'ясниці, тоді запросини припадали на масляну п'ятницю. Гарно спорядивши повоз, зять з великими почестями саджав тещу в сани, запросивши й інших членів її родини, й гордо віз селом. Якщо ж він мав «на неї зуба», то вибирав багори, щоб сани перевернулися…». *(Воропай, 2005, С. 126)*

Найбільш пишно під час Масничного тижня відзначали останню неділю перед Великим постом. В народі її ще називали Прощеною. Цього дня відбувалась кульмінація всього масляного тижня: у православних храмах проводили Великопісні служби, духовенство і парафіяни взаємно просили один в одного прощення за неприємності й образи, бо в піст годиться вступати з чистою душею. Увечері поминали померлих, ходили на кладовище прощатися з своїми родичами.

В останній день перед Великим Постом – неділю – чоловіки та жінки збиралися на гуляння до сусідів, родичів, не забували й сватів та кумів; так прощались із смачним,

веселим тижнем. А молодь в складчину влаштовувала вечорниці, на яких дівчата ворожили, подекуди співали веснянок та танцювали разом з хлопцями. Як бачимо, Масляний тиждень був і веселим, і радісним, але він, на жаль, був дуже коротким: не встигли зустріти Масляну в понеділок, як уже настає прощальна неділя. То ж і недарма в народі кажуть: «Ой масничка, масничка, / Яка ж ти маленька. / Було б тебе сім неділь, / А посту їдненька». *(Записано автором від гурту жінок с. Стовпів, 1994)*

Отже, ще в середині ХХ століття Масничний тиждень (свято Колодія) відзначали досить гучно, але з часом обряд втратив своє первісне значення і набув характеру розваг. Наприкінці 80-х років ХХ століття із популярної на той час передачі українського радіо «Золоті ключі», авторові вперше довелось почути колодчану пісню. Тоді у виконанні гурту жінок із Погребищенського р-ну, що на Вінниччині, прозвучала пісня «Була я на колодці». Саме тоді цей жанр народно-пісенної культури дуже зацікавив автора цих рядків і спонукав до пошуків більш детальнішої інформації про особливості цього обряду з подальшою його реконструкцією. Джерельною основою стали дослідження, описані в періодичній пресі, науковій літературі та матеріали, зібрані автором під час етнографічних розвідок, які й послужили основою для написання сценарію обряду.

Вперше обрядове дійство за назвою «Не женився єси, то колодку носи» було відтворене навесні 1996 року силами студентів двох академічних груп кафедри фольклору та народного співу Рівненського державного інституту культури (РДІК, куратори академічних груп Р. Цапун та Л. Гапон), яке відбулося в актовій залі РДІК на одному із виховних заходів інституту. Вдруге його було представлено на ювілейних концертах в актовій залі Інституту мистецтв РДГУ до 30-річчя кафедри музичного фольклору 26 лютого 2009 р. та в обласному музично-драматичному театрі до 10-річчя факультету музичного мистецтва РДГУ 31 березня 2009 р. В інсценізації обряду «колодки» були задіяні фольклорні колективи кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ «Горина» (керівники Л. Вострікова та С. Востріков), «Джерело» (керівник Р. Цапун), «Волиняни» (керівник Л. Гапон) та «Хутірські музики» (керівник Б. Столярчук), які і відтворили головні обрядодії свята. Веселощі, жарти, спів колодчаних пісень та веснянок, народні танці, – все це гармонічно переплiталось і створювало атмосферу народного свята.

Впродовж останніх років, коли в м. Рівне активізувалось святкування Масниці, фольклорний гур «Джерело» був його активним учасником (міський зоопарк 2010, 2011 рр.), міський парк культури та відпочинку (2012, 2013 рр.). У 2017, 2018 рр. до свята долучилось і фольклорне тріо «Ярина» міського БК, учасниками якого є вихованки автора допису.

Висновки

Ще до середини минулого століття в Україні побутувала ціла низка звичаїв та обрядів, приурочених до свята Масниці. Нині ж цивілізованій людині важко зрозуміти суть цієї обрядодії, яка закладена людьми в далеких віках. На сьогодні виникло безліч суперечок: чиє це насправді свято, що є справжнім його символом, скільки в ньому власне українського, як його називати і коли та як відзначати? Обряд Колодія є прадавнім українським святом і аналогів подібного святкування останніх зимових днів у світі немає. В минулому це було популярне та досить поширене явище, головним змістом якого була шлюбна тематика та ідея продовження роду. Тож, щоби не переривався зв'язок поколінь, маємо зберегти те, що ми отримали у спадок – генетичну пам'ять нашого народу – та передати її майбутнім поколінням

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Воропай О. (2005) Звичаї нашого народу (етнографічний нарис). Київ: Велес, 2005.
Записано автором від гурту жінок з Вінниччини (Погребищенський р-н) у передачі українського радіо «Золоті ключі», 1988 р.

Записано автором від гурту жінок с. Стовпів Чуднівського р-ну Житомирської обл., 1994 р.
Килимник С. (1999) Український рік у народних звичаях в історичному освітлені. 6 т. у 3-х кн. Київ: Обереги.
Котлярова Л. (2009) Релікти звичаю «Колодка» на Переяславщині. http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2009/28/articles/13.pdf
Кримський А. (1928) Звинигородщина з погляду етнографічного та діялектологічного. Київ. Ч. 1. С. 278 - 281.
Леся Українка. (1977) Зібрання творів у 12 т., том 9. Київ: Наукова думка. С. 231.
Скуратівський В. (1994) Святвечір. (У 2 кн.). Книга 1. Київ, С. 126 - 127.

ШАРАПАТ АНАСТАСІЯ ВЯЧЕСЛАВІВНА
здобувачка вищої освіти 1 року навчання
ОПП «Музичний фольклор»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sharapat.n@gmail.com
Науковий керівник – кандидатка історичних наук, доцентка
Сінельнікова Валентина Володимирівна
м. Київ, Україна

ЗАПИСИ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ З СЕЛА ПІДГОРОДНЕ (ДНІПРОПЕТРОВЩИНА) НА САЙТІ ПРОЄКТУ «ПОЛІФОНІЯ» ЯК ФІКСАЦІЯ ЛОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація

Актуальність. *Територія Дніпропетровщини до кінця XX – початку XXI століття була мало дослідженою з точки зору збереження локусів традиційної музично-фольклорної спадщини, лише у другому десятиріччі XXI століття, коли вже достатньо інтенсивними стали процеси нівелювання та занепаду традиційної культури, експедиційно-фольклористичні дослідження в окресленому регіоні набули системного характеру. Поява проєкту «Polyphony Project» дала змогу провести 2016-го року польові записи та зафіксувати стан збереження жанрів музичного фольклору сіл Нижнього Подніпров'я окресленого локусу.*

Мета *– розглянути сайт «Поліфонія», проаналізувати та охарактеризувати жанрову систему фольклорного матеріалу, записаного в с. Підгородне (Дніпропетровщина).*

Висновки. *Традиція с. Підгородне представлена на сайті проєкту «Polyphony Project» 24-ма записами фольклорних творів календарно-обрядового, родинно-обрядового фольклору, записами соціально-побутових пісень, представленими також є балади та ліричні пісні. Оприлюднення цих творів на сайті «Polyphony Project» в умовах швидкого занепаду традиції дає змогу зафіксувати локальні особливості музичного фольклору окресленого локусу, популяризувати нематеріальну культурну спадщину Дніпропетровщини та транслювати її в покоління хоча би в такий, штучний спосіб.*

Ключові слова: *музичний фольклор, Дніпропетровщина, Polyphony Project*

Дискусії

Polyphony Project – це науково-дослідний та культурно-мистецький проєкт міжнародного культурного співробітництва Угорщини, України та Франції. Метою проєкту є збереження живої пісенної традиції за допомогою сучасних технологій відео- та аудіозапису, систематизація фольклорного архіву та впровадження української культурної спадщини у сучасний контекст. Автором проєкту є угорський музикант, етнограф, фольклорист та дослідник традиційної музики Міклош Бот. Команда проєкту

складається з відомих київських і львівських дослідників – фольклористів та етномузикологів, зокрема, з записами для сайту працюють Мирослава Вертюк, Сусанна Карпенко, Ілля Фетисов, Ігор Перевертнюк, Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Вікторія Ярмола, Ліна Добрянська, Наталка Хоменко та ін.

У межах проєкту було проведено дослідження понад 100 українських сіл і записано понад 2000 українських пісень. Розглянемо пісні, які записані на Дніпропетровщині, зокрема, на сайті представлено записи, здійснені у с. Підгородне (Дніпропетровський район Дніпропетровської області). І. Клименко та А. Любимова влучно характеризують питання ступеню дослідження традиції названого регіону: «Території, які пролягають уздовж зони Дніпровських порогів (в межах сучасної Дніпропетровської області), до XXI століття залишалися на периферії наукових інтересів етномузикології. До кінця XX століття тут відбувалися одиничні польові розвідки, й лише у 2010-х роках розгорнулися системні польові дослідження традиційної музичної культури означеного терену. На жаль, цей період збігся в часі з процесами швидкого занепаду традиції». *(Klymenko, I., & Liubymova, A., 2023).*

Команда проєкту «Поліфонія» у складі етнографів Міклоша Бота та Іллі Фетисова у травні 2016 р. здійснила експедицію у с. Підгородне з метою фіксації кращих фольклорних зразків, що побутують в цій місцевості. Записи велися від гурту виконавців у складі: Барабан Олексій Савелійович, 1930 р. н.; Каралиш Катерина Іванівна, 1954 р. н.; Колісник Валентина Іларіонівна, 1940 р. н.; Корнута Марія Максимівна, 1934 р. н.; Поліщук Любов Іванівна, 1934 р. н.; Полив'яна Раїса Василівна, 1938 р. н.; Сивогрива Тамара Тихонівна, 1942 р. н. Траскриптором творів виступив Ілля Фетисов.

