

Google
Academy



ISSN 2518-721X



МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

збірник матеріалів та тез
IX міжнародної науково-практичної конференції
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

MUSIC ART XXI CENTURY: HISTORY, THEORY, PRACTICE

Collection of Materials and Theses
IX International Scientific and Practical Conference
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,

10 травня 2024 року
м. Дрогобич



May 10, 2024
Drohobych

Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Банська Бистриця
Posvit, 2024

Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Banska Bystrica
Posvit, 2024

ISSN 2518-721X



9 772518 721067

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

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Збірник матеріалів та тез
ІХ міжнародної науково-практичної конференції

10 травня 2024 року
м. Дрогобич

MUSIC ART XXI CENTURY: HISTORY, THEORY, PRACTICE

Collection of Materials and Theses
IX International Scientific and Practical Conference
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
May 10, 2024, Drohobych

Редактор-упорядник
АНДРІЙ ДУШНИЙ

Дрогобич
ПОСВІТ
2024

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка (протокол № 5 від 30 травня 2024 року)*

*Рекомендовано до друку Факультетом музичного мистецтва
Академії мистецтв у Банській Бистриці
(від 6 травня 2024 року)*

Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез IX міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 10 травня 2024) / [Редактор-упорядник Андрій Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2024. 189 с.

Music Art XXI Century: History, Theory, Practice: collection of materials and theses XVI International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, May 10, 2024) / [Editors-compilers Andriy Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2024. 189 s.

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

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

ISSN 2518-721X

Рецензенти:

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

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

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

© Душний А. упорядкування, 2024

© Посвіт, 2024

ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

UDC 78.03(477)(092)"19"

Krystian KRAUZ
(Kielce, Polska)

GLÓWNI PRZEDSTAWICIELE FRANCUSKIEJ MUZYKI PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU – SZKIC HISTORYCZNY

Paryż, na początku dwudziestego wieku, stał się niekwestionowaną stolicą kultury. To właśnie tam odbywało się wiele koncertów, wystaw oraz imprez kulturalnych, które przyciągały młodych artystów z całego świata. Nie brakowało również Polaków, którzy zostawili niezatarty ślad w historii kulturalnej Francji. Ignacy Jan Paderewski, ceniony kompozytor i pianista, był jednym z nich. Za sprawą jego zaangażowania i pasji do kultury polskiej, nie tylko nie pozwolił zapomnieć o Polsce jako kraju, ale również zaprezentował światu dzieła Fryderyka Chopina. Paderewski zyskał ogromne uznanie we Francji, gromadząc tłumy swoich fanów na koncertach, które służyły z niesamowitej atmosfery i emocji. Innym polskim artystą, który zasłużył na uwagę we francuskiej stolicy, był Karol Szymanowski. Jego kompozycje, takie jak Mity op. 30 na skrzypce i fortepian czy Symfonia koncertująca op. 60, także cieszyły się uznaniem wśród melomanów.

Festiwal Muzyki Polskiej, który odbył się w Operze Paryskiej w 1925 roku, był doskonałą okazją do promocji polskich artystów i kompozytorów. Wydarzenie to miało ogromne znaczenie dla przybliżenia kultury polskiej światu, pokazując, że pomimo wielu problemów gospodarczych i politycznych istnieje ona dalej. Kolejne obchody stulecia przybycia Chopina do Francji w latach 1931 i 1932 były doskonałą okazją do zaprezentowania talentów artystycznych z całego świata. Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków (SMMP), działające we Francji w latach 1926-1932, zorganizowało wiele prestiżowych wydarzeń muzycznych, które przyczyniły się do promocji polskiej kultury wśród francuskiej publiczności.

W tamtym okresie głównym kierunkiem w sztuce był impresjonizm, który był popularny na przełomie dziewiętnastego i

dwudziestego wieku. Jego charakterystyczną cechą była ilustracyjność, która czerpała inspirację z różnorodnych źródeł, takich jak folklor, starożytność, egzotyka czy zjawiska natury. W odróżnieniu od romantyzmu, w impresjonizmie dokonano się zmiany w podejściu do orkiestracji, co przejawiało się w wykorzystaniu pojedynczych instrumentów zamiast masywnego brzmienia tutti. Forma utworów została urozmaicona poprzez szybkie figury i zestawienia rejestrów, co miało oddziaływać na fakturę dzieła. Warstwa dynamiczna dzieł została znacznie rozbudowana poprzez wprowadzenie skrajnych stopni dynamiki, tworząc nowoczesne i niespotykane barwy poszczególnych sekcji orkiestry. Zwiększono również możliwości artykulacyjne poszczególnych instrumentów oraz wprowadzono harmoniczne efekty oparte na skali całotonowej. Popularne stały się także puste brzmienia kwartowo-kwintowe oraz paralelizmy sekundowe. Ważnym elementem impresjonizmu stała się barwa dźwięku, na którą kładziono szczególny nacisk w procesie komponowania utworów.

Claude Debussy był pionierem w muzyce nowoczesnej, który przełamał konwencje i stworzył nowy, indywidualny styl muzyczny. Jego inspiracje pochodziły zarówno z muzyki Chopina, jak i z poezji symbolistów, co zaowocowało kompozycjami pełnymi nietypowych kolorów i dźwięków. Debussy, będąc głównym przedstawicielem impresjonizmu w muzyce, wykorzystywał kolorystykę fortepianu oraz pedalizację w sposób innowacyjny, co pozwoliło mu uzyskiwać nowatorskie i niespotykane dotąd harmonie, kolory i efekty brzmieniowe. Jego twórczość była krytykowana za odbieganie od tradycyjnych zasad kompozycji, ale to właśnie dzięki temu Debussy osiągnął sukces i zyskał uznanie w świecie muzycznym. Jego muzyka była pełna niespotykanych zestawień instrumentów, pastelowych barw ale i nowatorskiego wykorzystania tradycyjnych instrumentów, co sprawiło, że zyskał opinię jednego z najbardziej innowacyjnych kompozytorów swojej epoki. Jego bliska współpraca z bohemią paryską oraz liczne spotkania z literatami i malarzami były dla niego niezwykle inspirujące i wpłynęły na rozwój jego muzyki. Jako jeden z czołowych kompozytorów swojego czasu, pozostawił po sobie dziedzictwo muzyczne, które nadal inspiruje i fascynuje słuchaczy na całym świecie. Jego preludia fortepianowe, takie jak *La Cathédrale*

engloutie (Zatopiona katedra) czy *Des pas sur la neige* (Ślady na śniegu), są dowodem na jego niezwykle zdolności kompozytorskie i geniusz, który zapoczątkował nowy etap w historii muzyki.

Następny francuski kompozytor, Camille Saint-Saëns, urodził się w 1835 roku w Paryżu i zmarł w 1921 roku w Algierze. Już w wieku trzech lat był uznawany za «cudowne dziecko». W wieku trzynastu lat rozpoczął studia w paryskim konserwatorium. Był organistą w kościele św. Medaryka w latach 1853-57 oraz w kościele św. Marii Magdaleny w latach 1858-77. Podczas swojego pobytu w Paryżu nawiązał znajomości z innymi wybitnymi muzykami epoki, takimi jak Giacchino Rossini, Franz Liszt i Hector Berlioz. Później podjął również pracę w paryskiej szkole dla organistów. W czasie zamieszek podczas Komuny Paryskiej wyjechał do Wielkiej Brytanii. Po powrocie był współzałożycielem Société Nationale de Musique, organizacji zajmującej się promocją muzyki francuskiej i odrzuceniem wpływów niemieckiej muzyki. Saint-Saëns cieszył się ogromną sławą zarówno w kraju, jak i za granicą, odbywając liczne podróże koncertowe m.in. do Anglii, Austrii, Niemiec, Rosji, Afryki oraz Ameryki Północnej i Południowej. W 1893 roku otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Cambridge. Zmarł w Algierze na atak serca.

Jego twórczość obejmuje różne gatunki muzyczne, jak symfonie (w tym słynna III Symfonia c-moll «Organowa» op. 78), koncerty fortepianowe, skrzypcowe, wiolonczelowe, a także emblematiczną fantazję «Karnawał zwierząt» oraz 13 oper, z których najbardziej znana jest «Samson i Dalila», kompozycje religijne, w tym Requiem. Jego najślynniejszym dziełem jest *Le Carnaval des animaux* (Karnawał zwierząt). Po długim tournée koncertowym po Niemczech zimą 1885-1886, Saint-Saëns zamiast przystąpić od razu do komponowania III Symfonii zamówionej przez londyńskie stowarzyszenie, zdecydował się odpocząć i skomponować zartobliwą «fantazję zoologiczną». Utwór ten został bardzo szybko popularny i Saint-Saëns zyskał sławę przede wszystkim jako twórca «Karnawału zwierząt».

Maurice Ravel jest kolejnym kompozytorem reprezentującym impresjonizm w muzyce. Już od najmłodszych lat, bo w wieku siedmiu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie, a pięć lat później zaczął komponować. Gdy miał 14 lat, wstąpił do paryskiego Konserwatorium, gdzie studiował przez 14 lat (z dwuletnią przerwą). Kompozycje, które przyniosły Ravelowi początek kariery to świetne

działa o tematyce hiszpańskiej: *Rhapsodie espagnole* (Rapsodia hiszpańska) oraz *L'heure espagnole* (opera komiczna – Godzina hiszpańska). W 1912 roku miała miejsce premiera baletu *Daphnis et Chloë*, zrealizowanego przez zespół Diagilewa.

W 1916 roku Ravel został zmobilizowany i wysłany na front jako kierowca ciężarówki. W latach dwudziestych powstały m.in. poemat choreograficzny *La Valse*, dedykowana pamięci Debussy'ego Sonata na skrzypce i fortepian, nowatorska opera *L'enfant et les sortilèges* (Dziecko i czary), słynne *Bolero* (1928 rok) oraz dwa koncerty fortepianowe. Jeden z tych koncertów był przeznaczony tylko na lewą rękę, ponieważ został zamówiony przez okaleczonego na wojnie pianistę. Najbardziej rozpoznawalną kompozycją Ravela jest *Bolero* – utwór z 1928 roku, skomponowany na zamówienie Idy Rubinstein. Przedstawiona była jako taniec młodej Hiszpanki na stole pośrodku gospody. *Bolero* było wielokrotnie inscenizowane przez różnych choreografów na całym świecie, także w Polsce. Wypadek samochodowy z 1932 roku spowodował nieuleczalną chorobę kompozytora. W zasadzie od 1934 roku nie był już w stanie komponować. Podejrzewano guza mózgu i w 1932 roku przeprowadzono rozpoznawczą operację. Guza nie odnaleziono, ale Ravel zapadł w śpiączkę i wkrótce zmarł. Jego choroba pozostaje tajemnicą do dziś.

Eric Satie był jednym z wybitnych kompozytorów epoki modernizmu. Urodził się w 1866 roku i w 1879 rozpoczął studia muzyczne w Konserwatorium Paryskim, jednak nie zyskał uznania nauczycieli ze względu na swoje lenistwo. Po odbyciu krótkiej służby wojskowej, zaczął zarabiać na życie jako pianista kabaretowy. Jego muzyka zyskała popularność dopiero po wystawieniu jego utworów przez Maurice Ravela, który uznał je za prawdziwie wizjonerskie. Satie był znany z nowatorskich rozwiązań harmoniczných, brzmieniowych i rytmicznych oraz dążenia do prostoty i obiektywizmu w muzyce. Tworzył również humorystyczne utwory fortepianowe, które charakteryzowały się nietypowymi tytułami i komentarzami w partyturze. Niestety, na końcu swojego życia zdrowie kompozytora znacząco się pogorszyło z powodu nadmiernego spożywania alkoholu. Zmarł 1 lipca 1925 roku na marskość wątroby i został pochowany na cmentarzu w Arcueil.

Francis Poulenc był jednym z ważniejszych kompozytorów swojej epoki. Urodził się 7 stycznia 1899 roku w Paryżu. Jego debiutem kompozytorskim był utwór *Rapsodie nègre* z 1917 roku, dedykowany Erikowi Satie, który zyskał uznanie, między innymi u Igora Strawinskiego. W 1918 roku Poulenc został powołany do wojska, a następnie pracował w Ministerstwie Wojny do 1921 roku, kiedy rozpoczął naukę u kompozytora Charlesa Koechlina. Poulenc wykazywał zainteresowanie instrumentami dętymi, które były głównym elementem jego muzyki w latach dwudziestych. Tworzył zarówno utwory solowe, jak i kameralne, takie jak *Sonata na dwa klarnety*, która powstała w wieku dziewiętnastu lat. Jego dojrzały okres, lata dwudzieste i trzydzieste, cechowały silne wpływy Koechlina i Grupy Sześciu. Kompozytor eksperymentował z formą sonatową w *Sonacie na klarnet i fagot* oraz *Sonacie na waltornię, trąbkę i puzon*. Specyficzną cechą twórczości Poulenca był wszechobecny humor i groteska, które sprawiały wrażenie lekkiego podejścia do tworzenia. Humor kompozytora przejawiał się w różnych wymiarach. Był także częścią Grupy Sześciu, nazywanej tak ze względu na ich styl neoklasycyzy. Francis Poulenc zmarł 30 stycznia 1963 roku w Paryżu na zawał serca, pozostawiając po sobie bogate dziedzictwo muzyczne. Jego twórczość pełna jest różnorodnych inspiracji i wyjątkowej ekspresji, co uczyniło go jednym z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku.

Na przełomie XIX i XX wieku Paryż był niekwestionowaną stolicą kultury, pociągając młodych artystów z całego świata. Impresjonizm w muzyce, reprezentowany przez twórczość Claude'a Debussy'ego, Maurice'a Ravela i Erika Satie, przyniósł nowatorskie rozwiązania harmoniczne i brzmieniowe, które zmieniły oblicze muzyki francuskiej i europejskiej. Francis Poulenc, z kolei jako członek Grupy Sześciu, wprowadził do swojej muzyki wszechobecny humor i groteskę, stając się jednym z najważniejszych kompozytorów XX wieku. Ich wkład w historię muzyczną to dziedzictwo, które nadal inspiruje i zachwyca miłośników sztuki na całym świecie.

Bibliografia:

1. Gołąb Maciej. *Muzyczna moderna w XX wieku, Między kontynuacją, nowością, a zmianą fonosystemów* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
2. Ross Alex. *Reszta jest hałasem, słuchając dwudziestego wieku* Wydawnictwo Państwowy Instytut Muzyki, Warszawa 2011.
3. Schaefer Bogusław, *Kompozytorzy XX wieku tom I*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1990.
4. Skowron Zbigniew. *Teorii i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
5. Suchowiejko Renata. *Muzyczny Paryż* Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

UDC 78.031.2(437.6)

Milan OLŠIAK

(Banska Bystrica, Slovakia)

SLOVENSKÁ ĽUDOVÁ KULTÚRA

1. Ľudová kultúra a kolektív. Folklór je súčasťou širšieho systému kultúry. Jeho súčasťou sú také kultúrne prejavy, ktoré reprezentujú etnické osobitosti konkrétneho národa. Ich vývin bol v minulosti relatívne izolovaný a samostatný, pričom predpokladom tejto relatívnej izolovanosti vývinu bola väčšinou nepriaznivá ekonomická a spoločenská situácia v nižších sociálnych vrstvách, v ktorých sa ľudová kultúra vyvíjala. Tieto spoločenské vrstvy boli odkázané neraz zotrvať na elementárnych princípoch tvorby a uchovávaní kultúry.