Всього було записано 24 пісні, серед яких: календарно-обрядові (щедрівки, колядки), родинно-обрядові (весільні), суспільно-побутові (козацькі, чумацькі), балади, романси та ліричні пісні. З календарно-обрядового жанру найкраще на Дніпропетровщині зберігся зимовий цикл, щоправда відсоток архаїчних формул значно зменшений. Колядки і щедрівки, які представленні в архіві «Поліфонія», більш пізні, кантової стилістики. Зимовий цикл представлений в записах трьома біблійно-християнськими колядками: «Що й на Новий рік Нарождення», «Що й святоє та й Рожество», «Зійшла звізда чудна з восток на полудня», а також щедрівкою «Ой сідав же Хрістос з нами вечеряти». Як стверджують І. Клименко та А. Любимова, «на південних українських територіях Степової зони та Слобідщини зимовий новорічний цикл ще на кінець XX сторіччя функціонував як цілісна обрядова система, яку обслуговували наспіви кількох класичних для України типів мелодій. Структурна типологія записаних пісень свідчить про середньонаддніпрянське походження місцевого зимового репертуару. Поширення цих мелотипів у вивченому регіоні виглядає як логічне продовження наддніпрянсько-лівобережних мелоареалів». *(Klymenko, I., & Liubymova, A., 2023).*

З родинно-обрядових пісень у с. Підгородне було зафіксовано вісім весільних пісень: «Рости, сосна, вгору», «Брязнули ложки, тарілки», «Ой на горі дрібен дощик з полосою», «Кличем боярів до хати» та ін. На сватанні та заручинах співали «Покотилось дві зіроньки з неба», під час прощання нареченої з родом – «Що я в неньки та й на одіході». Записані були також весільні пісні, що співалися нареченій – сироті (так звані «сирітські»): «А Марусин та й татко рідненький», «Та й вставай, вставай, та й Маруся».

У весільних піснях с. Підгородне зустрічається мономелодична традиція, прикладом цього є пісні «Рости, сосна, вгору», «Кличем боярів до хати» та «Брязнули ложки, тарілки», в яких прослідковується схожа мелодична лінія, але з різним словесним текстом. Нашу думку підтверджує висновок Анастасії Любимової, яка щодо весільного фольклору окресленого локусу стверджує: «Питомий пісенний репертуар представляють кілька типових мелодій, характерних для Середньої Наддніпрянщини, що належать до так званого «середньодніпровського набору» (за І. Клименко). Він включає чотири мелоформи (тирадні та строфічні), оперті на дві ритмовіршові моделі – 6-дольну формулу та формулу 5+3». *(Lyubimova, 2021).*

В записах с. Підгородне проєкту «Поліфонія» також є представленими жанри соціально-побутового фольклору (за місцевим визначенням – «чоловічого фольклору») – козацькі та чумацькі пісні. Вони були достатньо поширені в населених пунктах Дніпропетровської області, які виникли як вільні козацькі поселення у XVI - XVIII століттях. В цих піснях розповідається про тяжку долю козаків, про горе близьких, що втратили рідну людину через війну. На сайті «Поліфонія» представлено п'ять пісень цього жанру, зокрема: «Ой куди лежить та й шлях-дорога», «Ой горе тій чайці», «Із-за ґір, з-за ґір вилітав сокіл», «Ой упав сніжок та й на бережок», «Ой на горі ячмінь». В ліричних піснях с. Підгородне зустрічається принципове двоголосся (коли вокальні партії не діляться на три голоси); прикладом такої фактури є пісня «Із-за гір, з-за гір».

Також було записано дві балади: «Болить, болить моє серце» і «Тоді тихо ой на вулиці буде», основними темами яких є: перелюб, зрада, родинне життя, позашлюбна дитина, смерть, потоптання, кохання.

Для регіону Нижнього Подніпров'я, якому належить співоча традиція с. Підгородне, характерними є повільні темпи, які створюють умови для розспівування складів, коли на один склад може припадати п'ять, десять, а то й більше звуків. Така особливість зустрічається в багатьох ліричних піснях (на сайті жанр цих творів визначений як «пісні з особистого та родинного життя»), зокрема: «А ще сонце та й не заходило», «В садочку гуляла», «Ой коло річки, та й коло броду», «Ой куди лежить та й шлях-дорога», «Ой летіла галка, з глибокої балки», «Ой піду я понад лугом», «Ой сад, ти мой сад», «Ой у лузі, при долині», «Понад яром, яром та пшениченька ланом», «Птичка-невеличка по полю літає», «Що й з-за гори», «Як піду я в ліс по дрова».

Висновки

Отже, разом з І. Клименко та А. Любимовою, підкреслимо, що «традиційна музична культура південних (степових) теренів України (у тому числі й територій навколо Дніпровських порогів) довгий час не привертала увагу дослідників через пізнє формування та поліетнічний склад сучасного населення краю... Панувала думка про строкатість, несистемність місцевого традиційного матеріалу. Проте практичні результати сучасних експедиційних розвідок спростовують ці уявлення». *(Klymenko, I., & Liubymova, A., 2023).*

Традиція с. Підгородне (регіон Нижнього Подніпров'я, Дніпропетровська область) представлена на сайті проєкту «Polyphony Project» 24-ма записами фольклорних творів від мішаного гурту виконавців 1930 – 1954 років народження. Збирачам вдалося записати зразки календарно-обрядового фольклору (колядки, щедрівки), родинно-обрядового фольклору (весільні пісні), кілька соціально-побутових пісень (козацькі, чумацькі), балади та ліричні пісні з особистого та родинного життя. Оприлюднення цих творів на сайті «Polyphony Project» в умовах швидкого занепаду традиції дає змогу зафіксувати локальні особливості музичного фольклору окресленого локусу, популяризувати нематеріальну культурну спадщину Дніпропетровщини та транслювати її в покоління бодай в такий, штучний спосіб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Klymenko, I., & Liubymova, A. (2023). Мелотипологія зимових наспівів зони дніпровських порогів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (24), 192-228. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222312 (дата звернення 23.03.2024)

Lyubimova, A. (2021). Весільні мелодії «Середньодніпровського набору» в ареалі дніпровських порогів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (21), 122-144. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222132 (дата звернення 23.03.2024)

POLYPHONY PROJECT сайт: https://www.polyphonyproject.com/uk/about (дата звернення 23.03.2024)

СЕКЦІЯ
МУЗИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ

ГАЦЕНКО ГАЛИНА СТЕПАНІВНА
заслужена працівниця культури України,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0030-0003-3990-3613
e-mail: galo4kagatsenko@gmail.com
м. Київ, Україна

ІНСТРУМЕНТАРІЙ ШІ ДЛЯ ГЕНЕРАЦІЇ МУЗИКИ: SWOT-АНАЛІЗ

Анотація

Актуальність. *Широке застосування штучного інтелекту у світовій музичній індустрії та його потенційний вплив на процес створення музики, надає нові можливості для автоматизації композиційного процесу. ШІ став своєрідним каталізатором інноваційних процесів у сфері створення композиції, значно розширивши межі творчості музикантів. Актуальність цього дослідження полягає в пошуку та аналізі інструментарію ШІ для створення продуктів інтелектуальної власності, виокремленні нових шляхів удосконалення технологічних можливостей таких нейромереж за допомогою swot-аналізу ряду існуючих вітчизняних та зарубіжних моделей з пакетом функціоналу в контексті музико-творення.*

Мета *– дослідити сильні, слабкі сторони, можливості та загрози використання штучного інтелекту в процесі автоматизованої генерації музики; виявити потенційні шляхи оптимізації та розвитку цієї технології.*

Висновки. *Використання генеративних програм для створення музики передбачає врахування низки аспектів щодо специфіки роботи з інструментарієм ШІ і розробку стратегій, спрямованих на максимізацію переваг і мінімізацію недоліків. Важливо зберегти баланс між технологічними можливостями та людським творчим потенціалом, щоб стимулювати розвиток музичної індустрії.*

Ключові слова: *SWOT-аналіз, автоматизована генерація музики, інструментарій ШІ, музична індустрія, нейромережа, штучний інтелект*

Дискусії

Штучний інтелект (ШІ) в останні роки виявляє значний вплив щодо багатьох галузей нашого життя, включаючи сферу музичної індустрії. Зростаючий інтерес до автоматизованих систем і технологій підштовхує до розвитку штучного інтелекту як інструменту генерації музики. Розроблені алгоритми та програми допомагають встановлювати, зберігати і редагувати зв'язки між музичними елементами (Куць Н. М., 2022, С. 33), що сприяє знаходженню оптимального звучання творів. Цей підхід дозволяє використовувати наукові принципи для досягнення музичної виразності та виключення можливих дисонансів, ефективно використовуючи час та ресурси.

Дослідження щодо використання штучного інтелекту у створенні музики привертає увагу як зарубіжних, так і вітчизняних учених. Зокрема, роботи таких науковців, як Бабич І., Яшина О. (2020), Калічун Ю., Колос Н. (2021), Куадрадо Ф., Сівіт М., Сівіт-Мазо Х. (2022), Куць Н.М., Пилипенко Ю. (2023), Самко М. (2023), Чібалашвілі А. (2021), Ян Чен (2021) та інших відображають різні аспекти цієї теми. Їхні дослідження розкривають можливості та виклики, пов'язані із застосуванням штучного інтелекту в музичній сфері, а також

висвітлюють потенційні переваги та обмеження цієї технології, сприяючи подальшому розвитку та вдосконаленню методів, технологій створення музики за допомогою нейромереж.

Інструментарій ШІ дозволяє користувачам отримати унікальний продукт зі стовідсотковою оригінальністю, проте згодом виникає питання якості, адже за умови врахування всіх етапів та алгоритмів до побудови композиційного твору шляхом технологічних засобів, бажаної гармонії у звучанні музичного продукту можна не досягти. У даному випадку синергія нових технологій та креативності не буде мати позитивного результату.

З метою визначення специфіки роботи з моделями нейромереж для створення музики, а також окреслення їх переваг, недоліків та потенційних ризиків, було проаналізовано шість інструментів: AIVA, AudioCraft, Boomy, Jukebox, Magenta Studio, Musenet.

AIVA - платформа, яка використовує штучний інтелект для створення музики, дозволяючи користувачам обирати стилі та типи композицій (Крамаренко Я., 2023, 23 вересня). Вона значно спрощує процес музико-творення, пропонуючи можливість почати з нуля або використовувати існуючі треки для редагування та перетворення в оригінальні звучання. Модель пропонує різні плани підписки, включаючи професійний, який не має обмежень у подальшому використанні створеної музики (Крамаренко Я., 2023, 23 вересня). Однак, обмеження щодо авторських прав для користувачів без підписки на професійний план і залежність від штучного інтелекту можуть бути недоліками платформи, адже вартість підписки для певних соціальних класів може бути відносно високою.

AudioCraft (Самко М., 2023) є багатофункціональним інструментом для роботи зі звуком і музикою, що поєднує в собі кілька ключових компонентів. Він містить генератори звуків, ефектів, музичні синтезатори, функціонал Text-to-Speech (TTS) і Text-to-Music, інструменти для мікшування та мастерингу, а також інтерфейс для користувацької роботи. Перелічені компоненти дозволяють користувачам створювати різноманітний аудіовізуальний контент, починаючи від звукових ефектів і музичних композицій, а закінчуючи аудіо-книгами та інструкціями. Завдяки глибоким нейронним мережам і передовим алгоритмам машинного навчання, *AudioCraft* (Самко М., 2023) може створювати реалістичні звуки та мелодії, що наближені до природних. Більш того, вбудовані інструменти для мікшування і мастерингу дозволяють досягти професійного звучання в кінцевому результаті.

Boomy - це інноваційна AI-платформа, що поєднує в собі можливості генерації музики та розміщення композицій на потокових сервісах з метою надання користувачам можливості монетизації своєї творчості (Крамаренко Я., 2023, 23 вересня). За допомогою *Boomy*, користувачі можуть створювати облікові записи з елементами верифікації, щоб стати частиною спільноти артистів і мати можливість заробляти на музичному продукті, який вони виробляють. Платформа відзначається можливістю накладати вокал на музичні треки, створювати аудіо-композиції у поєднанні з анімацією та редагувати їх за допомогою інструменту "Монтажна студія". Незважаючи на численні переваги, *Boomy* має обмеження. Наприклад, деякі функції доступні лише у платній версії платформи, що позбавляє певних можливостей користувачів. У безкоштовній версії може існувати черга на запис власних треків, а період очікування – витрати часу. Проте, незважаючи на ці недоліки, *Boomy* відрізняється високою якістю звуку та доступністю редагування, що робить її привабливою як для початківців у музичній сфері, так і досвідчених музикантів.

Jukebox (***Jukebox, 2020, Apr 30),*** новаторська модель створення музики, відтворює аудіо в необробленому форматі, надаючи більш природний та автентичний звук за допомогою підходу на основі квантування VQ-VAE. Цей метод ефективно стискає аудіо до дискретного простору, зберігаючи важливу інформацію про звук та використовуючи спрощену версію VQ-VAE з випадковими перезапусками та іншими технічними

удосконаленнями для покращення якості стиснення та реконструкції аудіо. Модель навчається на великому наборі даних, що складається з 1,2 мільйона пісень, включаючи різні стилі та метадані, що дозволяє Jukebox генерувати музику в різних жанрах та стилях. Також вона може передбачати звукові маркери з урахуванням додаткової інформації, такої, як виконавець та жанр, для досягнення кращої якості в конкретних музичних контекстах.

Незважаючи на переваги, *Jukebox* має декілька важливих недоліків: зменшення роздільної здатності аудіо може призводити до помітного шуму відтворення, а складність моделі та процесу генерації - до повільної роботи. Також модель має обмеження щодо точності відтворення складних музичних структур та потребує подальшої оптимізації для покращення якості й швидкості генерації музики.

Magenta Studio, створений компанією Google, є безкоштовним і включає набір корисних програм для музико-творення, що сумісні з операційними системами MacOS та Windows (Tiffanie Ibe, 2023, August 24) і робить їх доступними для широкого кола користувачів. Можливість використовувати *Magenta Studio* як плагін у DAW (Digital Audio Workstation) розширює функціональні можливості користувачів у процесі створення музики. Користувачам пропонується п'ять програм, які включають у себе наступні функції: Continue для створення нових варіацій MIDI-партій, Drumify для створення барабанних патернів на основі мелодії або басу, Generate для генерації випадкових нот на основі AI-моделі, Groove для аналізу драм-треку та надання йому більш "людського" відчуття, та Interpolate для створення партій для з'єднання MIDI-треків (Tiffanie Ibe, 2023, August 24).

Незважаючи на свою корисність, Magenta Studio має суттєві недоліки: обмеженість для користувачів у функціоналі, витрати ресурсів комп'ютера, що може впливати на його продуктивність, вимога у стійкому Інтернет з’єднанні, що може бути не зручно в умовах обмеженого або відсутнього зв'язку.

У додаток до Jukebox, OpenAI розробив ***Musenet*** (Musenet, 2019, Apr 25) - музичний генератор з глибокою нейронною мережею, що може створювати 4-хвилинні композиції з 10 різними інструментами та поєднувати різні музичні стилі від кантрі до #Моцарта та #Бітлз. Musenet не був прямо програмований для розуміння музики, але, навчившись на великій кількості MIDI-файлів (Калічун Ю, Колос Н., 2021), він засвоїв закономірності гармонії, ритму та стилів. Ця модель використовує ту ж технологію, що й GPT-2 - великомасштабна модель трансформатора, яка навчена передбачати наступні токени у послідовності, чи то аудіо, чи текст. Musenet може поєднувати різні стилі та інструменти у новій музиці, що відкриває широкі можливості для творчості. Проте в Musenet є певні обмеження. По-перше, модель створює кожну ноту, враховуючи ймовірності для всіх можливих подальших нот звукоряду та інструментів, що може призвести до неочікуваних результатів. По-друге, виникають труднощі з гібридом стилів та інструментів, що може вплинути на природність музики.

Навчання *Musenet (Musenet, 2019, Apr 25)* базується на великому обсязі даних з різних джерел, включаючи ClassicalArchives, BitMidi та набір даних MAESTRO. Модель використовує різні методи кодування MIDI-файлів у маркери, що дозволяє передбачати наступні ноти та створювати нову музику. Також розроблено маркери композитора та інструментів, що надає більше контролю над типами семплів, які генерує Musenet. SWOT-аналіз використання генеративних програм щодо створення музики AIVA, AudioCraft, Boomy, Jukebox, Magenta Studio, Musenet на основі штучного інтелекту (ШІ) може допомогти віднайти їхні сильні та слабкі сторони, а також можливості та загрози у використанні. Давайте розглянемо кожну тезу SWOT-аналізу докладніше:

Сильні сторони (Strengths):

1. *Використання передових технологій.*

Слабкі сторони (Weaknesses):

1. *Обмеження щодо творчої виразності.*

Усі ці програми використовують передові технології штучного інтелекту, що дозволяє їм генерувати музику на високому рівні якості.

2. Гнучкість та кастомізація.

Багато з цих програм надають користувачам широкі можливості налаштування, включаючи вибір стилю, настрою, інструментів та інших параметрів.

1. *Інноваційність.*

Програми використовують передові моделі глибокого навчання та нейронні мережі для створення унікальних музичних композицій.

2. *Зручність у використанні*.

Платформи надають простий і доступний інтерфейс для користувачів різних рівнів навичок, що дозволяє швидко й ефективно створювати музику.

3. *Можливість монетизації створеної музики.*

Функціонал інструментів ШІ дозволяє користувачам монетизувати та просувати продукти інтелектуальної власності, створені у ході роботи з програмами.

Можливості (Opportunities):

1. Подальший розвиток технологій.

Подальший розвиток алгоритмів та моделей може покращити якість та різноманітність музики, яку генерують подібні програми.

2. Розширення функціоналу.

Додавання нових функцій та можливостей, таких, як редагування музики або співпраця з іншими музикантами, може розширити потенціал цих програм.

3. Розвиток музичної індустрії.

Зростання популярності генеративних програм може сприяти розвитку музичної індустрії, відкриваючи нові шляхи для музичних творців та артистів.

4. Безбар'єрність та інклюзія.

Програми можуть бути розроблені з урахуванням потреб користувачів з різними обмеженнями, такими, як візуальні, слухові або

Генеративні програми можуть мати обмежену здатність до творчості порівняно з людськими музикантами, що може призвести до створення стандартизованих або недостатньо унікальних композицій.

2. Обмежені можливості безкоштовних версій.

Безкоштовні версії програм можуть мати лімітовані можливості порівняно з платними підписками, що може обмежити користувачів з низьким бюджетом.

3. Нестабільність результатів.

Деякі програми можуть генерувати музику, яка не завжди відповідає очікуванням користувача, що може знизити їхню корисність для професійного використання.

4. Питання авторських прав.

Використання генеративних програм може породжувати питання щодо авторських прав на створені композиції, особливо у випадку комерційного використання.

Загрози (Threats):

1.Ринкова конкуренція.

Зростання кількості генеративних програм може зробити ринок більш конкурентним, що може вплинути на популярність та дохідність цих програм.

2. Юридичні питання.

Питання, пов'язані з авторськими правами на продукт інтелектуальної власності, використання штучного інтелекту та захистом приватності, можуть стати значними перешкодами для розвитку цих програм.

3. Втрата робочих місць.

З розвитком ШІ в музичній індустрії може збільшуватися автоматизація процесів створення музики, що призведе до зменшення кількості робочих місць для музикантів, композиторів та інших фахівців в галузі, а отже, витіснення людського творчого потенціалу

4. Залежність від технологій.

Використання ШІ може призвести

фізичні.	до залежності від технологій, що стане проблематичним у випадку технічних збоїв або вразливостей систем
5. Освітня складова. Програми можуть бути використані як освітні інструменти для навчання музики та музичних концепцій. Це може зробити музичну творчість доступною для широкого кола людей, незалежно від їхнього рівня музичної експертизи.	

Даний SWOT-аналіз виокремлює ключові аспекти використання генеративних програм для створення музики на основі ШІ та допомагає визначити можливі шляхи подальшого розвитку і вдосконалення цих моделей.

Потенційні шляхи оптимізації та розвитку технологій штучного інтелекту (ШІ) у зазначеній вище сфері можуть включати такі аспекти:

1. Постійний розвиток алгоритмів і моделей глибокого навчання може покращити якість та різноманітність музики, яку генерують спеціальні програми. Це може включати вдосконалення архітектур нейронних мереж, розробку нових методів навчання та використання додаткових даних.

2. Розробка ефективних та об'єктивних методів оцінки якості створеної музики є важливим аспектом розвитку цих технологій. Це дозволить поліпшити результати та забезпечити вищу якість відтворюваної музики.

3. Розвиток інтерфейсів користувача та інструментів, які сприяють взаємодії з генеративними програмами, може поліпшити користувальницький досвід і зробити їх більш доступними для широкого кола користувачів.