Základným východiskom ľudovej tvorby bol bezprostredný vzťah medzi tvorbou a konzumáciou kultúry. Ľudový kolektív si zabezpečoval kultúrne a umelecké potreby vo svojich vlastných, pracovných, spoločenských i umeleckých reláciách. Bol donútený byť sebestačným vo výrobnnej sfére, v ustáľovaní a dodržiavaní etických noriem bol tvorcom vlastného umeleckého prejavu. Ľudový tvorca bol staviteľom, tesárom, sudcom, filozofom, básnikom i lekárom. Kolektív, v ktorom žil, jeho tvorbu prijímal, konzumoval,

posudzoval a prípadne odsudzoval alebo dokonca sankcionoval. Vynikajúci umelec – jednotlivec bol oceňovaný a hodnotený ako užitočný člen kolektívu a jeho umenie a práca boli podriadené záujmom kolektívu, v ktorom sa pohyboval. Jeho tvorba sa opierala o kultúru všedného dňa, ktorého základ tvorila práca. Kolobeh života viazaný na pracovný cyklus poznačil potreby i spôsoby ich uspokojovania.

V predchádzajúcich obdobiach vývoja mala ľudová tvorba prevažne kolektívny charakter. Vznikala na základe takých noriem, ktoré boli všeobecne platné. Každý člen kolektívu si ich v priebehu vlastného vývoja postupne osvojoval a naďalej udržiaval, takže platili pre celý kolektív určitého lokálneho, regionálneho, niekedy užšieho, ale niekedy aj širšieho národného spoločenstva. Takýto kultúrny systém je obdivuhodný, lebo na jednej strane je natoľko pevný, že sa jeho prvky bez možnosti zápisu nezmenene udržiavajú veľmi dlhý čas a na druhej strane je schopný znášať neustále zásahy jednotlivcov.

V súvisi s normatívnosťou kolektívnej tvorby možno postaviť aj otázku, či vôbec možno hovoriť o tvorbe, kde ide o takých vysoký stupeň podriadenosti. Kolektívnosť ako folklórna kategória podstúpila v priebehu storočí a desaťročí veľké zmeny. Voľba, ktorá bola kedysi vnútorným obsahom všeobecná alebo aspoň typická, sa individualizovala. Čím individualizovanejší bol obsah, tým vyhranenejší bol aj okruh nositeľov v rámci konkrétnej spoločnosti.

Ďalší aspekt kolektívnosti vyjadruje, že na tvorbe sa podieľalo viacero účastníkov, čo malo za následok, že napríklad pri tvorbe piesne sa zúčastňovalo niekoľko spevákov. Celkový proces tvorby potom vyzeral napríklad tak, že jeden z nich pridal verš, iný sa zase pokúsil zmeniť rytmus piesne a ďalší nahradil text alebo rým iným. Kolektívnosť spočívala v tom, že v rámci svojich úprav sa tvorcovia piesní museli podriadiť daným pravidlám a normám, ktoré vyjadrovali aktuálnu potrebu kolektívu vyjadriť isté a nie iné idey, použiť istú a nie inú formu a uplatniť ju pri interpretácii.

2. Umelecká ľudová tvorba. Umelecká ľudová kultúra sa viazala predovšetkým na praktické potreby človeka a stala sa v istom zmysle úžitkovou. Estetický faktor bol všadeprítomný a dá sa porovnávať s pozíciou dnešného dizajnu ako nevyhnutnosti

estetického dotvorenia životného prostredia. Výtvarný prejav, kováčstvo rezbárstvo, hrnčiarstvo, a ďalšie remeselné umelecké aktivity plnili svoje konkrétne funkcie spájané s reálnymi potrebami ľudu. Okrem toho bola súčasťou ľudovej tvorby ľudová slovesnosť a samozrejme hudba: ľudový tanec, ľudové piesne, ľudová inštrumentálna tvorba, ľudové hudobné tradície.

Osobitné postavenie v ľudovej tvorbe má samozrejme ľudová pieseň. Ľudové piesne reprezentujú lyrický i epický žáner v rámci ľudovej slovesnosti. Hoci existujú rôzne klasifikácie ľudových piesní, vyberáme tie, ktoré rozlišujú piesne z hľadiska účelu a tematiky a orientujú sa na rovinu obsahovú, pracovnú a zábavnú [3, 12-13]. Bežne sa v slovenskom prostredí spievali piesne príležitostné, ktoré sa viazali k rôznym cirkevným alebo rodinným sviatkom (koledy, krstinové, jarmočné, obradné, dožinkové...), piesne spievané pri práci (trávnice, žatevné, pastierske, valaské, banické, pracovné...), piesne venujúce sa historickým udalostiam (regrútske, balady, historické, vojenské, zbojnícke...), prípadne také, ktoré vyjadrovali emocionálne rozpoloženie človeka (ľúboštné, balady, plačky, pohrebné, svadobné...). *«Ľudové piesne poskytujú excelentný materiál pre hudobnú edukáciu; viažu sa k histórii a tradíciám národa, čím umožňujú žiakom učiť sa o histórii svojej krajiny, jej tradíciách a kultúre»* [5, 182].

Dôležité postavenie majú aj rozprávky a povesti, ktoré v minulosti plnili nielen výchovnú funkciu, ale často pomáhali odhaľovať a uchovávať historické fakty. V nich sa koncentrovali spomienky na vojny, prírodné katastrofy, dejiny rôznych rodov a dedín, v nich sa zaznamenávala ideológia pospolitého národa, menších sociálnych skupín i jednotlivcov. Častým námetom bol ideál spravodlivého sveta. V prísloviach, porekadlách, pranostikách i hádankách sa stretávame s rôznou úrovňou poznávania okolitého sveta, ktorá pokrýva kodifikované vedomosti a názory na prírodu, na prácu, na spoločenské a rodinné vzťahy.

Stavba ľudovej umeleckej tvorby sa opiera o určité schémy, podľa ktorých sa tvoria poetické obrazy. V rozprávke upútala vedcov stabilná štruktúra, úvodné a záverečné formuly, rozvíjanie deja podľa určitých princípov, opakovanie deja, stabilné funkcie dobrých a zlých postáv a opakovanie celých viet.

3. Z histórie slovenskej ľudovej kultúry. V období feudalizmu tvorilo dedinské obyvateľstvo prevažnú časť tých tried, kde sa ľudová kultúra šírila. Jej nositeľmi boli však aj remeselníci mestskí sluhovia, študenti a iní. Základ ľudovej kultúry na Slovensku vytvoril roľnícko-pastiersky a remeselnícky ľud. Ladislav Burlas, jeden z najrenomovanejších slovenských muzikológov hovorí, že ľudová kultúra je vytvorená prevažne vykorisťovanými triedami a sociálnymi skupinami, ktoré si v dôsledku svojho ekonomického a sociálneho postavenia vytvorili vlastný typ kultúrnej tvorby. Tento typ kultúry obsahoval (a obsahuje) základné znaky etnickej osobitosti kultúry jednotlivých národov. Na jej tvorbe sa v jednotlivých etapách vývinu národného spoločenstva zúčastňovali rôznou mierou rôzne sociálne vrstvy a skupiny. Dodnes je medzi povrchnými sviatočnými o folklór predstava, že ľudová kultúra je produktom iba roľníckeho prostredia [3, 13].

Slovenská kultúra bola dlhé obdobie sústredená sama na seba, vyrastajúc z vlastných zdrojov a súc zameraná na vlastné potreby. Postupne sa vytvoril celý systém prejavov súvisiacich s určitými etapami života, ako sú narodenie, dospelosť, svadba či smrť, spätosť s určitým konkrétnym životným prostredím, prírodou, prácou alebo s ročným cyklom. Prejavy ľudu sprostredkovali názory na život a na spoločenské vzťahy a odzrkadľovali rozličné emocionálne stavy. Bol to vnútorne otvorený systém [1, 485].

Ladislav Burlas hovorí, každé folklórne dielo je z prísneho genetického stanoviska individuálnym výtvorom. Napríklad v ľudovej piesni vznikli prvotný text, melódia alebo ich časti z individuálnych impulzov. O osvojení a ďalšom procese dotvárania takýchto tvorivých impulzov však rozhodoval kolektív. Prvotný impulz bol len surovým materiálom, ktorý bolo treba opracovať [3, 24].

4. Ľudová kultúra v súčasnosti. Spôsob šírenia ľudovej kultúry sa v súčasnosti značne zmenil, pretože vzájomný styk ľudí v súčasnosti a v minulosti sa podstatne líši. V súčasnosti sa často vytvárajú menšie kolektívy a skupiny uzatvárajúce sa na základe príbuzných názorov, rovnakej práce, veku alebo susedstva.

Zmeny nastali aj v anonymite ľudovej tvorby. V súčasnosti vzniká improvizovaná situačná tvorba, ktorá je záležitosťou momentálne

funkčnou a pri ktorej otázka autorstva nezaváži, nezdôrazňuje sa. Stretávame sa však aj s tvorbou, v súvislosti s ktorou sú známi autori (i keď ide o typickú ľudovú tvorbu), pretože aj v minulosti mala svojich autorov. Svojim dosahom však získavala takú samostatnosť, pri ktorej sa stával autor nadbytočným a nezaujímavým. Ba býva niekedy rušivým prvkom pri ďalšom šírení piesňovej tvorby. So zdôrazňovaním autorstva sa stretávame častejšie pri piesňach, ktoré ostávajú iba majetkom autora. Akonáhle sa pieseň rozšíri, začína fungovať akýsi atavistický spôsob jej prijímania ako spoločného majetku. Aj z tohto úzusu sú pravdaže v súčasnosti výnimky [1, 486–487].

Do rozširovania ľudovej tvorby v poslednom čase zasiahla významne technická komunikácia, rozhlas, televízia, tlač a v neposlednom rade internet. Pôvodne intímne umenie prebralo na seba úlohu scénického pôsobenia, čo však nie je jeho hlavná funkcia. V súčasnosti sa mnohí členovia spoločnosti zoznamujú s ľudovým umením už iba prostredníctvom médií, a to najmä tí, ktorí nežijú v pôvodnom životnom prostredí ľudovej kultúry, teda na dedine. Žiaduce by bolo, aby sa ľudové umenie stalo všeludovým majetkom, a preto je potrebné ho zachovávať a vedome šíriť.

V hudobnej kultúre na Slovensku sa folklórom a skúmaním folklóru zaoberá viacero vedcov, umelcov a etnografov. Významným z nich patrí slovenský muzikológ Ladislav Burlas, Ladislav Lang, Oskar Elschek, Svetozár Stračina, Milan Leščák, Ondrej Demo, Pavol Tonkovič, Igor Dibák, Karol Plicka, Alexander Móži, Július Letňan a ďalší.

5. Ľudová kultúra v školskom prostredí. Ľudová kultúra je činiteľ aktivizujúci inteligenčné aj racionálne danosti človeka a kultivujúci jeho osobnosť.

Na základe vlastných skúseností môžeme konštatovať, že tradiční nositelia ľudovej kultúry majú širšie obzory, vedomosti a schopnosti, majú etické zásady, stanovené normy. Ľudové umenie je totiž priamo aj sprostredkovateľom etických regul [1, 487]. Spoznávaním ľudového umenia sa človek kultivuje, a to nielen po stránke etickej a kognitívnej, ale aj emocionálnej. Pomocou ľudovej kultúry sa rozvíja jeho tvorivý vzťah k realite, vzťah k národu a znásobuje sa úcta k tradícii.

Navyše sa spev ľudovej piesne a s ňou súvisiace hudobné aktivity podpisujú na viacerých oblastiach osobnosti žiakov, medzi iným na

ich kognitívny rozvoj (napríklad «počúvanie hudby vyžaduje aktívnu prácu mozgových štruktúr»), socioemocionálny rozvoj («emocionálna odpoveď na hudbu, ovplyvnenie nálady, regulovanie aktuálnych vnútorných zážitkov od upokojenia po excitáciu...»), fyziologický rozvoj («rozvíjanie pohybových a motorických zručností, koordinácia pohybov, posturika tela, ... bránicové dýchanie, jemná motorika...») a pod [5, 178].

Po stránke hudobnej «môže ľudová pieseň „pomôcť žiakom získať základné spevácke návyky, naučiť sa notáciu, solmizáciu, zlepšiť rytmickú a tonálnu citlivosť, zlepšiť pohybové reakcie a dokonca si osvojiť základy harmónie» [5, 182].

Z vyššie uvedeného vyplýva, že je nanajvýš dôležité pomáhať mladej generácii objavovať hodnotu tradičnej ľudovej kultúry v jej najrôznejších formách. Je potrebné, aby sa mladá generácia oboznámila s jej tajomstvami v rámci vyučovania, voľnočasových aktivít, participácie v ľudových súboroch atď., a to nielen v dedinskom, ale aj v mestskom prostredí.

Ľudová kultúra patrí k významným hodnotám každého národa. Významnú úlohu pri uchovávaní slovenských kultúrnych faktov malo a má ústne podanie. Folklórna tradícia predstavovala len určitý repertoár folklórnych javov, medzi ktoré patrili také prejavy, ktoré z hľadiska stavu poznania a cítenia kolektívu mali svoje stabilné miesto a formu. História našla vlastný odraz najmä v rozprávkach, povestiach a epických piesňach. Citový svet človeka reprezentovala lyrická pieseň a báseň.

Ľudová kultúra bola v minulosti ovplyvnená kolektivismom, šírila sa svojím spôsobom medzi ľuďom v nižších sociálnych vrstvách, z čoho vyplynuli aj jej osobitosti. V súčasnosti sa ľudová kultúra objavuje v mestách i na dedinách, avšak jej šírenie sa viaže neraz k umelo vytvoreným príležitostiam, k médiám a internetu. Jej bohatstvo je potrebné zachovať aj pre ďalšie generácie a oboznamovať ich s ňou už počas školského veku počas vyučovania a ďalších voľnočasových aktivít.

References:

1. Burlasová S. Korene a princípy folklórnej tvorivosti a jej vývoj v súčasnosti. In *Slovenský národopis*. 1989. Č. 4.

2. Kopčáková S. Ladislav Burlas. Prešov: Prešovský hudobný spolok SÚZVUK, 2002.
3. Leščák M., Sirovátka O. Folklor a folkloristika. Bratislava: Vydavateľstvo Smena, 1982.
4. Olšiak M. Pedagogické, vedecké a umelecké aktivity Ladislava Burlasa v oblasti folklóru. Dizertačná práca. Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberku. Pedagogická fakulta, 2012.
5. Strenáčiková M. Slovak folk songs and general music education. *In Studii de muzicologie*. Iasi (Rumunsko): Editura Artes, 2023. Pp. 181–190.
6. Strenáčiková M. Jr., Strenáčiková M. Sr. The potential of music in education and teacher's role in its achievement. *In CIVAE 2022, 4th Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education*. Madrid (Spain): MusicoGuia Magazine, 2022. Pp. 177–181.

UDC 78.035"17"

Kateryna POPOVYCH
(Slovakia, Banska Bystrica)

EARLY ROMANTIC MUSICAL ART

1. Hudba v období začínajúceho romantizmu. Skladatelia romantizmu prehlbili záujem o folklór a ľudovú slovesnosť, o prejavy z dôb minulých, vrátane jazyka, poézie či prózy i celkovej národnej kultúry. Na rozdiel od baroka, kde *«predstaviteľmi hudobného života boli mestá, cirkev a šľachta»* [13, 8], v romantizme mala hudba širšie uplatnenie najmä v súvislosti s národnou tradíciou.

Hudba bola v romantizme najviac oceňovanou oblasťou umenia. Refletovala pocity, nálady, túžby a myšlienky ľudí vtedajšej doby. Na poslucháča pôsobila citlivo a skladatelia vkladali do hudby zvukomaľbu, ponímali ju farbisto. Hudba umelecky stvárňovala typický, romantizmom ovplyvnený postoj človeka, jeho povýšenie citu nad rozum, lásku človeka k spoločnosti a k sebe samému. Z toho vyplýva aj vz'ah k vlastnému národu. Častou témou je život vidieckeho ľudu, zdrojom inšpirácie sa stáva postupne ľudová hudba.