4. Проведення досліджень з питань етики використання ШІ у музичній творчості, включаючи питання авторських прав, прозорості алгоритмів та впливу на музичну культуру, може сприяти створенню стандартів і регуляцій, що забезпечать легалізацію щодо використання цих технологій.

Висновки

Узагальнюючи SWOT-аналіз щодо використання генеративних програм для створення музики на основі штучного інтелекту, стає зрозуміло, що даний інструментарій має значний потенціал для трансформації музичної індустрії та створення нових можливостей для творчості. Однак для досягнення успіху в цій галузі важливо усвідомити і збалансувати різні аспекти, що впливають на їхнє використання та розвиток.

Переваги таких програм полягають у використанні передових технологій, гнучкості та кастомізації, інноваційності, зручності використання та можливості монетизації музики. Однак існують і недоліки, такі, як обмеження творчої виразності, обмеженість безкоштовних версій, нестабільність результатів та питання авторських прав. Можливості розвитку включають подальший прогрес у технологіях, розширення функціоналу програм, розвиток музичної індустрії, безбар'єрність та інклюзію (інтерфейси з можливістю голосового керування або функціональності, яка підтримує великі шрифти та екранні читачі для людей з вадами зору тощо), а також освітній потенціал. Проте загрози, такі, як ринкова конкуренція, юридичні питання, втрата робочих місць та залежність від технологій, стають викликами для потенційних користувачів.

Щодо шляхів оптимізації і розвитку цієї технології в подальшому варто звернути увагу на вдосконалення алгоритмів і моделей глибокого навчання, що генеруються програмами штучного інтелекту; розробку ефективних методів оцінки; поліпшення інтерфейсів користувача; вирішення питання легалізації аспектів використання

штучного інтелекту, встановлюючи стандарти та регуляції для легального застосування цих технологій в музичній творчості.

Отже, успішне використання генеративних програм для музичної творчості вимагає ретельного розгляду всіх факторів ризику та розробки стратегій, спрямованих на максимізацію переваг і мінімізацію недоліків. Важливо зберегти баланс між використанням технологій та збереженням людського творчого потенціалу, щоб створити стійкий фундамент для майбутнього розвитку музичної індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Крамаренко, Я. (2023). Безкоштовні AI-застосунки для створення музики https://gncrypto.news/ua/news/free-ai-music-generators.

Куць Н. М. (2022) Комп'ютерна програма генерації музичних композицій на основі мелодії автора [Текст] / Н. М. Куць, Ю. М. Пилипенко // Технології та інжиніринг. № 6 (11). С. 32-41.

Калічун Ю, Колос Н. (2021). Генерування музики за допомогою штучних нейронних мереж. Вісн. Львів. ун-ту. Сер. прикл. матем та інф. С. 115-122.http://dx.doi.org/10.30970/vam.2021.29.11338.

Самко, М. (2023). Нейромережа AudioCraft для генерації музики та інших звуків. https://lemon.school/blog/nejromerezha-audiocraft-dlya-generatsiyi-muzyky-ta-inshyh-zvukiv.

OpenAI. (2015-2024). Musenet. (2019, Apr 25).https://openai.com/research/musenet.

OpenAI. (2015-2024). Jukebox. (2020, Apr 30). https://openai.com/research/jukebox.

Tiffanie Ibe. (2023, August 24).8 найкращих AI-інструментів для продюсерів.https://mixmagukraine.com/feature/8-ai-tools.

ЗАКУС ІГОР МИРОНОВИЧ
заслужений артист України, доцент,
завідувач кафедри джазової музики
Київська муніципальна академія музики імені Р. Глієра
e-mail: igorzakus@ukr.net
м. Київ, Україна

СТУДЕНТСЬКИЙ ДЖАЗ-КЛУБ – ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ КАФЕДРИ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ КМАМ ІМ. Р. ГЛІЄРА: ПЛАНИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація

Актуальність. *Кафедра джазової музики КМАМ ім. Р.М. Глієра має давні джазові традиції. Міцний професорсько-викладацький склад, який складається з відомих музикантів-виконавців, методистів забезпечує високий рівень підготовки сучасних професійних джазових музикантів.*

Мета *– розкрити творчі можливості та перспективи діяльності студентського джаз-клубу в процесі підготовки джазових музикантів.*

Висновки. *Заснування студентського джаз-клубу сприяє активнішій творчій діяльності студентів та викладачів, народжує нові творчі проєкти, підіймає дух та бажання жити та творити під час війни.*

Ключові слова: *студентський джаз-клуб, jazz club 43, потенціал студентів, творчі проєкти, війна і творчість*

Дискусії

Джазова кафедра КМАМ ім. Р.М. Глієра до 2000-х років була єдиною в Україні, яка готувала професійних джазових музикантів. На цій кафедрі працювали практично усі

відомі джазові музиканти України, які створили історію української джазової музики та виховали плеяду талановитих виконавців, композиторів, аранжувальників. До яскравих особистостей відносимо: Володимира Симоненка, Володимира Молоткова, Євгена Дергунова, Єфіма Маркова та інших викладачів, які багато років віддано працювали в освітньому музичному просторі. «В часи, коли не було інтернету, коли ми жили «за парканом», – Володимир Симоненко компонує та видає перший Real Boock – збірник джазових стандартів; В. Молотков та В. Манілов пишуть та видають джазові школи гри на гітарі. Це надихає і розвиває українських музикантів. І джаз починає жити в Україні теж» (Ігор Закус, 2017).

Сьогодні професорсько-викладацький склад кафедри сформований з відомих концертуючих джаз-менів, які пишуть власну музику, активно виступають в Україні та за її межами, знаходяться у розквіті творчих сил, та є обличчям українського джазу – Наталія Лебедєва, Денніс Аду, Родіон Іванов, Артем Менделенко, Павло Галицький, Ігор Закус. Такий підхід до підбору викладачів дуже позитивно впливає на студентів, які безпосередньо мають контакт з музикантами-виконавцями, одними з кращих у цьому жанрі музики, вони мотивовані і зацікавлені. Ця ситуація підкріплена доброзичливістю та відкритістю викладацького складу. Усі ці фактори надали поштовх до активної виконавської діяльності студентів та виявили потребу до створення творчих проєктів. Так виникла думка, на відомій мистецькій платформі «JAZZ-KOLO», побудувати сучасний студентський простір, який стане експериментальною творчою лабораторією для всіх учасників – студентів та викладачів. «Впровадження у навчальний процес методу творчих, пошукових проєктів, є важливим компонентом у системі підготовки майбутніх професійних музикантів, їх готовності до творчого нестандартного мислення, до самостійності і відповідальності у вирішенні будь-яких завдань, до подальшої професійної соціалізації. Метою методу творчих, пошукових проєктів є формування музично-виконавської компетентності майбутнього музиканта та розвиток соціальних навичок soft skills з акцентуацією на створенні будь якого творчого контенту» (Тетяна Пістунова, 2023).

Діяльність студентського джазового клубу розрахована на підтримку та розвиток студентів джазової кафедри, проведення концертів за участі викладачів та студентів, творчих звітів, заліків, екзаменів, майстер-класів, творчих зустрічей з відомими діячами культури, також у jazz club 43 планується проведення студентських джемів під керівництвом і за участі викладачів кафедри. Крім заліків, академ-концертів, екзаменів які є в навчальному процесі, у jazz club 43 відбуватимуться щомісячні джазові акції у формі концерту із запрошеною публікою. Формат концерту – два відділення по 45 хвилин, де в першому гратимуть студентські ансамблі, а в другому – викладачі джазової кафедри КМАМ ім. Р. М. Глієра. Концерти відбуватимуться у безоплатному форматі, але бажаючі матимуть можливість надіслати грошові перекази на картку jazz club 43, які підуть на розвиток клубу (придбання концертного обладнання, покращення інтер'єру). При наявності коштів частина піде на підтримку ЗСУ. Організатори звітуватимуть після кожної акції про суму зібраних коштів і нащо вони будуть використані.

При підготовці до відкриття студентського jazz club, одним з важливих моментів стало те, що частково інтер'єр клубу створювався руками студентів та викладачів кафедри. Це створило їх особливе відношення до клубу, надало можливість студентам та викладачам проявити додаткову творчість (фото, малюнки на стінах). Так з'явилися нові прикладні студентські проєкти, що створили особливу атмосферу jazz club 43 та відношення до клубу як до простору великих можливостей і підтримки від усіх учасників творчого процесу.

В цей складний час страшної війни яку розв'язала росія, коли велика частина нашої талановитої молоді їде вчитись за кордон і якийсь відсоток не повернеться, коли наші студенти розгублені, пригнічені важкою ситуацією в країні, коли лунають думки, що культура не на часі, коли навчальний процес постійно переривається тривогами,

створення jazz club 43 додасть нашим студентам та викладачам віри в перемогу, впевненості в завтрашньому дні, мотивації творити музику. Тим більше, що оркестровий 43-й клас (jazz club 43) є фізичним укриттям, а тепер і моральним та естетичним.

Перша подія – відкриття jazz club 43 відбулася 5 березня 2024 року у 43 класі джазової кафедри КМАМ ім. Р.М. Глієра. Початок 17.00. Концерт пройшов у двох відділеннях: перше відділення – апробація фрагментів концертної-випускової програми магістрів КМАМ ім. Р.М. Глієра – Писаренко Анастасії, Сергія Піскуна та Микити Гайченя, які разом зі студентами молодших курсів представляли світові та вітчизняні джазові композиції. Друге відділення – презентація нового альбому Ігора Закуса, завідуючого джазової кафедри КМАМ ім. Р.М. Глієра, під назвою “I’m Alive”. Разом з Ігорем Закусом на сцені були виконавці-викладачі академії Віктор Павелко (саксофон), Денніс Аду (труба), Костянтин Івчук (гітара), а також Юрій Шепета (фортепіано) та Дмитро Литвиненко (барабани). Завершився концерт джем-сейшеном, в якому брали участь студенти та викладачі академії а також київські джазові музиканти. В рамках відкриття студентського музичного клубу jazz club 43 відбулася виставка джазової фотографії яку представив Денніс Аду, Олександр Зубко, Володимир Осипенко.

Запланований наступний творчий проєкт, пов'язаний із святкуванням всесвітнього дня джазу (30.04.2024), в якому будуть представлені: студентський біг-бендКМАМ ім. Р. М. Глієра, ансамблі у складі студентів та викладачів кафедри. Подібні великі концерти кафедри джазової музики КМАМ ім. Р.М. Глієра плануються раз на місяць. крім академ-концертів, заліків, майстер-класів, творчих зустрічей, які проходитимуть між концертами.

Куратор jazz club 43 та ідейний натхненник – завідувач кафедри джазової музики КМАМ ім. Р.М. Глієра, доцент, заслужений артист України Ігор Закус.

Висновки

Отже, створення студентського джаз-клубу на мистецькій платформі «JAZZ-KOLO», є об’єктивним наслідком позитивної творчої ситуації на кафедрі джазової музики КМАМ ім. Р.М. Глієра, стало творчою експериментальною лабораторією для студентів та викладачів кафедри.

Аналіз перспективного планування творчих проєктів студентів та викладачів кафедри окреслив потреби у розвитку самостійності підходів в сфері створення мистецьких програм, визначив шляхи реалізації творчих здобутків, продемонстрував важливість особистісного характеру, нестандартного мислення, які в подальшому допоможуть моделювати реальну професійну діяльність в мистецькому середовищі.

Одним з важливих моментів створення студентського jazz club 43 є те, що студенти і викладачі кафедри долучаються до різноманітних видів діяльності: прикладного характеру (фотомистецтво, образотворче мистецтво), благодійна та просвітницька діяльність та інші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Закус, І.М., Постой, Г.Г.(2017). Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Молодий вчений.* №11. С. 565-568

Пістунова, Т., Прилуцька, А., Бернадська, А. (2023). Творчий проєкт як універсальна модель для формування навичок soft scills. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії.* Київ. С.102-105

ПІКІНЕР ІЛЛЯ ОЛЕКСАНДРОВИЧ
здобувач вищої освіти 1 року навчання
ОПП «Естрадний спів»,
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: pikinerilly@gmail.com
Науковий керівник – доцентка ***Пістунова Тетяна Василівна***
м. Київ, Україна

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКЛУ: АДАПТАЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ І СТВОРЕННЯ ОРИГІНАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК

Анотація

Актуальність. *Український мюзикл переживає період значного розвитку і зростання інтересу як з боку аудиторії, так і з боку митців. Сучасна культурна сцена України відкриває широкі можливості для творення нових мюзиклів та адаптації класичних творів до вітчизняних сцен. Проте, необхідно провести дослідження, щоб визначити й проаналізувати актуальні тенденції в українському мюзиклі. Розуміння цих тенденцій дозволить відстежити напрямки розвитку жанру і визначити можливості для подальшого його зростання.*

Мета *– систематизація та аналіз сучасних тенденцій українського мюзиклу з урахуванням двох ключових аспектів: адаптації класичних творів і створення оригінальних постановок. Крім того, дослідження має на меті виявлення факторів, що впливають на ці тенденції, та їхніх можливих наслідків для української культурної сцени. На основі отриманих даних має бути розроблено аналітичні висновки, які допоможуть зрозуміти сучасну динаміку українського мюзиклу і визначити його перспективи розвитку.*

Висновки. *Отже, український мюзикл представляє собою жанр музичного театру, що синтезує різні музичні стилі та елементи мистецтва. Він включає адаптацію класичних творів як української, так і світової літератури, а також оригінальні музичні композиції. Адаптація класичних творів українськими мюзиклами демонструє велику різноманітність і креативність у театральному та музичному середовищі. Тенденції в адаптації включають збереження автентичності твору, переосмислення сюжету і персонажів, експеримент з різними музичними жанрами, а також креативний підхід до аранжування музики. Ці підходи відображають широкий спектр інтерпретацій класичних творів у мюзиклі, що варіюються від вірності оригіналу до творчого експерименту та новаторства у музичному та візуальному виконанні. Сучасний період характеризується зростанням інтересу до українського мюзиклу як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях. Оригінальні українські мюзикли відрізняються багатством жанрових і тематичних підходів, експериментуючи з формою, музикою та сюжетом.*

Ключові слова: *автентичність, аранжування, жанр, мюзикл, синтез музичних стилів*

Дискусії

Українська музична енциклопедія подає таке визначення: «Мюзикл (мюзикл, англ. musical скорочено від musical play – музична п’єса, musical comedy – музична комедія) – музично-сценічне дійство, одна з форм музичного театру; жанр де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокрема джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв» [Українська музична енциклопедія, С. 621].

Український мюзикл включає адаптацію класичних творів як української, так і світової літератури, а також музичних композицій, що мають великий культурний та

історичний відтінок. Ось деякі запропоновані та систематизовані [Аліна Дядченко, 2024]:

- У 1982 році І. Поклад написав україномовний мюзикл "Конотопські відьми" за мотивами однойменної п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, який став національною класикою і досі з успіхом йде в театрі.
- У тому ж 1982 р. С. Бедусенко написав мюзикл «Любов, джаз та чорт».
- У 2003 році на сцені Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного був представлений мюзикл одеського автора Є. Лапейко «Ромео і Джульєтта».
- А у 2004 році в цьому ж театрі презентували свій мюзикл А. Іванов і Д. Рубін – «Кентервільський привид».
- У 2004 р. на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка здійснено постановку україномовного мюзиклу С. Манько «Монах».
- «У 2008 року на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені Івана Франка відбулося народження мюзиклу «Едіт Піаф. Життя в кредит», який став мистецької подією.

Ці твори відзначаються не лише своєю класичністю і значущістю у літературі та музиці, але й своєю спроможністю зберегти свою актуальність для аудиторії у формі мюзиклу.

Спираючись на попередні приклади, було виявлено основні тенденції до адаптації класичних творів у мюзиклі, що відображає різноманітність та креативність театрального й музичного середовища. Ось деякі з них:

- Збереження автентичності твору: деякі адаптації класичних творів у мюзиклі спрямовані на збереження автентичності оригінального матеріалу. Це означає вірність сюжету, персонажам і музичному стилю, що характеризує джерело.
- Інтерпретація сюжету та персонажів: деякі адаптації ставлять перед собою завдання не тільки зберегти, а й переосмислити сюжет і характери з оригінального твору. Це може включати зміну часових рамок, місця подій або навіть характеристики персонажів, щоб краще відповідати сучасній аудиторії.
- Експеримент з жанрами: деякі мюзикли поєднують класичні твори з різними музичними жанрами або стилями, такими як рок, поп, джаз або електронна музика. Це створює новий, унікальний звуковий ландшафт та може привернути більше уваги молодої аудиторії.
- Креативний підхід до аранжування музики: у мюзиклах часто відбувається творчий підхід до аранжування класичних музичних творів, що дає можливість новому звучанню. Це може включати зміни в темпі, ритмі, інструментальному складі й аранжуванні.

Загалом, творчість в адаптації класичних творів у мюзиклі відображається різноманітністю підходів, які можуть варіюватися від вірності оригіналу до творчого переосмислення та експериментів з музичним і візуальним змістом.

Провівши міні-дослідження розвитку оригінальних постановок українських мюзиклів в сучасний період, були визначені певні тези з цього приводу:

- У сучасний період спостерігається зростання інтересу до українського мюзиклу як в самій Україні, так і за її межами. Це зумовлено розвитком культурної індустрії, підтримкою державних та приватних ініціатив, а також активною роботою театральних і музичних колективів.
- Сучасні українські мюзикли відрізняються багатством жанрових і тематичних підходів. Вони можуть охоплювати різноманітні жанри, від драми до комедії, від історичного епосу до сучасної соціальної тематики.
- Сучасні оригінальні постановки українських мюзиклів в основному створюються новим поколінням творців – молодими композиторами, режисерами, драматургами та виконавцями. Вони привносять свіжість і новаторство в жанр мюзиклу, експериментуючи з формою, музикою та сюжетом.
- Українські мюзикли активно залучають нові аудиторії, зокрема молоде

покоління. Це сприяє розширенню їх культурного впливу і сприяє розвитку культурної толерантності та розумінню.

- Оригінальні українські мюзикли відіграють важливу роль у збереженні і розвитку української культурної та ідентичної спадщини. Вони допомагають підтримувати мову, традиції, цінності українського народу через відображення їх у мистецькій формі.

Ці тези відображають ключові аспекти і тенденції розвитку оригінальних постановок українських мюзиклів у сучасний період, що свідчить про їхню значущість та вплив на культурне життя країни.

Були визначені певні фактори, що впливають на адаптацію та створення мюзиклів:

- Культурний контекст та історичні події можуть впливати на тематику, сюжет і музичний стиль мюзиклу.
- Адаптація літературних творів, таких як романи, п'єси або поезія, може служити основою для створення сюжету і тексту мюзиклу.
- Різноманітні музичні традиції, включаючи класику, джаз, рок, поп і традиційну музику, можуть впливати на звукову палітру і музичний стиль мюзиклу.
- Актуальні соціальні і політичні питання можуть відображатися у сюжеті та тематиці мюзиклу, створюючи можливість для висловлення і коментування сучасних проблем.
- Використання новітніх технологій, таких як відео-проекції, комп'ютерна графіка і звукові ефекти, може збагатити виставу та зробити її більш вражаючою для глядачів.
- Фінансові обмеження та комерційні вимоги можуть впливати на процес створення мюзиклу, включаючи вибір теми, масштаби виробництва і відбір акторів.
- Найважливішим фактором є талант і креативність музикантів, композиторів, режисерів та акторів, які створюють мюзикл, і їх здатність передати емоції та здивувати аудиторію.

Загалом, як адаптація класичних творів, так і створення оригінальних постановок українського мюзиклу мають свої спільні та відмінні риси:

Спільні:

- Можливість створення унікального музичного стилю та звучання мюзиклу.
- Вільне розкриття теми без обмежень, що властиві адаптації класичних творів.
- Можливе використання вже відомих музичних мотивів або композицій.
- Використання певних музичних жанрів.