Hudba vyhovovala romantickým ideálom pre svoju mnohotvárnosť a citovú vypätosť. Preberala funkciu zvukomalebosti

a spájala sa s námetom-programom. V tomto období už klasické formy prevažne sonátového charakteru neplnili požiadavky poslucháčov, a preto boli často fantazijne pretvárané, vznikali sonáty-fantázie, programové symfónie, programové predohry a nový typický druh, symfonická báseň.

2. Významní skladatelia romantizmu. V rámci vývojových etáp romantizmu pôsobili v oblasti hudby svetovo známi skladatelia, pričom každý z nich mal svoju vlastnú kompozičnú techniku. Mnohých z nich podporovali v ich hudobnom vývoji rodičia, ktorí sa tiež venovali hudbe, avšak figurovali medzi nimi aj takí, ktorí pôsobili v nehudobnej sfére, no svoje deti podporovali v hudobnom napredovaní. Napríklad otec Roberta Schumanna, *«Fridrich August bol obchodníkom, kníhkupcom a vydavateľom ... a Robertove hudobné ambície podporoval»* [14, 32]. Robert Schumann snád' aj vďaka jeho podpore patrí medzi veľmi plodných skladateľov raného romantizmu. Mal výborný prehľad o vtedajšej poézii, ktorú využíval vo svojich piesňach. Mal veľmi blízky vzťah k piesňam. Jeho piesne predstavujú nový typ hudby a oslovujú publikum aj v súčasnosti, čoho jasným dôkazom sú napríklad cykly Myrty, Láska a život ženy, Kruh piesní, Básnikova láska a iné. Schumann sa ako mimoriadne talentovaný klavirista venoval aj komponovaniu pre klavír a sám intenzívne koncertoval, ale pre zdravotné problémy musel túto činnosť zanechať. Jeho klavírne diela patria k vrcholným dielam romantickej hudby. Schumannova husľová tvorba nie je rozsahom veľká, ale má svoje nezastupiteľné miesto v repertoári prominentných huslistov. Významné sú predovšetkým jeho 3 sonáty, Fantázia C dur pre husle a orchester (venovaná Joachimovi) a Koncert pre husle a orchester d mol.

Pri zmienke klavírnej tvorby nemožno zabudnúť na Fryderyka Chopina, ktorý tak, ako Schumann, našiel v klavíri osobitý nástroj na vyjadrenie svojich vlastných pocitov. Hoci Chopinov otec *«vyučoval francúzštinu, na lýceu vo Varšave, amatérsky sa venoval hre na husliach a na flatue»* [14, 35] a malého Frederyka v hudbe veľmi podporoval. Rovnako našiel podporu u matky, ktorá dokonca vyučovala hru na klavíri. U mladého Chopina sa rozvinul cit pre klavírne kompozície a vďaka svojmu talentu a neúnavnej práci sa stal popredným predstaviteľom klavírnej romantickej tvorby. Jeho

vlačíky, polonézy, mazurky, balady, nokturná, prelúdiá, impromptá a etudy sú súčasťou repertoáru každého skúsenejšieho klaviristu.

Veľmi plodným romantickým skladateľom bol ďalej Franz Schubert. Počas svojho života skomponoval viac ako tisíc skladieb, vedel výnimočne improvizovať na klavíri. Na požiadanie dokázal vytvoriť melódie plné citu a jemnej romantiky, no na druhej strane dokázal byť aj veľmi dynamický – jeho hudba mala nádych dramatickosti, čistoty a nových objavov. Napriek tomu, že nemal žiadne intenzívnejšie hudobné vzdelanie, vďaka svojej obrovskej fantázii obohacoval umenie množstvom geniálnych hudobných myšlienok a nápadov.

Celý svoj život žil s veľkou dávkou skromnosti, neočakával za svoje majstrovské diela odmenu ani slávu. Bol známy predovšetkým ako autor piesní, pre ktoré čerpal inšpiráciu z básní slávnych básnikov, ako bol J. W. Goethe. Rovnako komponoval inštrumentálnu hudbu, symfónie a sonáty. Jeho husľová tvorba nie je rozsiahla, ale v kontexte vývoja má svoje dôležité miesto.

Carla Maria von Weber, ďalší predstaviteľ obdobia romantizmu už ako malého chlapca uchvátila atmosféra divadla. Jeho otec mu doprial široké hudobné vzdelanie v rôznych mestách a u rôznych významných profesorov. Weber bol a je známy v hudobnej verejnosti ako skvelý skladateľ, dirigent a klavirista. Je považovaný za tvorcu nemeckej národnej hudby. Skomponoval viaceré opery s národnými motívmi práve v dobe, kedy sa v Nemecku rozvíjalo vlastenectvo a národné uvedomenie. Weber sa stal autorom aj mnohých symfónií, venoval sa komponovaniu koncertných diel, omší a tkantát. Jeho tvorba pre husle je pomerne skromná – známy je hlavne jeho *Konzertstück f mol* a 6 sonát pre husle a klavír.

Posledným pilierom hudobných skladateľov raného romantizmu bol Felix Mendelssohn-Bartholdy. Patril bezpochyby k najpozoruhodnejším a najväčším skladateľom svojej doby. Jeho zázračný talent sa prejavoval už v ranom detskom veku a mal prudký tvorčí vzostup. Jeho hudba je klasicisticky ohraničená a emocionálne zdržanlivá, avšak živá, temperamentná a mierne sentimentálna. Mendelssohnove skladby sú technicky a formovo majstrovsky zvládnuté. Je autorom piatich symfónií, orchestrálnych predohier, oratória a viacerých inštrumentálnych skladieb. Známe sú

jeho Piesne bez slov pre klavír a klenot v husľovej literatúre, Koncert pre husle a orchester e mol op. 64.

Romantická hudba sa tešila veľkej popularite nielen medzi bohatými občanmi veľkých miest, ale aj na dedinách. «*Znela v prostredí všetkých spoločenských vrstiev od šľachtických kruhov, cez malomestskú spoločnosť, až po jednoduchý vidiecky ľud*» [13, 32]. Okrem koncertných siení, v ktorých zneli sólové virtuózne diela významných skladateľov v podaní majstrovských interpretov, romantická hudba oživala aj v podobe symfonií či symfonických básní, a oslovovala publikum aj v operných divadlách. Významné postavenie získala hudba ľudová, ktorá inspirovala mnohých skladateľov, čo pomohlo sformovať základy národných hudobných škôl.

References:

1. Appel B. Charakterstück / In von F. Blume, L. Finscher (Eds.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vydavateľstvo Barenreiter-Verlag, 1995.
2. Bär U. Critical Report. In *Robert Schumann: New Edition of the Complete Work*. Vydavateľstvo Schott, 2001. Pp. 187–190
3. Burlas L. Formy a druhy hudobného umenia. Vydavateľstvo Žilinská univerzita, 2006.
4. Černusák G. Dejiny evropske hudby. Vydavateľstvo Supraphon, 1969.
5. Draheim J. Konzertante Werke / In von U. Tadday (Ed.)/ *Schumann Handbuch*, 2006.
6. Einstein A. Hudba v období romantizmu. Vydavateľstvo Opus, 1989.
7. Horakova M. Základy hudebních nástrojů, hudebních forem a dějiny hudby. Vydavateľstvo Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.
8. Hostomská A. Kouzelný svět. Praha: Mladá fronta, 1960.
9. Hrková N. Dejiny hudby V. Bratislava: Vydavateľstvo Ikar, 2010.
10. Navrátil M. Přehled Evropských dějin hudby. Vydavateľstvo Montanex, 2011.
11. Schulz G. Romantika: dějiny a pojem. Praha: Vydavateľstvo Paseka, 1999.

- 12.Sliacka D. Slávni hudobní skladatelia. Bratislava: Vydavateľstvo Mladé letá, 1980.
- 13.Strenáčiková, M. st., Strenáčiková, M. ml. Hudobná kultúra na Slovensku 2; barok. Zlín: Anna Hricová – Alisa Group, Zlín. 2014.
- 14.Strenáčiková, M. Rodina a hudobné nadanie profesionálnych hudobníkov – I. časť – história. In *Academia*. 2/2019 / Red. Mgr. František Blanár. Bratislava: Centrum vedecko-technických informácií SR. Pp. 30–39.
URL: https://www.cvtisr.sk/buxus/docs//ACADEMIA/2019/2-2019_academia_web.pdf
- 15.Todd R. Mendelssohn: A Life in Music. Vydavateľstvo Oxford University, 2003.

УДК 78.035"17"

Тетяна ДОБРЕЦОВА
(Кривий Ріг, Україна)

ПІСЕННІ СКАРБИ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА ЯК СУСПІЛЬНИЙ ФЕНОМЕН

Українське козацтво як особливий суспільний феномен стало найяскравішою сторінкою в історії нашої країни. Мужній і хоробрий козак став символом України, її довготривалої боротьби за створення власної держави та її незалежність. Дніпропетровщина вважається колыскою українського козацтва, адже, саме тут, на острові Томаківка, була започаткована перша Січ. І з часом, п'ять з восьми тоді існуючих Запорізьких Січей розташовувалися саме на цих територіях.

Козацькі пісні були поширені по території всієї Дніпропетровської області, про що свідчать численні фольклорні експедиції, проведені на початку 2000-х років фахівцями та членами Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору. В різних населених пунктах нашого регіону було зібрано неабиякий здобуток автентичних пісень, зроблено оцифровку аудіо-, відео-записів. Робота зі збору та обробки накопиченого матеріалу тривала протягом кількох років.

У листопаді 2016 року українські козацькі пісні Дніпропетровщини увійшли до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, як такі, що потребують термінової охорони.

Козацькі пісні, що виникли у XV – XVI століттях із появою козацтва, природньо увібрали в себе історичні реалії цієї епохи. Пісенна традиція, без сумніву, є одним із найбільш знакових феноменів національної культури українців. Думи та історичні пісні, створені у часи козаччини, сповнені неприхованої гордості за тогочасних воїнів – безстрашних і непримиримих до ворога, однак, не позбавлених рис духовності й християнської моралі.

Для поетичного стилю козацьких пісень характерне органічне поєднання реалістичної картини з символічно-метафоричною образністю. Зворушливо змальовані сцени прощання з громадою, родиною чи коханою у піснях про від'їзд козака до війська. Особливо хвилюючим є образ матері, яка виховує сина-сокола «козаченькам на славу, воріженькам в розправу...».

У піснях про виряджання в похід настрій урочистої піднесеності, молодецького завзяття часто поєднується із сумом розлуки, лихим передчуттям, які посилюються так званою формулою неможливого: козак повернеться додому тоді, коли «павин не пір'я наспід потоне, а млиновий камінь наверх впливе ... коли зійде посіяний на камені пісок ...».

Про давню історію походження козацьких пісень свідчить широкий спектр образів, що втілюються у піснях. Крім головного ліричного героя – козака, в них фігурують персоніфіковані образи сил природи, дерев (або всієї діброви, лісу, гаю), архетипні образи: *сивої зозулі* (яка розповідає козакові, що діється вдома, від нього несе звістку рідним), *ворона, сокола, коня* (який може говорити людською мовою, плаче над убитим козаком, просить прокинутись).

Кінь і воля – ось вищі і єдині цінності для козака. Не дивно, що у багатьох піснях кінь наділений рисами людини, – він – єдина жива істота в безкрайому степу, якому козак заповідає свою останню волю.

Умовно козацькі пісні поділяють на три тематичні підгрупи: історичні, побутові, ліричні.

Пісні з *історичним контекстом* висвітлюють особисту і громадську долю козаків на тлі історичної ситуації, про яку можна більш-менш певно судити з тексту. У найдавніших піснях, які можна віднести до часів зародження козацтва, змальовано картину руйнування татарами і турками України, напружена боротьба з якими тривала понад три століття.

Друга підгрупа пісень демонструє особливості козацького побуту. Він змальований в три основні етапи життя степового лицаря: від'їзд з дому, козацькі будні, загибель козака на полі бою.

Тема смерті – одна з найбільш розвинених в козацьких піснях. Безперервні війни зробили смерть постійною супутницею козацького життя. До незмінних деталей образності належить зображення степового простору і поодинокі могили (узвишся), зеленої або темної діброви, а також ворона, пугача або степового орла.

Третя тематична підгрупа – ліричні пісні про кохання. В них оспівуються відносини, що були невід'ємною частиною козацького життя.

Ліричні пісні про кохання козаків становлять чи не найбільшу за кількістю групу в багатій та різноманітній за жанровим складом народнопісенній творчості України. Почуття закоханих, їх розмови у піснях передаються у формі діалогу, а формою зв'язку між ними є обов'язкові образи-атрибути: коник вороненький, криниця, річка, брід (вода).

Образ козака особливо вирізняється поетизацією почуттів. А діалогічна форма пісень дозволяла якнайкраще розкрити такі сцени, як залицяння козака до дівчини, взаємні почуття закоханих, або передати смуток і журбу під час розтавання.

Мелодика й тематизм козацьких пісень зазнавали впливу інших жанрових різновидів (чумацьких, рекрутських, солдатських пісень, народних романсів). Так, з'явилися поліжанрові композиції, що, безперечно, вплинуло на музичну мову пісень й збагатило засоби виразності. Наприклад, в області *ритму* – широкі степові пісні перетворилися на ритмічно чітко організовані твори; у *формі* – з'явилися приспиви, що було нетипово для козацьких пісень. Щодо тонально-ладової організації, то в козацьких піснях зустрічаються діатонічні і хроматичні ходи, відхи-

лення в інші тональності, наприклад, в терцовому співвідношенні (пісня «Ой кряче, кряче та й чорненький ворон»).

У ХІХ ст. козацькі пісні зазнають впливу традиції багатоголосного співу, що вже понад двох століть розвивається в Україні. Це явище стало спробою осучаснити й пристосувати давні пісні до нових хорових тенденцій. В результаті впливу багатоголосся звужується звукоряд, обсяг наспівів від найнижчого до найвищого звуку, що відображається на хорової фактурі. Тому, властивим козацьким пісням стає речитативно-декламаційний стиль виконання, а найбільш поширеною мелодикою – мелодика кантиленного типу – яскрава, насичена виразністю інтонацій.

В усній традиції до наших часів дійшли деякі варіанти виконання козацьких пісень Дніпропетровщини. Традиційно гуртова козацька пісня починається сольним заспівом верхнього голосу, але інколи цю партію може виконувати і група осіб. Хорова ж частина пісні має триголосний виклад.

Однією з сучасних тенденцій є зростання уваги суспільства до епохи «золотої доби» козацтва. Численні професійні хори, капели, ансамблі й фольклорні аматорські колективи прагнуть відродити колись квітучу традицію – виконання козацьких пісень – але вже в більш сучасному, модифікованому вигляді. Основний герой цих пісень – відважний воїн, оборонець вітчизни, готовий віддати за неї життя.

Ця тема є надзвичайно актуальною сьогодні, бо наша країна так само виборює право за незалежне існування, чим обумовлене піднесення музичної творчості й поява незліченної кількості творів, присвячених російсько-українській війні. Козацтво і козацькі пісні можна вважати воістину українським феноменом, генетичним кодом нашого нації. Воно стало причиною – в найкращому розумінні – становлення української державності й заклало підґрунтя для майбутнього незалежного існування нашої незламної нації!

Література:

1. Іваніцький А. Український музичний фольклор: посібник. Вінниця: Нова Книга, 2004. С. 157–164.

2. Мартинюк В. Твори для бандури / [Муз. ред. та упоряд. С. Овчарової]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. С. 56.
3. Новицький Я. Народна пам'ять про козацтво. Запоріжжя: Інтербук, 1991.