Відмінні:

- Потреба у творчій інтерпретації для адаптації до формату мюзиклу. (Класичні)
- Використання сучасних елементів (технологій) для актуалізації сюжету. (Сучасні)
- Більша творча свобода щодо сюжетних ліній та музичного стилю без зв'язку з оригіналом. (Сучасні)
- Ризик непізнаваності та незацікавленості аудиторії в новому, несправжньому матеріалі. (Сучасні)

Висновки

Отже, український мюзикл представляє собою жанр музичного театру, що синтезує різні музичні стилі та елементи мистецтва, такі як хореографія і драматургія. Він включає адаптацію класичних творів як української, так і світової літератури, а також оригінальні музичні композиції. Українські мюзикли, описані у вищенаведеному тексті, не лише відзначаються своєю класичністю та значущістю в культурі, але й успішно зберігають свою актуальність для сучасної аудиторії, привертаючи увагу своїм талантом і мистецтвом. Адаптація класичних творів українськими мюзиклами демонструє велику різноманітність і креативність у театральному та музичному середовищі. Тенденції в адаптації включають збереження автентичності твору, переосмислення сюжету і персонажів, експеримент з різними музичними жанрами, а також креативний підхід до

аранжування музики. Ці підходи відображають широкий спектр інтерпретацій класичних творів у мюзиклі, що варіюються від вірності оригіналу до творчого експерименту та новаторства у музичному та візуальному виконанні. Сучасний період характеризується зростанням інтересу до українського мюзиклу як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях. Оригінальні українські мюзикли відрізняються багатством жанрових і тематичних підходів, експериментуючи з формою, музикою та сюжетом. Вони створюються в основному новим поколінням творців, що привносять свіжість і новаторство в жанр мюзиклу. Ці постановки активно залучають нові аудиторії, що сприяє розширенню культурного впливу та сприяє розвитку культурної толерантності. Важливою роллю оригінальних українських мюзиклів є збереження і розвиток української культурної та ідентичної спадщини через відображення їх у мистецькій формі. Фактори, що впливають на адаптацію і створення українських мюзиклів, включають культурний контекст, літературні твори, музичні традиції, соціальні та політичні питання, технології, фінансові обмеження і талант творців. Як адаптація класичних творів, так і створення оригінальних мюзиклів мають свої спільні та відмінні риси. Вони надають можливість для унікального музичного вираження і розкриття теми, хоча сучасні постановки можуть потребувати більшої творчої свободи та ризику в контексті нового матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Дядченко, А.О. Розвиток жанру мюзикл у культурній перспективі XX-XXI сторічь. MS thesis. 2024. URL: http://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/748

Мюзикл. Українська музична енциклопедія / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3 : [Л – М]. С. 621-623. URL: d0a3d09cd0953.pdf (wordpress.com)

СТОЛЯР ІРИНА ІВАНІВНА
заслужена артистка України,
доцентка з/н кафедри естрадного співу
Київський національний університет культури і мистецтв
м. Київ Україна

РІЗНОМАНІТНІСТЬ ВОКАЛЬНО-ПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ СТИЛІ І ЖАНРИ

Анотація

Актуальність *У контексті сучасної української музичної сцени, вокально-пісенне виконавство займає важливе місце, представляючи широкий спектр жанрів та стилів. Спостерігається значна різноманітність у вокальних виступах, яка відображається в різноманітних музичних напрямках, що підкреслюють багатство та різноманіття української музичної культури. даної теми полягає в необхідності розуміння я та аналізу сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні з огляду на його стильове різноманіття. Враховуючи постійні зміни в музичній індустрії та культурному середовищі, вивчення цієї теми дозволяє отримати оновлені уявлення про музичні преференції сучасного українського суспільства та вплив різноманітних стилів на музичну культуру країн.*

Мета *– полягає в систематизація та аналізі сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні з урахуванням його стильового різноманіття.*

Висновки. *Українське вокально-пісенне виконавство відзначається різноманітністю стилів, що відображають культурний контекст країни та її спадщину. Цей жанр мистецтва має значний вплив на культурне життя України та здатний привертати увагу як внутрішньої, так і міжнародної аудиторії.*

Ключові слова: *естрада, пісня, стиль, жанр, рок, поп, джаз, гурт*

Дискусії

Вивчення різноманітності стилів у сучасному українському вокально-пісенному виконавстві вимагає аналізу його походження, зокрема утворення музичного мистецтва естради як важливого соціокультурного явища.

У кінці XIX - початку XX століття термін "естрада" набував двоїстого значення. З одного боку, він відображав різноманітні вистави та виступи на сцені, що відбувалися під час святкувань та заходів, а з іншого - стосувався розважальних програм у кафе-шантанів та вар'єте. Після Жовтневої революції 1917 року спостерігалося помітне оновлення та модернізація цього терміну. Артисти активно виступали перед глядачами, змінюючи спрямованість та суть цього мистецтва, надаючи йому новий зміст. Це призвело до зближення різних жанрів, включаючи публіцистику, народну хорову та музичну творчість, драматургію, і до того, як академічне, так і популярне мистецтво в 1930-1940-х роках, "межі естради розширювалися практично необмежено" [1].

У 1950-х роках відбувся органічний процес, що призвів до створення нового терміну - "естрадне мистецтво", який вживався радянськими мистецтвознавцями для опису синтезу різних мистецьких форм. Це поняття охоплювало жанр, який об'єднував драматургію, вокальне виконавство, музику, хореографію, циркове мистецтво та інші мали форми мистецтва.

Головну роль у розповсюдженні масової культури відігравало вокальне мистецтво естради. У своїй загальноприйнятій формі пісня не потребувала спеціальних знань або навичок і часто слугувала засобом вираження емоцій, зрозумілим для більшості людей. Серед різноманітних форм вокального мистецтва естради найбільш популярним жанром стала естрадна пісня.

Пройшовши багато етапів становлення (за М. Мозговим), на сьогодні сучасні дослідники виділяють різні жанрово-стилістичні направлення [3].

У своїй класифікації популярної української музики за жанрами та стилями, О. Шевченко розрізняє кілька основних видів. Серед них виділяються поп-музика, джаз, рок-музика, та народна пісня. Відзначається, що багато українських виконавців використовують полі-стилістику, об'єднуючи різні жанри та стилі в своїй творчості [4].

Розглянемо основні:

Поп-музика є провідним стилем на сучасній українській музичній сцені, який виникає за участю різноманітних музичних жанрів та стилів і має широкий вплив на аудиторію. Українська поп-музика охоплює різноманітні напрямки, такі як поп-рок, денс-поп, електро-поп, інді-поп та інші, що дозволяє артистам творчо виражатися та привертати різні аудиторії. Вона відрізняється мелодійністю, легкістю та доступністю, що сприяє її популярності серед слухачів. Деякі з найвідоміших українських поп-виконавців цього напрямку включають Софію Ротару, Ірину Білик, Олександра Пономарьова, Вєрку Сердючку, Христину Соловій, Kazka, Kalush та інших.

Український рок - музичний жанр, який є важливою складовою музичної культури країни, має багато спільного зі світовим роком, проте відрізняється унікальними особливостями, обумовленими культурною спадщиною та історією України. Він розвивався протягом років, відзначаючись різноманітними жанровими варіаціями та характерними впливами. Починаючи з 1950-х років, український рок набував різноманітних варіацій, включаючи панк-рок, фолк-рок, поп-рок, електронний рок, джаз-рок, етно-рок та інші. Цей жанр став особливо популярним серед молоді, орієнтованим на активні живі виступи та висвітлення гострих соціальних тем. На сучасній музичній сцені України діє безліч гуртів та сольних виконавців рок-музики, які отримують широку популярність. До найвідоміших гуртів можна віднести "Океан Ельзи", "С.К.А.Й", "Крила", "Друга ріка", "Бумбокс", "Діти інженерів", "Паліндром", "Антитіла", "The Hardkiss", "Димна суміш", "Без обмежень", "Мандри", "Гайдамаки", "Vivienne Mort", "5 Vymir", "Kozak System",

"Sad Novelist", "Хейтспіч". Також серед відомих сольних виконавців можна відзначити Марію Бурмаку, Дмитра Асафатова, дует "Марний" та багатьох інших.

Джаз-музика активно розвивається в умовах сучасного культурного середовища України. Хоча її рівень ще не досяг стандартів Європи, відомі українські музиканти працюють над його популяризацією та розвитком. Гурти, які представляють цей жанр, такі як "ManSound", "Люк", "Freedom-jazz", "Shockolad", "Brio" та "Hyphen Dash", а також видатні співачки, серед яких Тіна Кароль, Лаура Марті, Тамара Лукашева та Джамала, зробили значний внесок у просування джазу на українській музичній сцені. Український джаз охоплює різноманітні напрями, такі як джаз-рок, фрі-джаз та фолк-джаз, які знаходять своїх прихильників серед слухачів.

Народна пісня. Жанр народної пісні відіграє значну роль у відродженні української національної самобутності. Як важливий засіб передачі традицій та народної пам'яті, вона має в собі функцію збереження та передачі досвіду, що наростався протягом століть. Використання фольклорних елементів у вокально-пісенному виконавстві сприяє формуванню у слухачів національної ідентичності. Сучасні гурти, такі як "Go-A", "Kalush Orchestra", "Khayat", відомі своїм автентичним звучанням, яке поєднується з сучасними інструментами, електронними ритмами та іншими сучасними музичними елементами. Це звернення до коренів сприяє ідентифікації української народної пісні і збереженню національної культури. На сьогоднішній день українська народна пісня активно відтворюється у світовій музичній культурі [5].

Висновки

Сучасне вокально-пісенне виконавство в Україні представлене різноманітними стильовими напрямами, що відображають культурний контекст країни та її соціокультурну спадщину. Цей жанр мистецтва займає важливе місце в формуванні психологічного образу сучасної особистості та має великий вплив на культурне життя країни. Широке розмаїття стилів, постійний розвиток та експерименти відображають динамічну природу цього жанру та його здатність до адаптації до сучасних тенденцій. Популярність українських вокальних виконавців як на внутрішній, так і на міжнародній арені свідчить про значний внесок України у світову музичну культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Дрожжина, Н.В. (2019) Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник. Харків: Естет-Принт. 336 с.

Манько, С.Б. (2017) Полістилічність естрадного вокального мистецтва на початку XXI ст. (на прикладі українських сучасних артистів). Культура України. Вип. 57. С. 232–240.

Мозговий, М.П. (2007) Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ. 175 с.

ТОРМАХОВА ВЕРОНІКА МИКОЛАЇВНА
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-3821-0655
e-mail: nikusya2008@ukr.net
м. Київ, Україна

ЗНАЧЕННЯ ТИШІ В МУЗИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Анотація

Актуальність. *Музичний твір складається зі звуків, які поєднуються завдяки логіці композиторського мислення. Проте не лише вони є основою сенсу мистецького твору. Невід'ємною частиною музики є тиша, яка також є важливим чинником конструювання художнього образу. Досліджуючи його використання, потрібно зрозуміти не лише механіку цього феномену, але й сутність тиші як ключового елементу музичного наративу та вираження.*

Мета *– виявити значення тиші в музичній композиції та її еволюцію до композиційного інструменту в сучасній музиці.*

Висновки. *Дослідження тиші в композиціях допомагає зрозуміти її вплив на загальний наратив та концептуальну структуру твору. Навмисне використання тиші спонукає до переоцінки досвіду прослуховування, заохочуючи аудиторію до більш інтроспективного, нюансованого сприйняття музики. Це відображає і сприяє зміні парадигм слухання та інтерпретації, переходячи від виняткового фокусу на звуці до більш цілісного сприйняття слухового досвіду. Вивчаючи, як сучасні композитори використовують тишу, ми маємо уявлення про еволюцію музичного вираження та зміну взаємодії між митцем, виконавцем, твором та аудиторією. Таким чином, це дослідження не лише робить внесок в академічний дискурс про музичну композицію, але й поглиблює наше розуміння трансформаційної сили тиші у створенні та сприйнятті мистецтва.*

Ключові слова: *тиша, композитор, слухач, сприйняття, пауза*

Дискусії

Музичний твір складається зі звуків, які поєднуються завдяки логіці композиторського мислення. Проте не лише вони є основою сенсу мистецького твору. Невід'ємною частиною музики є тиша, яка нерідко не розглядається як важливий чинник конструювання художнього образу. Це дослідження має на меті окреслити межі та значення часто ігнорованого аспекту музичної композиції – тиші, яка є не просто відсутністю звуку, а композиційним інструментом у сучасній музиці. Аналізуючи його використання, потрібно зрозуміти не лише механіку цього феномену, але й сутність тиші як ключового елементу музичного наративу та вираження. Концепція тиші в музиці, яка історично розглядалася як пасивний або негативний простір, зазнала значної трансформації. Її шлях від випадкових пауз у григоріанських пісне-співах до навмисного використання авангардними композиторами підкреслює глибокі зміни у сприйнятті того, що становить музику. Поворотний момент у цій еволюції, мабуть, найкраще символізує «4'33» Джона Кейджа, композиція, яка кидає виклик слухачеві, щоб знайти музику за відсутності навмисно створеного звуку. Цей твір не лише переосмислив межі музичної композиції, але й спонукав до глибшого філософського дослідження природи мистецтва, звуку та самого акту слухання.

Функція і сприйняття тиші значно еволюціонували в різних музичних традиціях та історичних епохах. Тиша по-різному використовувалася в різних контекстах, від барокової музики до експериментального мовчання в авангардних композиціях XX-го століття. Вона слугує потужним інструментом управління слуховим досвідом слухача, створюючи моменти наростання напруги та істотного контрасту по відношенню до звукового матеріалу. Тиша в музичному творі є своєрідною точкою відліку, наприклад, драматичні паузи в симфоніях Людвіга ван Бетховена, проміжки між частинами в сонаті або використання пауз для створення ритмічної складності в сучасних творах. Так само проявом тиші в музиці є такі виконавські вказівки, як фермати, паузи, які впливають на загальну структуру твору. Взаємодія між звуком і тишею в класичній музиці демонструє як композитори балансують між цими елементами для досягнення бажаного ефекту – здивувати слухача чи виразити невимовне. Із розвитком музичної практики спостерігається зміна ролі тиші від простої структурної необхідності до невід'ємного компоненту художнього вираження.

У кожному конкретному творі тиша не лише підкреслює, але й фундаментально формує наративну, структурну та емоційну тканину твору. Наприклад, у творі «4'33» Джона Кейджа виявляє радикальний намір композитора оформити саму тишу як музику, що спонукає до переоцінки досвіду слухання. Подібним чином вона позиціонується іу творах Арво Пярта, наприклад у «Tabula Rasa», демонструючи, що вона може бути використана для створення відчуття духовної рефлексії та інтроспекції. Внаслідок цього виокремлюються різноманітні функції тиші – від створення напруження до служіння полотном для внутрішньої рефлексії слухача.

Важливим аспектом є й увага до того, як тиша в музиці сприймається аудиторією. Досить різноманітною була реакція аудиторії на твір «4'33» Дж. Кейджа – від розгубленості і розчарування до просвітлення і вдячності. «…п'єса Дж. Кейджа «4′33′′» – це складний інтерпретативний простір, у якому набуває полі-семантичності знак паузи в її гіперболізованому варіанті, конкретна музика, хепенінг, музичний театр, драматичний перформанс, які спонукають до саморефлексії» [1, с. 70]. Це дозволяє підкреслити думку щодо суб'єктивності природи слухацького процесу і ролі контексту у формуванні досвіду сприйняття музики. Отже, тиша в музиці має важливу роль у творчому та рецептивному процесах, адже здатна передавати сенс, викликати емоції та кидати виклик традиційним межам.

Висновки

Дослідження «неоспіваних просторів» у сучасній композиції пропонує унікальний ракурс, через який можна окреслити течії, що формують сучасне музикознавство. Виявлення тиші в композиціях допомагає зрозуміти як ці моменти сприяють загальному наративу та концептуальній структурі твору. Навмисне використання тиші спонукає до переоцінки досвіду прослуховування, заохочуючи аудиторію до більш інтроспективного, нюансованого сприйняття музики. Це відображає і сприяє зміні парадигм слухання та інтерпретації, переходячи від виняткового фокусу на звуці до більш цілісного сприйняття слухового досвіду. Вивчаючи, як сучасні композитори використовують тишу, ми отримуємо уявлення про еволюцію музичного вираження та зміну взаємодії між митцем, виконавцем, твором та аудиторією. Таким чином, це дослідження не лише робить внесок в академічний дискурс про музичну композицію, але й поглиблює наше розуміння трансформаційної сили тиші у створенні та сприйнятті мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Майденберг-Тодорова, К.І. (2013). Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 1. С .66-72.

ФЕДОСЕНКО КАРІНА МИКОЛАЇВНА
асистент кафедри естрадного співу,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6163-4731
e-mail: violin199611@ukr.net
м. Київ, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ВИКЛИКИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ У ЦИФРОВУ ДОБУ

Анотація

Актуальність. *Цифрова революція суттєво трансформувала музичну індустрію, змінивши традиційні бізнес-моделі, моделі споживання та мистецькі практики. Шляхом вивчення тенденцій розвитку технологічних інновацій спробуємо з'ясувати виклики та*

можливості, які несе з собою цифрова ера для музикантів, лейблів звукозапису, стрімінгових платформ та інших зацікавлених сторін. Важливо дослідити вплив цифровізації на дистрибуцію і маркетинг музики.

***Мета** – виявити трансформації та виклики сучасної музичної індустрії*

***Висновки.** Цифрова революція принесла глибокі зміни в музичну індустрію, адже спостерігається її демократизація. Незалежні артисти отримали спроможність кидаючи виклик домінуванню великих лейблів звукозапису. Такі платформи цифрової дистрибуції, як CD Baby, TuneCore та DistroKid пропонують артистам різноманітні послуги з розповсюдження, просування та монетизації їхньої музики.*

***Ключові слова:** сучасна музична індустрія, лейбл, цифрові технології*

Дискусії

Поява цифрових технологій демократизувала музичну індустрію, пропонуючи незалежним артистам безпрецедентний доступ до глобальної аудиторії без необхідності укладати традиційні контракти з лейблами звукозапису. Хоча великі звукозаписні лейбли все ще мають значний вплив, незалежні артисти тепер мають можливість обійти традиційних посередників і розповсюджувати свою музику безпосередньо споживачам через цифрові платформи. Цей зсув призвів до того, що незалежні артисти набирають популярності і кидають виклик домінуванню великих лейблів.

Великі звукозаписні лейбли з їхніми ресурсами та розгалуженими мережами продовжують відігравати вирішальну роль у музичній індустрії. Вони пропонують артистам доступ до найкращих продюсерів, маркетингових кампаній та каналів дистрибуції, що часто призводить до широкої популярності та комерційного успіху. Однак традиційна модель лейблів також має свої обмеження, зокрема суворі контрактні угоди, проблеми з творчим контролем і меншу частку доходу для артистів.

З іншого боку, незалежні митці використовують цифрові платформи дистрибуції як засіб збереження творчої автономії та максимізації потенціалу доходу. Використовуючи такі платформи, як Bandcamp, SoundCloud та YouTube, незалежні артисти можуть випускати музику безпосередньо для своєї фан-бази, оминаючи традиційних посередників. Крім того, цифрові платформи пропонують артистам цінні дані та аналітику, що дозволяє їм краще розуміти свою аудиторію та відповідно адаптувати свої маркетингові стратегії.

За останні роки з'явилося багато цифрових дистрибутивних платформ, які пропонують артистам цілий ряд послуг для розповсюдження, просування та монетизації їхньої музики. CD Baby, TuneCore та DistroKid є одними з найпопулярніших платформ, кожна з яких пропонує унікальні функції та цінові моделі для задоволення різноманітних потреб артистів. CD Baby, заснована в 1998 році, була одним з піонерів цифрової дистрибуції для незалежних артистів. Платформа надає комплексний набір послуг, включаючи дистрибуцію музики, видавниче адміністрування та мерчандайзинг. CD Baby пропонує артистам можливість продавати фізичні компакт-диски та вінілові платівки, а також цифрові завантаження та стрімінг [2].

TuneCore, заснований у 2005 році, швидко завоював популярність завдяки своїй простій ціновій моделі та глобальному охопленню. Платформа дозволяє артистам розповсюджувати свою музику у понад 150 цифрових магазинах та стрімінгових сервісах по всьому світу, включаючи Spotify, Apple Music та Amazon Music [3]. TuneCore також пропонує послуги з адміністрування публікацій, щоб допомогти артистам збирати роялті за свої композиції.

DistroKid, заснований у 2013 році, вирізняється своєю необмеженою моделлю дистрибуції, що дозволяє артистам завантажувати необмежену кількість пісень та альбомів за фіксовану річну плату. Платформа може похвалитися швидким часом дистрибуції музики: пісні зазвичай з'являються в цифрових магазинах протягом 24-48 годин [1]. DistroKid також пропонує такі функції, як налаштування дати релізу, розділені

платежі для співавторів та ідентифікатор контенту YouTube для монетизації музики на платформі.