УДК 782.9:792.82"19"

Оксана ЄЛЬЧИК
(Київ, Україна)

БАЛЕТ НА ЕКРАНИ: РОЗВИТОК ТА ТЕНДЕНЦІЇ У 1970-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У 1970-ті роки в СРСР балетне мистецтво переживало нову хвилю популярності та розвитку завдяки появі телевізійних технологій. Цей період відзначився не лише зростанням інтересу до балету, але й став важливим етапом у розвитку радянської культури в цілому. Телевізійні екрани стали магічним майданчиком, на якому класичні балети перетворилися на захоплюючі шедеври, здатні змагатися з кінематографом і театром за увагу глядачів.

Захоплення балетом в СРСР завжди було великим, проте поява телевізорів у багатьох домогосподарствах відкрила нові горизонти для цього виду мистецтва. Телевізійні канали транслювали балетні вистави, роблячи магічний світ танцю доступним мільйонам глядачів, які раніше не мали можливості відвідувати театри. Це стимулювало зростання зацікавленості у балеті та розвиток нових аудиторій.

Взаємодія балету та кіно в екранізаціях відбувалася двома способами. По-перше, це було механічне перенесення балетної вистави на екран, що включало збереження сценічного майданчика та умовних декорацій. По-друге, враховувалася специфіка кіномистецтва, зокрема, натурні зйомки, використання різних ракурсів і великих планів, поповнення зорового ряду деталями та гармонійне злиття руху камери з музикою. Сценарії, планувальні рішення сценографії та просторові розташування мізансцен також адаптувались до вимог кінематографа. Засоби

акторської гри й танцювальної техніки також підлаштовувались до вимог та умов кінострічки [2, 96].

У телебалеті значну роль відіграють кінематографічні ефекти, такі як часті великі плани, які сприяють кращому розумінню драматургії. Процес створення кіноверсії балету вимагав такої самої точності, що й реалізація сценічної версії, але керувався різними правилами.

Телевізійні постановки були кінематографічними оповіданнями, де головні герої не використовували діалоги, зміст та емоції передавалися через танець. Найвідомішими фільмами-балетами різного часу були: «Хустка Довбуша» (1953, р., реж.-постановник Микола Трегубов, композитор А. Кос-Анатольський, на сцені Львівського театру опери та балету) «Лілея» (1959 р, реж. Вахтанг Вронський, Василь Лапокиш, композитор Костянтин Данькевич), «Лускунчик» (1975 р., реж. Ю. Суярко, «Укртелефільм», 1975, Балетмейстер-постановник В. Магнушевська, балетмейстери В. Ферро, Б. Снежина, оркестр Державного академічного театру СРСР п/к Г. Рождественського»), «Лісова пісня» (1991 р., диригент Аллін Власенко, у виконанні артистів Київського національного академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка., до 120-й річниці від дня народження Лесі Українки), Саме ... О. Белінський вигадав жанр телебалета [1, 76].

Приклад поєднання різних видів мистецтва на телеекрані можна побачити у фільмі «Фантазія» (1976), який був поставлений театральним режисером Анатолієм Ефросом за мотивами роману І. Тургенєва «Весняні води», з хореографією Валентина Єлізарьєва. Головні ролі виконали Майя Плісецька та Інокентій Смоктуновський. У цьому фільмі сюжет розгортається у двох площинах: драматичні події представлені через виконання акторів, а внутрішнє життя героїв передається мовою хореографії. Балетні сцени не лише ілюструють драматичні події, але й висловлюють емоції героїв, їхні пристрасті та підсвідомі прагнення одне до одного [2, 98].

У 1977 році на студії «Лентелефільм» було знято екранізацію балету «Антоніо і Клеопатра». Балет «Ромео і Джульєтта» на музику Г. Берліоза, який був створений як творча трансформація

класичного танцю, мав відверто еротичний дует Ромео і Джульєтти, що не знайшов прихильності у керівництва театру. Цей балет був представлений лише один раз [1, 19].

Упродовж 1980-х рр. О. Белінський працював у жанрі телебалету як сценарист і режисер, співпрацюючи з такими хореографами, як Г. Абайдулов та В. Васильєв. Найпліднішим виявилось партнерство між Белінським та Володимиром Васильєвим, що виявилось у телебалетах «Жиголо і жиголетта», «Анюта», «Дім біля дороги» [2, 98].

Для реалізації різних сцен було використано різноманітні виразні прийоми екранного мистецтва. Наприклад, прийом напливу був використаний у сценах снів головних героїв, що дозволило передати їхні мрії та видіння. Також був застосований прийом крупного плану ніг, особливо ефектно це виглядало в сцені роботи чиновників, де рух ніг підкреслював бюрократичний механізм та його раптову зупинку [2, 99].

Популярність телебалетів значною мірою залежить від вражаючих вистав ... Зі свого боку, виконавці цих вистав оцінили можливість вплинути на смаки широкого глядацького загалу та випробувати себе у нестандартних умовах, відмінних від тих, в яких вони щодня виступають у театрі [1, 83].

У 1970-х роках в СРСР телебалет став значною частиною культурного життя, відкривши нові можливості для розвитку балетного мистецтва. Цей період відзначився не лише вражаючим зростанням популярності та популяризацією балету серед широкої аудиторії, але й стимулював творчий розвиток та експерименти в сценічних виставах. Телевізійні екрани стали важливим засобом передачі краси та емоцій балету, дозволяючи глядачам переживати магію танцю прямо у затишку своєї домівки. Разом з тим, телебалети відкрили нові можливості для артистів, надаючи їм можливість висловити свої творчі задуми в нестандартних умовах. Таким чином, телебалет у 1970-х роках в СРСР не лише сприяв популяризації балету, а й відзначився як період творчого піднесення та розкриття нових горизонтів для цього виду мистецтва.

Література:

1. Остапей М. Творчість В. Васильєва та К. Максимової в ретроспективі балетного мистецтва II половини ХХ століття. 2019. 96 с.
2. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 94–100.

УДК 78.092:78.071.2

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

ВИКОНАВСЬКІ КОНКУРСИ ЯК СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

Науково-практична сутність поняття «конкурс» має спільні позиції в педагогічній та музично-виконавській компонентах діяльності вчителя музичного мистецтва, що сприяє вирішенню деяких суперечностей. Організація музично-виконавських конкурсів визначена педагогічною доречністю і є далекосяжною умовою підвищення технологічної компетентності вчителя.

Апробованим шляхом вирішення питання винайдення молодих талановитих музикантів є музично-виконавські змагання. Конкурси відкривають можливості продемонструвати музично-виконавські здібності їх учасників. Знайомство з талановитою молоддю України лише через закордонні виступи гальмувало поширення професіоналізму в своїй країні, формування власної самобутньої української музично-виконавської школи.

На шляху до вирішення основної мети (розкрити одну зі складових технологічної компетентності вчителя музичного мистецтва – музично-виконавську діяльність; викрити протиріччя, що впливають на обмеження проведення конкурсів в освітній галузі; визначити педагогічну доречність проведення

виконавських конкурсів для підвищення технологічної компетентності вчителя) необхідно виокремити наступні завдання:

- розглянути сутність конкурсів у контексті педагогічної теорії, зосереджуючись на їхній ролі у розвитку музичного виконавства;
- з'ясувати, як використання конкурсів може допомогти вирішенню соціально-професійних проблем у музичній галузі;
- дослідити, як участь у музично-виконавських конкурсах сприяє підвищенню технологічної компетентності вчителів.

Одним із ключових елементів компетентності є здатність ефективно орієнтуватися в конкретній предметній області, яка визначає освітню взаємодію. У контексті нашого дослідження це включає вміння вільно володіти музичним інструментом, що виступає як важлива складова професійно-педагогічної технології музичного мистецтва.

З метою надання професійної вмотивованості на підсилення престижу саме української школи, більшої ваги виконавській діяльності музикантів-інструменталістів було започатковано й підтримано організацію та проведення різноманітних конкурсів молодих виконавців, які спрямовані на формування групи обдарованої молоді в мистецтві разом з підвищенням престижу музичної освіти та виконавської майстерності.

Нещодавно створені конкурси привертають увагу до цікавої та водночас складної професії академічного музиканта або вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі. Вони несуть значну виховну місію у розвитку культури суспільства. Крім того, учасники конкурсів та їхні викладачі активно обмінюються музичною та методичною інформацією, спілкуючись і вирішуючи фахові проблеми разом. Тобто, конкурсна справа є необхідною складовою технологічної компетентності вчителя музичного мистецтва.

Завдяки набутому досвіду та розкриттю свого мистецького потенціалу через співпрацю з іноземними фахівцями, різні регіони України розпочали активну діяльність у музичних освітніх закладах. Поступово вони доводять освітянській спільноті свою конкурентоспроможність, педагогічний потенціал та відповідність світовим стандартам управління музичною культурою.

Український феномен конкурсної діяльності полягає в тому, що кожен регіон має свої унікальні особливості та демонструє різноманітність можливостей та інтересів. З кінця 90-х років було започатковано та успішно функціонують численні конкурси, які сприяли розширенню музично-культурних горизонтів і розвитку як виконавської, так і педагогічної майстерності. Вони сприяли ствердженню методико-технологічної доцільності та своєрідності авторських шкіл у музичній сфері

УДК 782.071.2(574)

Олена ІЗВАРІНА
(Київ, Україна)

ПРИЗАБУТЕ ІМ'Я: ЕРІК КУРМАНГАЛІЄВ

«Співає, як птах небесний», – так висловилася про талант Еріка Курмангалієва видатна співачка Ніна Дорліак. У період 1980 – 1990-х років це ім'я не сходило з вуст як фахівців, так і аматорів музичного мистецтва. Його обдаровання не залишало байдужими слухачів будь-якої професії та освіти. Про нього писала музична преса, світська хроніка висвітлювала його тусовки, його дотепні жарти цитувалися. Він вважався персоною епатажною, незвичайною, іноді шокував своєю поведінкою. Його називали «людиною-святим», адже де б він не з'являвся, зразу утверджувалася атмосфера гумору і веселощів. Незважаючи на зовнішню легковажність, співак дуже відповідально ставився до своєї професії, постійно удосконалюючись.

Творчості Еріка Курмангалієва присвячені численні статті у зарубіжній пресі, творчий шлях митця простежила у своїх монографіях казахська митциня Маржан Ершу [2], творчі портрети співака створені кінематографістами у п'яти фільмах, зокрема, «Голос», «Альт. Відродження», знятих за життя артиста, його голос звучить з грамплатівок. Проте у вітчизняній пресі його діяльності не приділялося достатньо уваги.

Митець мав багатогранне обдарування: володів унікальним голосом, який він сам позначав як альт, хореографічним талантом, видатним артистизмом і акторською майстерністю. Не ви-

падково він був визнаний актором року за роль Сонг Лілінг у виставі «М. Батерфляй» за п'єсою Девіда Генрі Хванга, яку він виконував в театрі Романа Віктюка. У цій роботі він розкрився як актор, співак, танцюрист. Про нього заговорили як про митця-унікума. Йому пророчили надзвичайний успіх в акторській діяльності. Проте акторська кар'єра не приваблювала артиста.

Е. Курмангалієв мріяв про академічну оперну сцену, прагнув виконувати оперні партії, співати в ораторіях. Ці мрії здійснилися, хоча шлях до їх втілення був дуже важким і ціна надвисока.

Ерік Курмангалієв народився в Західному Казахстані 1959 року в родині відомих в містечку Курсали лікарів. За казахськими звичаями батьки так повинні виховати дітей, щоб вони прославили їх рід, за що батьки набували поваги від оточуючих. Сини мали обв'язок обрати собі «чоловічу» професію, яка була шанованою серед людей. Це, насамперед, лікар або вчитель. Проте син не тяжів до цього і не жадав собі такої долі. Він мріяв стати оперним співаком. Батько заперечував, але по завершенні школи Ерік Курмангалієв все ж таки вступив до Алма-атинської консерваторії на підготовче відділення, адже музичної освіти взагалі не мав.

Студентом він був дуже уважним і працьовитим, проте до його голосу ставлення викладачів було своєрідне: вони ще ніколи не чули такого голосу у чоловіка, не знали, як виховувати такі голоси. Сам студент також був у розпачі. Викладач з вокалу порадив йому поїхати до Москви. І він поїхав, незважаючи на протест батька.

По приїзду він подає документи до Московської консерваторії, вражає своїм голосом викладачів – і не проходить. Ніна Дорліак згадувала, що викладачі не знали, як працювати з таким дивним голосом і просто позбулися проблеми для себе. Ерік Курмангалієв не здається і подає документи до Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних – і проходить на перший курс. Проте на цьому випробування долі не завершилися: за неатестацію з дисципліни філософського циклу він був відрахований і пішов служити в армію. Він був зарахований у воєнний духовий оркестр і грав там на великому барабані. Самостійні заняття вокалом не припиняв. Після армії поновився в Інституті.

Його навчання проходило у постійному стресі: академічні виступи довго обговорювались комісією, і кожного разу, за спогадами самого співака, він був на межі «вильоту».

Але доля зробила таки подарунок. Це зустріч з композитором А. Шнітке. Працюючи над своїми вокально-симфонічними творами, він написав партії для надзвичайно високого чоловічого голосу і шукав такого виконавця. Почувши голос Е. Курмангалієва, автор дав йому проспівати з листа партію Мефістофеля, одну з провідних у його кантаті «Доктор Фауст». Альт Е. Курмангалієва, його проникнення в образ вразили митця. Для його голосу А. Шнітке написав партії у Другій та Четвертій симфоніях. Таким чином, ще будучи студентом, Е. Курмангалієв розпочав свою активну концертну діяльність, яка тривала майже чверть століття.

Унікальний голос, вокальна майстерність, глибоке проникнення в образ, артистизм дозволяли співаку виконувати не тільки чоловічі партії, а жіночі в операх і ораторіях. Вокальні партії для таких надвисоких чоловічих голосів писали композитори часів бароко, раннього класицизму. Не випадково його репертуар значною мірою складали твори композиторів доби бароко. Музика була мало відома не лише аматорам оперного мистецтва, а й музикознавцям, адже протягом двох століть не виконувалась з-за об'єктивних причин – не було відповідних чоловічих голосів. Зараз високі чоловічі голоси виховуються навіть штучно, але в 80-ті рр., коли починав свій творчий шлях Е. Курмангалієв, він був єдиним і неперевершеним барочним співаком, його голос був створений самою природою.

Серед вокальних партій, виконуваних майстром Орфей, Ратмир, Зібель, Керубіно, Алкід, Адмет, Сірой, Танкред, Любаша, Даліла, Дідона, Чіо-Чіо-сан, партії в численних ораторіях і кантатах. У його репертуарі були оперні твори Глюка, Глінки, Гуно, Моцарта, Бортнянського, Генделя, Россіні, Сен-Санса, Перселла, Пуччіні, Вівальді, Страделли, Белліні, Шуберта, Гайдна, Керубіні, Мейєрбера, Франка, Люцці, Каччіні, Бізе, Верді, Чайковського, Рахманінова, Римського-Корсакова, Шостаковича, Шнітке та ін.

Е. Курмангалієв своєю творчістю пропагував твори малознахних, або призабутих композиторів. Найвідомішими з поверне-

них ним із забуття стали опери Д. Бортнянського «Алкід» і опера Дж. Россіні «Танкред».