Агрегатори – це онлайн-майданчики, які встановлюють домовленості з багатьма постачальниками товарів й послуг, відіграють важливу роль у цифровій дистрибуції музики, виступаючи посередниками між артистами та цифровими платформами. Ці компанії спрощують процес дистрибуції, дозволяючи артистам завантажувати свою музику на єдину платформу і поширювати її в декількох магазинах і потокових сервісах одночасно. Агрегатори виконують технічні вимоги до дистрибуції музики, такі як кодування, управління метаданими та доставка до цифрових магазинів. Однією з ключових переваг використання агрегаторів є їхня здатність надавати артистам доступ до широкої мережі цифрових магазинів і потокових сервісів. Співпрацюючи з агрегаторами, митці можуть охопити аудиторію по всьому світу, максимізуючи свою впізнаваність і потенційний дохід. Агрегатори також пропонують митцям цінні дані та аналітичні інструменти, що дозволяють їм відстежувати продажі, показники потокового мовлення та демографічні характеристики аудиторії.

Крім того, агрегатори спрощують процес збору роялті для артистів, гарантуючи, що вони отримують своєчасні та точні платежі за свою музику. Агрегатори зазвичай займаються збором і розподілом роялті від імені артистів, консолідуючи доходи від кількох цифрових платформ в одну виплату. Це спрощує процес обліку для артистів і гарантує, що вони отримують справедливу винагороду за свою роботу.

Загалом, агрегатори відіграють життєво важливу роль в екосистемі цифрової музики, надаючи артистам можливість поширювати свою музику по всьому світу та ефективно монетизувати свої творчі зусилля. Надаючи артистам доступ до цифрових каналів дистрибуції, агрегатори демократизують музичну індустрію, дозволяючи незалежним артистам конкурувати на рівних з великими лейблами.

Висновки

Цифрова революція принесла глибокі зміни в музичну індустрію, адже спостерігається її демократизація. Незалежні артисти отримали спроможність кидаючи виклик домінуванню великих лейблів звукозапису. Такі платформи цифрової дистрибуції, як CD Baby, TuneCore та DistroKid пропонують артистам різноманітні послуги з розповсюдження, просування та монетизації їхньої музики. Починають набирати популярності агрегатори, які спрощують процес цифрової дистрибуції музики, надаючи артистам доступу до світових ринків і полегшуючи виплати роялті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

DistroKid. URL: https://distrokid.com/ (дата звернення: 29.02.2024).
Trending Reports and Analytics. URL: https://cdbaby.com/music-distribution/trendingreports/(дата звернення: 29.02.2024).
TuneCore: Sell Your Music Worldwide. URL: https://www.tunecore.com/ (дата звернення: 29.02.2024).

ФУРДИЧКО АНДРІЙ ОРЕСТОВИЧ
заслужений артист України, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри естрадного співу,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-8651-1562
м. Київ, Україна

СПІВОЧІ ТАЛАНТ-ШОУ ЯК КАТАЛІЗАТОР ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ УЧАСНИКІВ: ДОСВІД «ГОЛОСУ КРАЇНИ»

Анотація

Актуальність. *«Голос країни» є одним з найпопулярніших вокальних конкурсів в Україні. Він має велике значення для української естради, оскільки дозволяє виявити талановитих вокалістів і надати їм можливість показати свої здібності широкій аудиторії. Конкурс допомагає відкривати нові обличчя в музичній індустрії, створюючи нових зірок і розширюючи музичний культурний простір країни. Участь у «Голосі країни» може стати важливим кроком у кар'єрі молодих співаків, дозволяючи їм отримати визнання і підтримку від глядачів та професійних тренерів.*

Мета *– дослідити вплив конкурсу «Голос країни» на професійний розвиток його учасників.*

Висновки. *Участь у вокальному конкурсі «Голос країни» сприяє розвитку професійних навичок українських вокалістів завдяки можливості демонстрації свого таланту перед широкою аудиторією, отриманню професійних порад від тренерів та творчому спілкуванню з іншими учасниками шоу. Успіх у конкурсі може відкрити нові можливості для музикантів, такі як контракти з лейблами та виступи на великих концертних майданчиках, сприяючи їхньому професійному зросту та кар'єрному розвитку.*

Ключові слова: *конкурс, вокал, майстерність, співак, тренер, стиль, «Голос країни»*

Дискусії

Телевізійне співоче талант-шоу «Голос країни» виходить в Україні з 2011 року і є дуже популярним серед молодих поп-співаків. Вокалісти, які прагнуть взяти участь у конкурсі «Голос країни», зазвичай повинні відповідати певним критеріям, які можуть іноді варіюватися в залежності від сезону. Однак основні критерії для відбору зазвичай включають такі, як:

-вокальні здібності - учасники повинні мати вокальний потенціал і демонструвати високу майстерність в співі;

-емоційна виразність - для співака важливо емоційно передавати зміст пісень, що допоможе їм підкорити слухацьку аудиторію;

- сценічний імідж, адже учасники мають виступати в певному сценічному образі, що буде допомагати їм розкрити зміст виконуваних пісень;

- музичний стиль (незважаючи на те, що програма конкурсу доволі різноманітна, учасники можуть представляти різні музичні жанри, від поп-музики до року й джазу);

- унікальність, оскільки конкурс «Голос країни» шукає вокалістів з унікальним звучанням або власним стилем, які можуть вирізнятись серед інших співаків.

В кожному випадку остаточне рішення про відбір учасників залежить від тренерського складу й оцінки слухачів, які активно підтримують улюблених співаків за загальним голосуванням.

Серед переможців «Голосу країни» можна назвати представників різних напрямків: Павло Табаков, Оксана Муха, Роман Сасанчин. Не менш важливим фактором, ніж перемога на конкурсі, є творче спілкування учасників один з одним та із зірковими тренерами. За статистикою, не меншого успіху, ніж переможці, досягли учасники, що посіли 2, 3 і 4 місця на конкурсі. Це співаки, що демонструють високий професійний рівень й мають свій власний унікальний стиль: Тоня Матвієнко, Арсен Мірзоян, Лауд (Влад Каращук), Tayanna (Тетяна Решетняк), Віра Кекелія, Марія Яремчук, Інгрет Костенко, Анна Трінчер, Андрій Хайат.

Як слушно зауважує Г. Гаценко: «Можна виділити декілька чинників, що притаманні вокальним шоу. Участь у них є можливістю здійснити моніторинг того, яким є рівень учасників, порівняти їх можливості, надати поштовх для подальшого розвитку» [1, с. 43]. В процесі участі у вокальному конкурсі співаки отримують не тільки можливість підвищити свій професійний рівень, а й засвоюють основи шоу-бізнесу. Вони можуть спробувати виконувати пісні в різних стильових напрямках, а також отримати поради з

приводу сценічного іміджу, емоційної виразності та ін. Учасники шоу мають можливість працювати з відомими вокальними тренерами, які допомагають їм вдосконалити свої вокальні навички. Це включає в себе техніку співу, дихальні вправи, контроль над голосом та інші аспекти вокального мистецтва. Виконуючи композиції, що належать різним напрямкам і жанрам, вони розширяють свій стильовий діапазон, опановують нові вокальні прийоми, збагачують комплекс засобів музичної виразності. Взаємодія з іншими талановитими вокалістами дозволяє учасникам конкурсу вчитися один у одного, ділитися досвідом та набувати нові знання в області вокальної техніки.

Виступи на сцені перед мільйонами телеглядачів допомагають співакам набути впевненості, навчитися працювати зі стресом, розвивати власний унікальний саунд та формувати сценічний образ. Участь у популярному телевізійному конкурсі може допомогти вокалістам привернути до себе увагу музичних продюсерів, що може відкрити нові можливості для їх подальшої співацької кар’єри.

Висновки

Участь у вокальних конкурсах, таких як «Голос країни», відіграє значну роль у розвитку професійних навичок українських вокалістів. Ці конкурси допомагають виявити талановитих співаків, надаючи їм можливість продемонструвати свої здібності широкій аудиторії. Вони отримують професійні поради та підтримку від тренерів, що дозволяє їм вдосконалити вокальну майстерність та розвиватися як музикантам. Виступи на сцені перед великою аудиторією сприяють набуттю впевненості, розвитку сценічної презентації та допомагають зробити перший крок у власній музичній кар'єрі. Успіх у «Голосі країни» може відкрити нові можливості для подальшого просування співака, такі як контракти з музичними лейблами та виступи на великих концертних майданчиках. Взаємодія з іншими талановитими вокалістами та тренерами дозволяє учасникам конкурсу вчитися один від одного та самовдосконалюватись. Таким чином, «Голос країни» виявляється не лише важливою платформою для виявлення талантів, але й сприяє професійному росту вокалістів і формуванню їхньої музичної кар'єри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Гаценко Г. Роль вокальних шоу в розвитку співацької майстерності. *Інноваційна педагогіка.* 2021. Вип.33. т. 1. С.42-45.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МУЗИКА В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ: ОСВІТНІ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ, КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ»

MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE

«MUSIC IN DIALOGUE WITH THE MODERNITY: STUDIOS OF EDUCATIONAL, ART HISTORY, CULTUROLOGICAL»

Редакційна колегія
Голова:
Петро БОГОНІС – кандидат педагогічних наук, професор

Члени редакційної колегії:
Надія БРОЯКО – кандидат мистецтвознавства, професор
Тетяна ПІСТУНОВА – доцент
Вероніка ДОРОФЄЄВА – кандидат мистецтвознавства, доцент
Валентина СІНЕЛЬНІКОВА – кандидат історичних наук, доцент
Маргарита СКАЖЕНИК – кандидат мистецтвознавства, доцент
Ігор ТИЛИК – кандидат мистецтвознавства

Літературне та наукове редагування:
Вероніка ДОРОФЄЄВА – кандидат мистецтвознавства, доцент

Технічний редактор, комп'ютерна верстка:
Святослав ОВЧАРЕНКО – зав. навчальної лабораторії, асистент

Підписано до друку 26.05.2024. Формат 60x84/8.
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура PT Serif.
Ум. друк. арк. 11,7.
Наклад 300 прим.

Видавничий центр КНУКіМ
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої
продукції серія ДК № 4776 від 09.10.2014