Надзвичайною подією в музичному житті України 80-х років стала прем'єра опери «Алкід». Вперше опера була поставлена у 1778 р. у Венеції за життя автора – композитора Д. Бортнянського, уродженця України, вихованця Глухівської співацької школи. У цю оперу, створену за зразками жанру *opera seria*, він увів інтонації українського мелосу, що особливо простежується у хорах опери. Прем'єра відбулася 17 січня 1984 року в залі Київської філармонії мовою оригіналу. Головну партію Алкіда виконував студент Інституту імені Гнесіних Ерік Курмангалієв. Так відбулося повернення видатного твору нашого співвітчизника до сценічного життя майже через двісті років після його створення. Партитура опери вийшла друком у 1985 році [1]. Ще раз «Алкід» пролунав 1989 року, знову ж таки у концертному виконанні і знову ж таки заглавну партію співав Е. Курмангалієв, на той час вже лауреат престижного міжнародного конкурсу вокалістів. Ця вистава зафільмована Українським телебаченням і кілька разів транслювалася в музичних проектах.

«Танкред» став останнім крупним проектом на творчому шляху митця. Опера пролунала у Великій залі Московської консерваторії у 2005 році. Заглавну партію виконував Е. Курмангалієв. Митець плекав надію на здійснення ще кількох постановок призабутих оперних творів, навіть уклав їх список, але цим мріям не судилося здійснитися.

Творчий шлях видатного оперного співака, який володів унікальним голосом – чоловічим альтом – сприяв відродженню забутих музичних шедеврів минулого (від опер до творів малих форм), пропагував оперну класику незважаючи ні на які перешкоди і негаразди, – є взірцем лицарського служіння високому мистецтву.

Література:

1. Бортнянский Д. Алкид: партитура. Київ: Музична Україна, 1985. 252 с.
2. Ершу Маржан. Феномен. Ерік Курмангалієв. Астана, 2011. 356 с.

**ПРОБЛЕМИ РЕСТАВРАЦІЇ ЗВУКОЗАПИСІВ
ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ХХІ СТОЛІТТІ:
ПЕРСПЕКТИВИ ВІДРОДЖЕННЯ
ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Українську наукову та творчу спільноту в ХХІ ст. дедалі частіше цікавлять проблеми відродження зразків української дискографії (звукозапису) минулого, що стали б принагідними для ствердження ідеї національної самоідентичності та самовираження серед загалу іншонаціональних (тотожних або полярних) світових культур. Кількість культурознавчих розвідок чимала, проте їх зміст носить доволі поверхневий характер, позбавлений ґрунтовності аналізу. Це пов'язано з тим, що більшість *аудіотворів* – зафіксованих у звукозаписі зразків української музичної спадщини – було втрачено або знищено за часи ХХ ст., інші ж з них – збережено та/або приховано у приватних колекціонерів, які не завжди готові надати їх для практичних досліджень. Такі побоювання (приватних збирачів) пояснюються тим, що не завжди дослідники якісно й коректно використовують їх матеріали в належному користуванні, зокрема це стосується умов неушкодженості цифрової продукції та способів її відтворення.

Найважливішими в ХХІ ст. для дослідження звукозапису української культури стали опубліковані матеріали та нариси С. Максимюка, присвячені історіографії вітчизняного звукозапису та дискографії. С. Максимюк – винятковий колекціонер української музики, який зміг зібрати та укомплектувати за рубриками понад 3500 тисяч платівок (від 1900 року до найновіших часів ХХІ ст.) [2]. Кількості його трактатів може позаздрити будь-який збирач української дискографічної продукції, а теперішні виконавці, знайомлячись з ними, пізнають розмаїті форми зафіксованих артефактів давнього музичного мистецтва та засобами осучаснення й стилізації української пісні. Це все спос-

терігаємо у сучасній імплементарній музиці (у розмаїтті стилів і жанрів фольклорного, академічного й популярного напрямків) XXI ст., що завдяки загальному поширенню через сучасні технології стало доступним для будь-якого користувача.

Вагомим внеском у скарбницю національного мистецтва на нинішньому етапі осмислення якісної форми звукозапису стала діяльність П. Барановського в галузі зібрання та реставрації зразків фольклорної музики, чим нині пишаються архіви ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України [3, 141]. Серед значимих наукових розвідок дослідника, вважаємо за потрібне акцентувати увагу на таких публікаціях як «Рефракторність зон акустичної рецепції» (опублікована 1947, Київ), «Об'єктивні методи дослідження слухової чутливості» (1958, Київ) та «Побудова чистого звукоряду хроматичного строю» (1959, Київ). Окрім названих наукових розвідок, П. Барановським було позначено ряд стратегічних досліджень, що стосувалися виключно звукозаписної інженерії та технології. Саме його досліді використано в наукових концепціях звукозапису таких авторів, як К. Дніпров та В. Барковський, що активізували власну увагу на дослідженнях механічних налаштувань звуку, зокрема в лабораторіях електроакустики. Деякі зі спеціалістів звукової площини спромоглися дослідити роль аудіоінформації акустичних досліджень П. Барановського на основі аналізу та опису архівних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Нині ці праці не втратили своєї актуальності, однак значна кількість згаданих раніше українських дослідників, як видно з їх праць, не були знайомі з розробками основоположника теорії та практики звукозапису в українському музичному просторі [3, 141].

Суттєвим дослідженням для XXI ст. вважається робота О. П. Гребіня, присвячена моделі реставрації та відновлення фонограм. Науковцем порушено практичні питання самого процесу історичного розвитку звукозапису, який налічує понад 140 років створення і накопичення звукової інформації, а також кількісний об'єм матеріалів, що піддалися фіксації, завдяки нині можливим методам збереження та відтворення всієї палітри аудіопростору [2, 20].

Отже, розвиток звукозапису в українській культурі ХХ – перших двох десятиліть ХХІ століть спонукають до певного вирішення та ґрунтовного дискурсу тих категорій, що знаменують творчість у «постсучасному» просторі, зокрема в колі культурно-освіченої громадськості. У цьому разі звукозапис фіксує життєві культурні процеси, мистецькі явища, характерні для плину часу певного періоду. Водночас, звукозапис є певної формою реставрації, запису та збереження аудіопродукту, що став сутнісно-важливим явищем для модерн-покоління.

Фахівці культури аналізують, прагматично досліджують та класифікують здійснені звукозаписи: за принципом, методом та специфікою фіксованого матеріалу. Тому значення звукозапису стало ключовою компонентною складовою для фахівців, які досліджують мистецтво ХХІ століття, та, зокрема, розвиток форм й інструментарію запису звуку. Про естетично-філософську й соціальну значимість звукозапису свідчить стратегія збереження кращих зразків художньої спадщини та формування базового зібрання/архіву духовних здобутків людства. Визначення музично-семіотичних констант та культурного ареалу звукозапису втілюється у ХХІ ст. як **креативна модель** динамічного творчого процесу/співпраці між *деміургом* (композитором, поетом, письменником, виконавцем) та *звукорежисером*.

Література:

1. Гребінь О. Засоби підвищення ефективності процесу реставрації та відновлення фонограм: дис. ... канд. техн. наук.: спец. 05.09.08 «Прикладна акустика та звукотехніка». Київ, 2021. 178 с
2. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів. Вашингтон: Видавництво Українського Католицького Університету 2003. 288 с.
3. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / [Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського]. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.: ил. Т. 1 [А – Д].

НОВОСТВОРЕНІ УКРАЇНСЬКІ ДІАСПОРНІ ХОРИ: КУЛЬТУРНА МІСІЯ

Одним із факторів, які сьогодні починають все активніше впливати на формування глобальної культурницької картини світу, а особливо, Європи – є діяльність української діаспори. Кількісне збільшення останньої через трагічні події триваючої в Україні війни несе для нашої держави очевидні економічні і культурні загрози, та з іншої сторони – може стати і, подекуди, дуже впевнено стає платформою для сповнення важливої місії: збереження власної національної ідентичності та ширшої демонстрації української культури за межами її територіальної приналежності.

Чужоземні культура, мова та традиції вносять корективи в буденне життя українців, які з початком повномасштабного вторгнення змушені були покинути свої домівки. Безумовними факторами для полегшення адаптації у новому середовищі є психологічна допомога та підтримка, зокрема, й у формі арт-терапії (малювання, скульптура, музика і ін.). Спів у хорі є особливою формою музикотерапії, оскільки за означенням мав би поєднувати людей у спільних творчих устремліннях [2, 8]. Заняття у групі-хорі допомагає соціалізуватися, покращувати психо-емоційний стан кожного учасника творчого процесу. У своїй статті Михайло Семенюк-Брунський слушно зазначає, що «музична терапія спрямована не тільки на пацієнтів з психічними вадами або на інклюзію в будь-яких її проявах. Вона необхідна всім, бо кожен з нас потребує підтримки» [3, 1].

Саме за таких непростих обставин були сформовані хорові колективи, діяльність яких є предметом нашого дослідження: дитячий хор при філармонії імені Кароля Шимановського у Кракові (керівник Олена Яцкулинець (Радько)), хор «Калина» у Великій Британії (керівник Олена Батовська), хор «Мальва» (керівник Наталія Регеша, Ірландія), хор «Creatones» (керівник

Анастасія Щирба, Швейцарія). Більшість учасників даних колективів є із прифронтових міст, частина з яких зараз уже, на превеликий жаль, перебуває в окупації: Маріуполь, Бахмут, Донецьк, Харків і ін.

Здебільшого, створенню даних хорів сприяла спільна волонтерська діяльність на підтримку Збройних сил України або допомога тимчасово переміщеним особам. Люди згруповувалися, безкоштовно або за благодійні внески давали невеликі концерти.

Хоча репертуарні можливості цих українських хорів є досить обмеженими через нестачу підготованих співаків, утім перелік творів є дуже різноманітним, адже кожен учасник є носієм традицій окремо взятого регіону України і привносить в колектив свою культурну частку. Найчастіше дані колективи виконують обробки народних пісень, українську сакральну музику, класична музика іноді поєднується із сучасною популярною музикою.

Окрім виконання українського репертуару хори беруть участь в різних заходах та виконують музику тої країни, у якій вони знаходяться, таким чином створюючи міжкультурний діалог. Часто харизма керівника та захоплення іноземців хоровою спадщиною нашого народу мотивують їх долучатися до українських колективів. Яскравим прикладом сказаному є діяльність хору «Creatones», частина співаків якого є швейцарцями.

Цей хор не просто пропагує українську музику у Швейцарії; завдяки високомистецьким проектам колектив доносить світу гірку правду про страшні злочини геноциду росії проти українського народу. Восени 2023 року хор «Creatones» під керівництвом молодої диригентки зі Львова Анастасії Щирби, спільно із Асоціацією розвитку української культури у Швейцарії в особі Олени Хофмаєр презентували арт-проект «Lichter in der Dunkelheit» («Світло у темряві») для вшанування пам'яті дітей, невинно вбивтих в українсько-російській війні. Три концерти проекту не залишили байдужими жодного слухача.

Цікаві і корисні заходи, у тому числі, зі збором коштів для підтримки української армії проводилися жіночим хором «Калина» під керівництвом професорки Олени Батовської із Харкова разом з Британським фольклорним музичним клубом [1, 155]. У Кракові, за сприяння директора місцевої філармонії Матеуша

Прендоти та української диригентки пані Олени Яцкулинець (Радько), утворився дитячий хор при філармонії. Даний хор мав честь виступати 16 грудня 2023 р. на записі президентського концерту спільно з діючим президентом Польщі Анджеєм Дудою. Хор «Мальва» під орудою киянки Наталії Регеші успішно долучився до запуску навчального проєкту для українців «Shapes of Grief Podcast & Training Programme» («Форми горювання») спільно зі засновницею програми Liz Gleeson в Ірландії.

Хорова музика – невід’ємна частина українського культурного геному. Саме хорова діяльність допомогла заявити світу про Україну в минулому завдяки історичному наказу Симона Петлюри (24 січня 1919 року) про створення професійної хорової капели диригентом Олександром Кошицем та делегуванню її з культурною місією у Західну Європу, а потім в Америку. Сьогодні ж така місія є не менш важливою, адже культурна експансія північно-східного окупанта, яка століттями висіла над Україною, вимагає багато зусиль і цілеспрямованих послідовних дій із її подолання, найперше на державному рівні.

Новостворені ж діаспорні хорові осередки, як місця зустрічі для української спільноти за кордоном, вносять свій посильний вклад у формування позитивного культурного іміджу України на міжнародній арені.

Література:

1. Батовська О. *Хор «Калина»: Висока місія підтримки і популяризації української культури в Англії». Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. VI Міжнар. наук.-практ. конф. (1-2 листопада 2022) / [Під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та проф. Батовської О. М.]. Харків, 2022. С. 153–156.*
2. Калька Н., Ковальчук З. *Практикум з арт-терапії: навч.-метод. посіб. Львів. ЛьвДУВС, 2020. Ч. 1. 232 с.*
3. Семенюк-Брунський М. *Музикотерапія як засіб формування здорового суспільства в сучасній Україні. Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій: зб. наук. праць за результатами Всеукраїнської конференції (Київ, 10*

УДК 781.65:78.071.2

Зоя НЕЧИТАЙЛО
(Бершадь, Україна)

**ІМПРОВІЗАЦІЯ – МЕТОД НАВЧАННЯ, ЩО РОЗКРИВАЄ
ТВОРЧУ ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ, КРЕАТИВНІСТЬ,
ВИКОНАВСЬКУ СВОБОДУ**

Імпровізація – пошук, практика, ініціатива, індивідуальність. Це свобода, повернення в момент тут і зараз, це медитація, це філософія. Кожного разу, коли ми з кимось спілкуємося, ми – імпровізуємо, також коли жартуємо, коли подаємо ідеї, задаємо питання. Техніка імпровізації допомагає вийти із депресії, позбутися вигорання, діє, як музична терапія.

Багато хто думає, що ті музиканти, які вміють імпровізувати – генії, грають щоразу щось нове, і в той же час доволі вишукане. Але це не зовсім так, відбувається вдосконалення того, що раніше вже знав і вмів музикант. Сон – це також творчість. В сні ми можемо дозволити собі будь-що, або ж навпаки – втрачаємо контроль, але, все відбувається в рамках того, що ми вже колись бачили і чули. Імпровізація це щось подібне.

Загально прийнято вважати, що композиція і імпровізація це самостійні області творчості. Відтак, ці два явища мають спільний механізм – комбінування елементів музичної мови при побудові музичної тканини. Ті музиканти, які часто імпровізують, мають свої персональні патерни (заготовки), готові музичні мотиви, гармонічні та ритмічні шаблони. Чим більше їх, тим краща імпровізація.

Окрім розвитку творчих здібностей, мислення, пам'яті учнів заняття імпровізацією дозволяють глибше проникнути і в музичний текст. Це дає музиканту можливість творчої свободи.

Вже з першого року навчання можна використовувати прийоми імпровізації із опорою на народну творчість: створення коротких мелодій на загадки, приказки, закликання. Навчання

музики починати не з вивчення нотного запису, а з підбору простих мелодій на слух, наслідування гри педагога, творчих вправ, тощо. На думку німецького композитора Августа Хальма «Мова передує читанню, цей принцип я давно вже поклав в основу фортепіанного навчання і починаю тому не з читання нот, а з того, що захожую і керую вільною грою звуками».

У наступний етап, варто включити завдання, спрямовані на розвиток композиторських здібностей: дописування мелодії, створення відповіді на питання, підбір акомпанементу, творення мелодичної лінії по заданому ритмічному малюнку. Надалі, завдання потрібно ускладнювати: творення мелодій на віршований текст, варіювання, внесення ускладнень в акомпанемент шляхом варіантів фактури, перетворення одногоголосної мелодії в двоголосся, творення музичної композиції за малюнком.

Також, варто запропонувати учням скласти спонтанну мелодію на певний текст. Музику можна було чути у написанні іншого композитора, творчість якого для них становить певну загадку, після чого порівняти текст оригіналу та свою мистецьку фантазію-імпровізацію. Така творча діяльність за визначення професора А. Душного інтерпретується як «творче наслідування».

Щодо певних порад у сфері імпровізації, ми окреслимо наступні: підбір основних функцій певного твору у лівій руці із поступовим нарощуванням видозміни мелодики у правій; імпровізація для себе, слухаючи внутрішнім голосом (мистецька медитація), передавати це засобами звукового синтезу; міксування певного тризвуку у співвідношенні до мотиву, фрази, речення, періоду, тощо; імпровізація навколо певної теми на опорних функціях тонального плану із відхиленнями, модуляціями чи секвенційними рухами, тощо.

**ЕСКІЗНЕ ОПРАЦЮВАННЯ ТВОРІВ
ЯК ОДНА З ФОРМ ЗАСВОЄННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ
У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ**

Вчителю-музиканту, який працює в загальноосвітній школі, необхідний цілий комплекс практичних вмінь і навичок, який включає в себе читання нот з листа, акомпанемент вокального і танцювального репертуару, читання хорової партитури, виконання творів для сприймання музики, а також гармонізація і підбір фактурних варіантів супроводу. Це можливо лише тоді, коли студент має міцний, ґрунтовний запас піаністичних навичок і широкий репертуарний багаж. Ескізне засвоєння музичного матеріалу є такою формою діяльності, яка відкриває найбільш сприятливі можливості для широкого ознайомлення з музичною літературою і може бути охарактеризована як проміжна форма між читанням з аркуша та досконалим засвоєнням твору. Оволодіння матеріалом в цьому випадку не доводиться до високого ступеня завершеності, концертно-виконавської досконалості. Робота над твором припиняється дещо раніше. Останнім, заключним рубежем цієї роботи служить етап, на якому музикант осягає в загальному і цілому образно-поетичний задум твору, отримує художньо-достовірне уявлення про нього та як виконавець є в стані, можливо, не з повною технічною досконалістю, втілити цей задум на інструменті. Після того, як студент розібрався в тексті, здобув потрібні для нього знання та вміння, правильно та змістовно грає нотний матеріал, робота над твором припиняється, а при потребі доводиться до більш високого рівня виконання. «Найперше завдання – зрозуміти твір так, як розумів його автор, не виходячи за межі його розуміння» [3, 42].

За рядом ознак ескізне розучування зближується з такою формою роботи, як читання нот з аркуша. Ще в XVII-XVIII століттях у трактатах Ф. Е. Баха, Х. Шубарта та інших педагогів-музикантів можна зустріти думку про необхідність тренування

навичок виконання незнайомого нотного тексту «*a prima vista*», з першого погляду [4, 248]. В той же час між ескізним засвоєнням репертуару і читанням нот з листа існує певна різниця. На відміну від одноразового, епізодичного ознайомлення з новою музикою ескізне розучування творів відкриває можливості для значно більш серйозного та ґрунтовного його опрацювання. Працюючи над твором протягом певного періоду часу, він значно глибше осягає його інтонаційно-виразову сутність, конструктивно-композиційні особливості, емоційно-образний зміст. Одним із способів роботи над творами є детальний аналіз конкретного музичного твору. На підставі попередніх аналізів створюється загальний план вивчення творів, складається «схема спільної праці педагога з учнем на уроці та індивідуального засвоєння учнем знань дома» [1, 174]. Навіть не доводячи своє виконання до рівня остаточного технічного довершення, учень тим не менше вбирає в себе основні творчі ідеї автора, проникає в глибини його художнього задуму. «Виконавець – співавтор композитора, завданням якого є максимально точно передати композиторську ідею, художній зміст твору через відповідну систему піаністично-технічних умінь, навичок та знань» [2, 24].

Вибираючи репертуар для ескізної роботи, в першу чергу доцільно орієнтуватись на практичний матеріал програм з музичних занять в дошкільних установах та середній школі. В цьому репертуарі може бути представлено значно ширше коло композиторських імен та музичних творів, ніж вимагає програма. Головне, щоб вони відповідали меті і завданням, зазначеним в шкільних програмах. В цьому специфічна особливість репертуару для ескізного розучування, його пряме музично-дидактичне призначення.

Поряд з сольним репертуаром придатним матеріалом для ескізної роботи у фортепіанному класі можуть послужити різного роду аранжування оперних, симфонічних, камерно-інструментальних та вокальних творів, чотириручні або інші види ансамблів. Ансамблева гра також є такою формою діяльності, яка відкриває чудові можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою різних художніх стилів,

історичних епох. Цей вид роботи, до речі, допомагає сформувати і навички концертмейстерської роботи. Адже головною відмінною рисою концертмейстерської діяльності є необхідність розвитку вміння слухати не лише себе, але і партнера. Вивчення уривків з опер і оркестрових п'єс у фортепіанному перекладі дозволяє студентам глибше засвоїти вітчизняну та зарубіжну музичну літературу. З цією метою багато перекладів подаються в полегшеному, піаністично-зручному, доступному для виконавських можливостей учня варіанті. В свою чергу фортепіанний переклад уривка, що вивчається, спонукає студента глибше вивчити той чи інший твір, прослухати його в концерті або в звукозапису, більше довідатись про творчість композитора.

Помітно міняються в роботі над виконавськими ескізами функції і обов'язки педагога. Завдання педагога – дати загальне направлення, намітити кінцеву художню мету і підказати найбільш раціональні прийоми і засоби роботи. Ескізна робота принесе бажаний результат за умов систематичної праці і обов'язкового завершеного вивчення інших творів. Тільки за таких умов будуть відпрацьовані необхідні професійно-виконавські навички і вміння акуратно, точно і ретельно працювати за інструментом.

Для студентів спеціальності «Музична педагогіка і виховання» ескізна форма роботи є не тільки першочерговим завданням розширення музичного кругозору та набуття піаністичних навичок, але й необхідною умовою збагачення репертуарного багажу, який він зможе використовувати на заняттях з педагогічної практики в дитячій дошкільній установі та в загальноосвітній школі, а також й в подальшій своїй педагогічній діяльності. Скорочуючи терміни роботи над твором, ескізна форма занять з учнем веде до суттєвого збільшення кількості матеріалу, що пізнається та засвоюється в ході навчально-виховного процесу.

Література:

1. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Львів: ЛОГОС, 2001. 300 с.

2. Гордійчук Л. Самостійна робота студентів над музичним твором: основні етапи та методи: методичні рекомендації. Луцьк: Надстир'я, 2017. 25 с.
3. Миропольська Н. Художня культура особистості. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 3, 2001. С. 40–43.
4. Таран І. Специфіка ескізного виконання фортепіанних творів. Музична україністика: європейський контекст: колективна монографія / [Ред.-упоряд. Л. Опарик.] Івано-Франківськ: Вид. Супрун В. П., 2015. С. 245–252.

УДК 78.092(100):78.071.2(477)

Наталія ЮЗЮК
(Львів, Україна)

**ВИХОВАНЦІ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ,
ПРОФЕСОРА БОГДАНА БАЗИЛИКУТА –
ЛАУРЕАТИ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ**

Відомий український співак, провідний соліст Львівського театру опери та балету [1], народний артист України, професор Богдан Омелянович Базиликунт (24.08.1938 – 17.08.2020) був визнаним викладачем вокалу. Спочатку він працював у ДДПУ ім. І. Франка, з часом у ЛНМА ім. М. Лисенка та у ЛНУ ім. І. Франка. Майстерний педагог, понад півстоліття щедро ділився з молоддю своїми фаховими знаннями і вагомим особистим досвідом. Сьогодні його випускники успішно працюють на творчій ниві, співають на українських і міжнародних оперних сценах, у філармоніях та різноманітних хорових колективах, беруть участь у закордонних гастролях, а також займаються професійною постановкою вокальних голосів, – плекають молоді таланти, передаючи новим поколінням методичні настанови свого знаного вчителя [2]. Вдосконалюючи свій фах, багато з його вихованців стають лауреатами і дипломантами престижних Міжнародних конкурсів, і серед них:

Григорій Смолій – дипломант Міжнародного вокального конкурсу ім. А. Дворжака (Карлові Вари, 1997), випускник Дро-

гобицького ДПУ ім. І. Франка, працює в оперному театрі міста Лімож (Франція).

Олена Харачко – Ді Стефано – дипломантка Міжнародного сопранового конкурсу ім. Ренати Тебальді (Модена, Італія, 2002), випускниця Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, сьогодні – працює в Італії.

Віталій Загорбенський – лауреат I-го Міжнародного конкурсу молодих виконавців «Кримська весна – 2001» (Ялта, I премія), магістрант Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, сьогодні – соліст Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької.

Віталій Вовк – лауреат III Міжнародного конкурсу молодих виконавців «Кримська весна – 2003» (Ялта, I премія), випускник Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, артист козацького ансамблю в Німеччині.

Андрій Стецький – лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка (2012, V премія), випускник магістратури факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, з 2015 р. учасник чоловічого вокального квартету «LeonVoci».

Степан Поліщук – лауреат VII Міжнародного вокального конкурсу «Giovanni Musicisti» (Тревизо, Італія, 2015, I премія), Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI ст.» (Київ, 2017, III премія).

Блез Малаба – 2015 р., студент факультету Міжнародних відносин ЛНУ ім. І. Франка, наймолодший учасник півфіналу (дипломант) серед 20 оперних співаків світу BBC «Cardiff Singer of the world», лауреат міжнародного конкурсу «Імпреза» у місті Кам'янець-Подільському (2015, I премія), закінчив магістратуру Королівського музичного коледжу у місті Кардіф, соліст оперного театру у Лондоні (Велика Британія).

Наталія Кухар – лауреатка I-го Міжнародного фестивалю-конкурсу української Retro-музики ім. Богдана Весоловського (Львів, 2016, II премія), випускниця магістратури факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, учасниця українсько-польського кабареу «Czwarta rano».

Оксана Шульба – лауреатка Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI ст.» (Київ, 2017, IV премія), випускниця кафедри те-

атрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка, працює у Львівському театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», учасниця українсько-польського кабaretу «Czwartha gano».

Юлія Єлькіна – лауреатка VI Обласного відкритого конкурсу вокального мистецтва імені Іри Маланюк (Івано-Франківськ, 2018, III премія), магістрантка факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, артистка Галицького академічного камерного хору.

Микола Мигович – лауреат XII Міжнародного конкурсу музичного виконавства (Кразічен, Польща, 2018, III премія), магістрант факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, артист Муніципального хору «Гомін».

Володимир Щур – лауреат X Міжнародного вокально-хорового конкурсу-фестивалю «Хай пісня скликає друзів» (Чернівці, 2019, I премія), магістрант факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка.

Юлія Лев'юк – магістрантка факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, вдосконалювала вокальну майстерність на вокально-акторському факультеті у музичній академії Кракова (Польща), незмінна учасниця проекту «Otwarta Rampra» у театрі «Rampra» (Варшава), паралельно виконує камерні вокальні твори в «Chopin Salon Nowy» і «Świat Muzyki».

Олег Садецький – магістрант ДДПУ ім. І. Франка, у 2015 р. дебютував в партії Герцога в опері Дж. Верді «Ріголетто» на сцені Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Степан Дробіт – магістрант кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. І. Франка, провідний соліст Хмельницької обласної філармонії. Виступив в партії Скарпіа в опері Дж. Пуччині «Тоска», у постановці оперної трупи названої філармонії. Також, у 2017 р. запрошений соліст для виступу в партії Наббуко в однойменній опері Дж. Верді на сцені Львівського оперного театру.

Богдан Полюга – випускник Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, певний час був солістом Львівської філармонії (1998-2000 рр.), Київського (2004) та Львівського (2002-2003) національних театрів опери та балету.

Наталія Поліщук – заслужена артистка України, випускниця кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ

ім. І. Франка. Дебютувала в партії Сільви у прем'єрній постановці однойменної оперети І. Кальмана у Львівському національному драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Виконавиця партії Наталки у фільмі-опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка, знятого 2015 р. на ТРК у Львові.

Отже, Маестро Богдан Базиликут, був талановитий співак і видатний педагог, залишив помітний слід у розвитку українського національного вокального мистецтва.

Література.

1. Терещенко А. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка. Київ, 1989. 208 с. : іл. Із змісту [*Про Б. Базиликута*]. С. 143, 144, 146, 148, 149, 158, 161, 191, 201.
2. Юзюк Н. Маестро Богдан Базиликут: творчий портрет. *Просценіум*. 2014. № 1-3 (38-40). С. 107-112.

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА
АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 378.6:78(477):78.011.4

*Олександр БЕНЗЮК,
Віталій ЗАЄЦЬ
(Київ, Україна),
Андрій ДУШНИЙ
(Дрогобич, Україна)*

**ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
НМАУ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ШЛЯХ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ
ТА НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ
(ДО 85-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ КАФЕДРИ НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ)**

Цілком очевидно, що професійне народно-інструментальне мистецтво відіграє надважливу роль в естетичному вихованні народу, вихованні в ньому дійсно високої художньої культури та глибокого розуміння музики, у вихованні національної гордості. Яскравий, своєрідний характер звучання, можливість оволодіння за короткий час первинними навичками гри саме й роблять народні інструменти прекрасним засобом для активної особистої участі великих груп людей безпосередньо у відтворенні музики, що забезпечує виховання поціновувачів і знавців музичного мистецтва, пробудження й розвиток справжніх митців.

Коли мова йде про формування та розвиток професійного академічного мистецтва гри на народних інструментах, в першу чергу необхідно говорити про найпершу в світі кафедру академічних народних інструментів, створену в 1939 році в Київській державній консерваторії.

Вже на першій фазі становлення української народно-інструментальної виконавської школи були правильно визначені теоретичні положення, які згодом виконали роль методологічних засад системного характеру навчання, пов'язаного, на наш погляд, саме з пріоритетністю творчого компонента, заснованого на вихованні самостійності студентів, ключем до роз-

криття якої виступає оволодіння комплексом теоретичних знань (понять, концепцій, термінів).

Визначальною особливістю стрімкого розвитку українського академічного народно-інструментального мистецтва є одночасне становлення його в єдності трьох якісних станів: сфери *практичної діяльності*, галузі *наукового-теоретичного* знання та *освітнього* комплексу. Така специфіка зумовила, перш за все, високий динамізм у якісному розвитку кожного й піднесення загального рівня виконавства на народних інструментах. Слід також, відзначити, що не менш важливими факторами прискорення еволюції жанру стали реконструктивні вдосконалення самого інструментарію, створення-поповнення високохудожнього репертуарного базису якісними високохудожніми перекладеннями, транскрипціями музичної класики, а також, шляхом залучення відомих композиторів до написання оригінальних творів для народних інструментів, і беззаперечно, тісний, природний, радикальний, взаємоспонукаючий зворотний зв'язок між усіма цими чинниками.

Успішність обраного спрямування і феноменальні здобутки кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського у всіх сферах виконавського мистецтва дали підставу Вченій раді НМАУ імені П. І. Чайковського у 2013 році ухвалити рішення реорганізувати цей розгалужений масштабний по своїй структурі підрозділ у факультет народних інструментів до складу якого увійшли чотири кафедри. Це кафедра баяна та акордеона, кафедра народних інструментів, кафедра бандури і, звісно, кафедра оркестрового диригування та інструментознавства. Адже, невід'ємною складовою підготовки студентів на факультеті є диригентська професіоналізація, яка на теперішньому етапі зорієнтована на специфіку чотирьох різновидів творчих колективів: сучасного монотембрового баянного та акордеонного оркестрів камерного типу (оркестр баяністів, оркестр акордеоністів «Grand Accordeon»), симфонізованого оркестру народних інструментів (на струнно-щипковій основі) та колективу інструментально-хорового складу у формі капели бандуристів. Також, на факультеті плідно функціонує унікальний камерний оркестр домристів «Лик домер», створений у 1992 році

в Донецьку (професор В. М. Івко). Колектив об'єднав вихованців донецької домрової школи і був одним із небагатьох, який активно пропагував українське професійне академічне виконавство на народних інструментах у Східному регіоні України. У зв'язку з драматичними подіями на Донбасі у 2014 році оркестр «Лик домер» разом із частиною професорсько-викладацького складу і студентства Донецької національної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва приєднався до колективу НМАУ імені П. І. Чайковського.

Кафедра народних інструментів, яка стала родоначальником факультету народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського багато в чому була унікальною. Її особливість насамперед у тому, що вона стала першим у світі центром комплексного професійного навчання гри на народних (автентичних) інструментах, які набули статусу академічних. Засновник, спочатку відділу (1934 р.), а з 1939 року й кафедри народних інструментів професор М. М. Геліс постійно наполегливо вивчав виконавсько-педагогічний досвід суміжних галузей виконавського мистецтва, налагоджував творчі зв'язки з багатьма відомими музикантами, педагогами і композиторами. Всі надбання світового рівня він клав на олтар народно-інструментального мистецтва. На основі переосмислення набутих знань і досвіду М. М. Геліс створив власну методику навчання гри на народних інструментах з урахуванням їхньої специфіки. Уже перші його учні (Ю. Тарнопольський, Ж. Лінке, В. Дзіндра, М. Хіврич, К. Стрельченко, С. Якушкін, А. Троїцький, Є. Столова, К. Смага, М. Різоль, та Р. Білецькі) своїми блискучими виступами й перемогами на конкурсах підтвердили правильність обраного фундатором напрямку. З цього моменту розпочався справжній ренесанс вітчизняного академічного народно-інструментального мистецтва нарівні з, так званим, класичним інструментарієм.

Безпрецедентним фактором в історії музичної педагогіки є те, що першим і протягом тривалого часу єдиним викладачем з усіх спеціальних інструментів (мандоліна, концертино, бала-лайка, домра, гітара, бандура, баян, цимбали) був М. М. Геліс, який окрім цього викладав студентам сольфеджіо і гармонію, ансамбль, методику, вів курси з інструментування, читання

партитур, був керівником оркестру народних інструментів. У 1950-ті роки на кафедрі з'явилися інші педагоги – переважно колишні випускники (Ю. Тарнопольський, Є. Столова, М. Різоль, І. Яшкевич, Є. Блінов, Я. Пухальський, І. Алексєєв, інші).

У 1955 році відкрилося заочне відділення, у 1958 – музично-педагогічний факультет, а з 1959 – виконавська аспірантура.

Загалом кафедрою народних інструментів завідували: професори М. М. Геліс (1939–1970), М. В. Лисенко (1970–1975), М. А. Давидов (з 1975–2013). Від дати реорганізації (2013) факультетом народних інструментів здійснювали керівництво: професор кафедри народних інструментів М. Т. Білоконєв (2013–2015), заслужений діяч мистецтв України, професор А. А. Семешко (2015–2018). З 2018 року і по теперішні час деканом факультету є кандидат культурології, доцент кафедри баяна та акордеона О. О. Бензюк.

Розбудовуючи традиції засновника кафедри професора М. М. Геліса, її очільники подбали про створення солідної науково-теоретичної бази. Особливу роль у цьому процесі відіграв багаторічний завідувач кафедри професор, доктор мистецтвознавства М. А. Давидов. За часи його керівництва було захищено 14 кандидатських дисертацій, опубліковано понад 30 підручників і посібників, серед яких перші роботи з історії кафедри, теорії формування виконавської майстерності, методики викладання гри на народних інструментах, диригування, інструментовки, історії академічного виконавства. Наявність такого масиву науково-теоретичних розробок засвідчила високий рівень сучасного науково-теоретичного забезпечення музичної педагогіки в галузі народно-інструментального мистецтва.

Кафедра народних інструментів НМАУ імені П. Чайковського за час свого існування здобула міжнародний авторитет, засвідчений великою кількістю студентів з інших країн (Сербії, Хорватії, Чорногорії, Чехії, Нової Зеландії, В'єтнаму, Ірану, Китаю тощо), які тут навчалися протягом багатьох років. Особливо відзначалися студенти баяністи-акордеоністи з Хорватії та Сербії, які не раз ставали переможцями найпрестижніших міжнародних конкурсів, а тепер на теренах країн колишньої

Югославії утворили власну школу, спираючись на методологічні установки київської кафедри народних інструментів.

Можна з впевненістю сказати, що кафедра народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського реалізувала свій колективний творчий потенціал з максимальною повнотою. Досягнуті кількома поколіннями педагогів результати засвідчують високий рівень поставленої справи щодо організації праці, методологічної визначеності та художньої спрямованості, розкриття науково-теоретичного, творчого і виконавського потенціалу колективу.

Сучасна теорія виконавства комплексно залучає до сфери своїх досліджень якнайрізноманітніші творчі процеси, прагнучи не лише кількісно розширити можливості набуття спеціалізованих знань, але й якісно підвищити рівень виконавської компетентності як раритетного чинника його професійної майстерності. Основні складові, без яких не може існувати сучасна прогресивна виконавська школа, – прогресивна методика, що поєднує величезні традиції, як першооснова створення й могутній науково-теоретичний потенціал.

Прогнозування характеристик нового періоду в становленні українського академічного народно-інструментального мистецтва дозволяє припустити, що нагромаджені до теперішнього часу накопичені досвід і знання уможливають перехід на новий якісний рівень взаємодії теорії і практики.

Сьогодні можна говорити про входження українського академічного народно-інструментального мистецтва до нового періоду свого розвитку – періоду методологічно поглибленого, інтенсивного розвитку, який можна назвати періодом його *науково-теоретичної професіоналізації*.

Література:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. [для студ. вищ. та серед. муз. навч. закл.]. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.

2. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. 223 с.

УДК 785.73(477.54):78.03

*Надія МЕЛЬНИК,
Олександра САВИЦЬКА
(Харків, Україна)*

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО «ЦИМБАНДО» У ХАРКІВСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Харківщина завжди була багата талантами. Митці, вчені – несуть свої знання, вміння, винаходи не тільки по всій Україні, а й по всьому світу. «Все нове – це добре забуте старе», тому так важливо цінувати, знати, пам'ятати здобутки минулого. Майже 120 років тому видатний наш земляк, талановитий бандурист-професіонал, письменник, театральний діяч Гнат Хоткевич створив ансамбль український народних інструментів (1902 р.), у складі якого були лірники та бандуристи й виступив на XII Археологічному з'їзді. То був перший ансамбль з таким складом інструментів! Хоткевич і сам багато виступав по всій країні, мав величезний успіх. Його майстерність і талант визнавали відомі виконавці і митці того часу. Кожен його виступ – це не просто гра на бандурі, це моноспектакль, це і спів, і декламація, і віртуозніше володіння інструментом.

Саме ці самі принципи використовують в своїй творчій діяльності і учасники тріо «ЦимБандо», які радують слухачів вже 18 років (2006-2024). У складі колективу – лауреати міжнародних конкурсів: Олександра Савицька (цимбали), Надія Мельник (бандура), Костянтин Хітушко (кобза-контрабас). Цей колектив є не просто інструментальним тріо, це музичний театр, який працює в стилі «кроссовер», змішуючи різні стилі і напрямки. Учасники колективу дуже люблять і максимально популяризують свої інструменти – бандуру, цимбали і кобзу.

Ще через 20 років після створення Хоткевичем українського ансамблю, у Харкові при клубі «Металіст» був організований оркестр народних інструментів. Цей оркестр відрізнявся від інших подібних колективів тим, що в ньому використовувались три типи бандур: пікколо, прими і басы. Потім в капелу (на початку оркестр мав вигляд капели бандуристів) було введено ліри, сімейство цимбалів та сопілки. За інструментарієм це вже був справжній оркестр українських народних інструментів. Засновником, керівником і диригентом був Леонід Гайдамака. Це був Перший Український Оркестр в Харкові! У 2022 році ми могли б святкувати сторіччя такого колективу. Але історичні обставини склались таким чином, що наприкінці 30-х років минулого століття він припинив своє існування. Відродження мистецтва гри на бандурах і цимбалах в Харкові відбулось тільки через пів століття.

Нам є, що зберігати, і є, що відроджувати. З такої нагоди у лютому і березні 2022 року повинні були відбутись декілька концертів для популяризації ансамблево-оркестрового музичування. Підтримати діяльність тих колективів, які існують сьогодні і які мають у своєму складі українські народні інструменти, а саме бандури і цимбали, якщо вже так історично склалось. Це різні колективи (учнів мистецьких шкіл, фахових коледжів та ЗВО, дитячі самодіяльні ансамблі та оркестри), у складі яких обов'язково мають бути бандури і цимбали. Але, повномасштабне вторгнення росії в Україну не дало відбутись таким заходам.

Сьогодні вносить свої корективи. Учасники інструментального тріо «ЦимБандо» у попередні роки працювали у жанрі «музичний гумор», підкреслюючи самобутність, тембральну красу і віртуозні можливості своїх інструментів. Зараз в репертуарі колективу переважно твори на теми українських народних і авторських пісень. Українська пісня – це нескінчена живильна криниця мелодизму, гармоній, ритмів, життєвих історій. Кожен інструмент розказує і розкриває музичний зміст засобами виразності, які притаманні саме йому: «Монолог на трьох», «Сонечко», «Чорна редька», «Харківські оповіді» та ін. Також вагоме місце займають музично-літературні композиції, поезію

яких майстерно читає Надія Мельник: «Це моя земля», «А ми не знали, що так її любимо», «Як у наших ворогів» та ін.

Метою проекту, який не стався, але ми впевнені, ще буде, була презентація харків'янам історії Харкова та створення, нарешті, у місті професійного оркестру українських народних інструментів. А поки інструментальною трією «ЦимБанДо» презентує культуру Слобожанщини, виступаючи у багатьох містах України та за її межами.

Література:

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 235 с.
2. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1981. 112 с.
3. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: Державне видавництво України, 1930. 512 с.

УДК 78.011.26:780.64(477)

Василь ГАМАР
(Дрогобич, Україна)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СОПІЛКОВОГО МИСТЕЦТВА СЬОГОДЕННЯ

Українська академічна школа гри на народних інструментах, у своїх регіональних представництвах активно втілює модель дослідницького феномену окремих інструментів або певних регіональних шкіл. Саме академічні інструменти постають метою дослідження низки українських науковців: баян-акордеон – М. Давидов, В. Заєць, В. Дорохін, А. Душний, С. Карась, Я. Олексів, Р. Кундис, М. Булда, І. Єргієв, А. Сташевський та ін.; бандура – В. Дутчак, Н. Брояко, О. Бобечко, О. Кушнір, Л. Мандзюк, І. Панасюк, Н. Морозевич та ін.; цимбали – Т. Баран, І. Теуту, І. Брухаль, М. Кужба та ін.; гітара – В. Сидоренко, С. Гриненко, А. Коваленко, К. Чеченя, В. Сологуб, В. Паламарчук та ін.; домра – Л. Шорошева, І. Кольц, О. Олійник, С. Білоус та ін.; ансамблі-оркестри – Л. Пасічняк, Т. Сідлецька, П. Дрозда, В. Шафета,

Б. Кисляк, С. Нефедов, В. Марченко, В. Дейнега, О. Трофимчук та ін. У цьому сузір'ї, активного розвитку набуває дослідження сопілкового мистецтва.

Варто розкрити низку наукових розвідок у сфері сопілкового мистецтва засновника Львівської сопілкової школи Мирослава Корчинського. Зосередженість науковця вирує навколо певної спроби вивчення історіографії сопілки [10], та на предмет академічного сопілкарства у сфері мистецтва та науки [9]. Продовжує наукову лінію батька його донька Божена. У її доробку публікації із сопілкового мистецтва міської традиції XV – XIX століття [7], науковий тезаурус сопілки та блок-флейти [6].

Першим та неповторним у даній царині залишається дисертаційне дослідження *Божени Корчинської-Яскевич «Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму»* [8]. Науковицею вперше піднімається питання еволюційних процесів сопілки як етнографічного різновиду флейтових аерофонів, академізація інструменту крізь призму писемної традиції (творчість, виконавство, педагогічна складова), становлення та розвиток Львівської сопілкової школи (феномен М. Корчинського, формування репертуару, виконавські тенденції, наукова діяльність).

У цьому контексті варто відзначити ряд інших статей. Серед них: аналіз академічного сопілкарства через виконавські конкурси, науковий базис, методичну основу, популяризацію інструменту академічної традиції у дослідженні А. Довгаля [5]; аплікатурні принципи щодо академічного виконавства на сопілці розкриває С. Максимів [11]; рецензування монографічного опусу Б. Яремка, у сфері дослідження сопілкового мистецтва гуцулів у світлі різновидів побутування інструменту, його національного та культурного значення описую Н. Супрун [13]; посібник науковця та практика Б. Яремка «Сопілкова музика гуцулів» [15], аналіз багаторічної праці автора у сфері вивчення побутування інструменту у національному масштабі, його регіональної цінності та сфери впливу на соціальний побут гуцулів.

У контексті нашої розвідки, варто звернутися до репертуарного надбання, як головного критерію академізації інструмен-

ту. Тут певна ніша належить серійному виданню «Музика для сопілки» під упорядкуванням Романа Дверія [1; 2; 3].

Важливим елементом постає початкова мистецька освіта у сфері опанування грою на сопілці. В цьому напрямку є вагомі напрацювання. Першоосновою постає типова навчальна програма «Музичний інструмент Сопілка» для середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, укладена на замовлення Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Міністерства культури та інформаційної політики України у 2022 році [14].

Варто акцентувати увагу на написанні опусів під назвою «Школа». У сопілковому мистецтві така праця належить Р. Дверію «Школа гри на хроматичній сопілці» (Львів, 2008) [4], яка наповнена репертуаром та методичними принципами навчання гри на інструменті.

Серед ното-забезпечення, виділяється збірка «Сопілка перші кроки» Людмили та Юрія Павленків (Черкаси, 2019) [12], котра через опанування академічною основою гри на початковому етапі, сприяє подальшому професійному навчанні юного сопілкаря.

Отже, огляд напрацювань у сфері академічного виконавства на сопілці свідчить про його дослідницько-затребуваний феномен науковою спільнотою України, систематизацію навчального процесу на академічній основі, наукову складову у історично-еволюційному плані, формотворення сучасної виконавської школи, збереження та примноження традицій, нові горизонти у репертуарному надбанні.

Література:

1. Дверій Р. Музика для сопілки. Ансамблі [Ноти]. Київ: «Музична Україна», 1989. Вип. 3. 201 с.
2. Дверій Р. Музика для сопілки. Ансамблі [Ноти]. Київ: «Музична Україна», 1980. Вип. 1. 194 с.
3. Дверій Р. Музика для сопілки. Ансамблі [Ноти]. Київ: «Музична Україна», 1985. Вип. 2. 178 с.

4. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці. Львів: ЦТДЮГ, 2008. Ч. 2. 67 с.
5. Довгаль О. Академічне сопілкарство як мистецтво науки. *Народно-інструментальне мистецтво*. Рівне, 2005. № 2. С. 11–15.
6. Корчинська Б. Сопілка і блок-флейта – архетипи академічних повздовжних флейт. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матер. наук.-практ. конф. (ЛНМА ім. М. Лисенка, 3 листопада 2005)* / [ред-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич: Коло, 2005. С. 133–139.
7. Корчинська Б. Сопілкарство в міській культурі XV – XIX століття: виникнення, розквіт, занепад. *IV-а Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та IV-а міжнародна «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 20.04–02.05.2011): зб. матер. та тез* / [ред-упор. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2011. С. 104–105.
8. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 213 с.
9. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27656/06-Korchynskyy.pdf?sequence=1>
10. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки. *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенко: зб. статей* / [ред-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Вінниця: Нова Книга, 2006. Вип. 11. С. 154–160.
11. Максимів С. Академічна сопілка та її виконавські аплікатури. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/27541>
12. Павленко Л., Павленко Ю. Сопілка. Перші кроки [Ноти]. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2019. 36 с.
13. Супрун Н. Монографічне дослідження сопілкової традиції гуцулів. *Українська музика*. 2016. № 1 (19). С. 133–137.
14. Типова навчальна програма «Музичний інструмент Сопілка» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з

музичного мистецтва початкового професійного спрямування,
інструментальні класи. Київ, 2022. 18 с.

15. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів: Сполом, 2014. 180 с.

ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНА ТА МИСТЕЦЬКА

УДК [378.011.3-051:78]:378.093:78(437.6)

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

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ НА ПЕДАГОГІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТАХ У СЛОВАЧЧИНІ

1. Профіль вчителя музики в загальноосвітній школі. Вчитель музики в загальноосвітній школі повинен мати ступінь магістра. Якщо він викладає в початковій школі, то зобов'язаний мати освіту в галузі початкової освіти, яка не зосереджена виключно на музиці. Якщо він викладає в закладах середньої загальної освіти, у нього є два варіанти: перший - закінчити курс підготовки вчителів на педагогічному факультеті в рамках двопротифільного навчання, вивчаючи музичну освіту разом з іншим академічним предметом, або як одну спеціальність, зосереджену на музичному мистецтві зі спеціалізацією гра на музичному інструменті або спів. Другий варіант - це навчання за програмою з мистецьким спрямуванням у школі для професійних музикантів з подальшим дворічним курсом підготовки вчителів.

2. Організація навчання. Студент може отримати вищу педагогічну освіту в різних університетах. На даний час існує чотири університети: Пряшівський університет – державний; Університет Коменського в Братиславі (тільки бакалаврат) – державний; Університет Костянтина Філософа в Нітрі – державний; Католицький університет в Ружомберку – церковний.

Навчання ділиться на бакалаврат тривалістю 3 роки та магістратуру тривалістю 2 роки (на денній та заочній формах навчання). Після закінчення бакалаврату випускник може працювати асистентом викладача в класі, а вже після закінчення магістратури може стати самостійним викладачем.

Навчання в державних школах є безкоштовним для словацьких студентів, але лише за певних умов: це перша вища освіта, студент не перевищив стандартної тривалості навчання і не

навчається паралельно на іншій навчальній програмі. Іноземним студентам наразі не надається навчання іноземними мовами. Іноземний студент самостійно сплачує за навчання. Розмір оплати варіюється в залежності від університету від 700 до 1500 євро на рік.

3. Умови вступу на навчання. Подати заявку на навчання може будь-яка зацікавлена особа. Зарахування на курс відбувається за умови успішного складання вступного іспиту, який зазвичай складається з теоретичної та практичної частини. Його структура не відрізняється між музичними коледжами та університетами педагогічного спрямування, різниця тільки в рівні компетенцій та знань, що перевіряються.

У теоретичній частині студент зазвичай пише тест, який перевіряє його компетентність в музичній та культурно-соціальной сфері, знання історії музики, теорії музики та інструментування, загальний культурний рівень, а в практичній частині студент демонструє свої виконавські навички при гри на обраному музичному інструменті /вокалі/ диригуванні. Також є обов'язковою співбесіда про мотивацію та очікування абітурієнта. Деякі школи вимагають довідку від лікаря про медичну придатність (наприклад, від фоніатра) для деяких програм. Процедура вступу на додаткову педагогічну освіту не передбачена. У більшості випадків єдиною вимогою є наявність ступеня бакалавра або магістра у відповідній галузі.

4. Навчальні плани та навчальні програми. Індивідуальні навчальні програми педагогічних факультетів складаються з трьох блоків дисциплін: обов'язкові дисципліни, обов'язкові вибіркові дисципліни та вибіркові дисципліни. Їх склад та наявність в індивідуальних навчальних програмах варіюється в залежності від конкретного університету, але обов'язкові предмети є домінуючими (зазвичай вони складають більше половини навчальної програми). Інші предмети обираються студентом відповідно до вимог конкретного навчального закладу.

Обов'язкові предмети поділяються на теоретичні та практичні. Теоретичні предмети включають загальноосвітні предмети з педагогіки, психології, дидактики, філософії, соціології тощо, а також спеціальні музичні предмети, такі як історія му-

зики, аналіз творів, інструментознавство, музична естетика, музична дидактика та музична психологія.

Практичні предмети стосуються лише музичної діяльності і включають гру на інструменті, спів, диригування, аранжування для ансамблів, гру в камерному ансамблі, ансамблеву гру, спів у хорі, гру в оркестрі. Деякі предмети розширюються в рамках обов'язкових предметів за вибором, зокрема гра на іншому музичному інструменті, словацький фольклор, словацька музика, спів у камерному ансамблі тощо. Предмети за вибором дають можливість закінчити власну траєкторію навчання, наприклад, вдосконалюючи роботу з музичними програмами, розвиваючи музичну творчість, м'які навички тощо.

Важливою частиною підготовки вчителя є його педагогічна практика, яка завершується в останні два роки навчання на магістратурі. Вона складається зі спостереження за викладанням досвідченого вчителя в середньому 10-20 годин на семестр, а потім самостійного викладання під наглядом так званого вчителя-стажера. Проходження практики є однією з вимог для отримання диплому.

Наприкінці навчання студент готується до державних іспитів і пише дипломну роботу, яку захищає перед комісією.

Отже, підготовка вчителів музики на педагогічних факультетах у Словаччині мала місце в минулому, сьогодні ряд музичних факультетів закриваються, оскільки не можуть відповідати суворим критеріям акредитації, встановленим Міністерством освіти. У деяких університетах (наприклад, в Університеті Матей Бела в Банській Бистриці) можливість здобуття педагогічної музичної освіти було повністю скасовано, в деяких залишився відкритий лише бакалаврат (наприклад, в Університеті Коменського в Братиславі). Ми віримо, що поступово ситуація стабілізується, що нова реформа у сфері вищої освіти позитивно вплине на якість підготовки вчителів музики, а це стане можливим оновлення та інновація музичних навчальних програм у всіх великих університетах.

Літєратура:

1. Comenius university in Bratislava. URL: <https://www.fedu.uniba.sk/o-fakulte/vnutorny-system-kvality-pdf-uk/studijne-programy-a-plany/bakalarske-studijne-programy/ucitelstvo-hudobneho-umenia-v-komb/>
2. Presov University in Presov. URL: <https://www.unipo.sk/filozoficka-fakulta/khu/okatedre/studium/>
3. University of Konstantin the Philosopher in Nitra. URL: <https://www.pf.ukf.sk/sk/prijimacie-konanie/moznosti-vysokoskolskeho-studia/21-studium/prijimacie-konanie/388-ucitelstvo-hudobneho-umenia-2>
4. Catholic University in Ružomberok. URL: <https://www.ku.sk/fakulty-katolickej-univerzity/pedagogicka-fakulta/katedry/katedra-hudby/studium/studijne-programy/mgr-ucitelstvo-hudobnej-vychovy-v-kombinacii-denna-forma.html>
5. University of Matej Bel in Banská Bystrica. URL: <https://www.pdf.umb.sk/app/cmsFile.php?disposition=a&ID=3553>

UDC 37.016:78]:780.6.04

Anna VLČEKOVÁ

(Liptovský Mikuláš, Slovakia)

CREATIVITY SUPPORT DURING STRING INSTRUMENT MUSIC LESSONS

*«Tvorigost' dava zmysel životu ... Tvorigost' lieči človeka z chorôb modernej civilizácie ... Tvorigost' je spôsob sebarealizácie...»
(Zelina, Jaššová, 1984)*

Tvorigost' pomáha človeku rásť, prekonávať strach, nechúť, prebúda v ňom silu, činorodosť... otvára dvere autentickosti v hudobnom prejave, samostatnosti, originality. Tvorigový umelec sa nezameriava len na výsledok svojej práce, ale vidí zmysel aj v jeho dosahovaní, v procese tvorby, nastudovávania diela. Tvorigosť

umelca poháňa vpred, núti ho hľadať lepšie a nové riešenia, obohacuje jeho interpretačný prejav o neopakovateľné momenty. Niektorí umelci majú vrozený väčší tvorivý potenciál ako iní, avšak u každého je možné tvorivosť podporiť, a to už na úrovni štúdia na základnej, strednej, či vysokej škole. V príspevku sa venujeme podpore tvorivosti na úrovni základného vzdelávania v odbore hra na sláčikovom hudobnom nástroji.

1. Definovanie tvorivosti. Definovanie tvorivosti patrí k náročným úlohám teoretikov v oblasti psychológie, estetiky, pedagogiky a umeleckej tvorby. Hoci je dostupných množstvo definícií, všetky sa od seba vzájomne odlišujú v jednom, či vo viacerých zreteľoch. Pre potreby nášho príspevku vyberáme definíciu J. Hlavsu, podľa ktorého tvorivosť charakterizujú *«kvalitatívne zmeny v subjekto-objektových vzťahoch, pri ktorých syntézou vonkajších vplyvov a vnútorných stavov dochádza k alterácii subjektu (prostredníctvom intenzívnej a špeciálnej činnosti) a k vývinu kreatívnych situácií a produktov, ktoré sú jedinečné, nové, progresívne, hodnotné, čo spätne vedie k formovaniu osobnosti»* [1, 40].

Táto definícia v sebe zahŕňa 5 základných aspektov tvorivosti: zmenu, alteráciu subjektu, činnosť, produkt a vplyv tohto procesu na osobnosť.

Strenáčiková vysvetľuje:

1. pri tvorivom procese dochádza *«k zmenám vo vzťahu človeka k svojmu okoliu: napríklad sa 'zmení' vnímanie človeka a on si všimne nejaký problém, ktorý dovtedy nevidel, alebo si uvedomí, že existuje nejaký problém, ktorý prehliadal a ktorý treba riešiť»* [6, 47].
2. Zároveň nastáva zmena vo vnútri človeka (alterácia subjektu), ktorá je podmienená nielen vnútornými faktormi (jeho dispozície, myslenie, vnímanie, aktuálne prežívanie, nálada...), ale aj vonkajšími (vplyv prostredia, podmienky na tvorivú činnosť, podpora okolia...).
3. V tomto okamihu má človek „nutkanie“ niečo robiť, t.z. zmena uvedená v bode 2 vyvoláva činnosť intenzívnu a špeciálnu, tzv. tvorivú činnosť.
4. Výsledkom činnosti popísanej v bode 3 je ďalej tvorivý produkt, niečo *„jedinečné, nové, progresívne, hodnotné“*.

5. Vyššie charakterizovaný proces vplýva spätne na osobnosť človeka, ktorý ho zrealizoval a prispieva k jej ďalšiemu rozvoju [6, 47].

2. Podpora tvorivosti na ZUŠ. Na základnej umeleckej škole (ZUŠ) je k dispozícii množstvo príležitostí pre rozvoj tvorivosti. Tvorivý proces dieťaťa smeruje k produkcii nových nápadov, pričom sa do tohto procesu zapájajú najrôznejšie hudobno-inštrumentálne, spevácke, pohybové či auditívne činnosti. *«Integráciou činností v hudobno-výchovnom procese sa u žiakov dosahuje vysoká zážitkovosť, rozvíja sa ich hudobné myslenie a spontánna tvorivosť sa postupne mení na tvorivosť vedomú a zámerne cielenú na produkciu nových nápadov a myšlienok»* [3, 77].

Podstata rozvoja tvorivosti spočíva v tom, že u žiaka neustále podporujeme divergentné myslenie, kritické myslenie, samostatnosť a ďalšie vlastnosti, ktoré s tvorivosťou úzko súvisia. Dôležité je zapájať do vyučovania čo najviac zmyslov, podnecovať kognitívne procesy, na ktorých sa podieľa v rámci gestaltu prvok vizuálny, auditívny, taktilný i pohybový. Vizuálna, sluchová a svalová kontrola sú totiž nevyhnutnou súčasťou kreatívneho umeleckého prejavu, a preto je potrebné im venovať pozornosť už počas vyučovania na ZUŠ.

Súčasťou prípravy tvorivej interpretácie je aktívne zapájanie predstavivosti dieťaťa a jeho bohatej fantázie. Predstavivosť možno rozvíjať na úrovni hudobnej i mimohudobnej. V oblasti mimohudobnej môže ísť o tvorbu obrazov v mysli dieťaťa, ktoré s hudbou súvisia, viažu sa k nej, ale majú mimohudobný obsah. Napríklad pri hre piesne *Kohútik jarabý* si dieťa môže predstavovať kohúta, záhradku, kvety a iné obrazy, o ktorých sa v texte spieva. V oblasti hudobných predstáv ide o predstavu znejúcej melódie.

Hudobné predstavy je možné rozvíjať napríklad prostredníctvom transpozície piesne. Optimálne je začať s piesňami ľudovými, ktoré sú po rytmickej i po melodickej stránke dieťaťu blízke. Takou je napríklad už spomínaná ľudová pieseň *Kohútik jarabý*. Žiak sa ju naučí hrať najprv v tónine C dur a potom ju začne hrať od iného tónu, pričom sa riadi výlučne sluchom. Nezamýšľa sa nad konkrétnymi tónmi d - e - fis, ale riadi sa podľa sluchovej predstavy: podľa predstavy melódie rozmýšľa, či má prst ľavej ruky, ktorý drží na hmatníku posunúť vyššie alebo nižšie, prípadne či je potrebné ho

vymeniť za iný prst, prípadne sa presunúť na inú strunu – v závislosti od toho, či melódia stúpa alebo klesá.

U pokročilejších žiakov možno dokonca zmeniť polohu. Keďže najskôr sa žiak zoznamuje s prvou polohou, intonačnú istotu má najprv v tejto základnej polohe a vo väčšine prípadov sa až potom presúva do druhej a tretej polohy. Hoci melódia môže ostať v tej istej tónine a obsahovať tie isté tóny, žiak používa iný prstoklad a má iné postavenie prstov ľavej ruky. Musí sa teda riadiť nielen smerovaním melódie, ale aj intervalovými vzdialenosťami, pričom sa neustále kontroluje sluchom a porovnáva svoje predstavy so znejúcou melódiou.



Obrázok 1: Slovenská ľudová pieseň «Kohútik jarabý Zdroj».

Tvorivé aktivity možno v počiatočných štádiách štúdia odvodiť aj z cvičení v školy hry na nástroji (pre husle: Škola hry na Housle od J. Micku, Husľová škola od Otakara Ševčika, Škola smyčcové techniky pro violoncello Otakara Ševčika, ABC Violoncello z Editio Musica Budapest, Fiedel-Max Viola Schule od Andrey Holzer-Rhomberg atď.). Obsahujú jednoduché melódie, ktoré sú zamerané napríklad na prechod sláčika zo struny na strunu alebo na konkrétne intervalové postupy podložené rôznymi smyčkovými variantami.

Žiak môže v navrhovaných cvičeniach napríklad meniť rytmus, tempo alebo artikuláciu danej melódie, meniť napr. techniku détaché v stvrťových notách tak, že bude hrať každú notu jednou dĺžkou sláčika. Pri rytmickej tvorivej práci s melódiou môže meniť napríklad hru tak, že hrá dve noty na jeden sláčik, štyri noty na jeden sláčik a pod. Prípadne môže meniť artikuláciu z legata cez martelé, staccato, až po kombinácie uvedených techník. Pri hre môže dodržiavať len smerovanie melódie, avšak tvorivo môže pristupovať k práci so sláčikom, k rytmickej zložke cvičení a k artikulácii.

Tvorivosť patrí k často skloňovaným termínom hudobnej pedagogiky. I keď každé dieťa je tvorivé, nemožno ponechať rozvoj jeho tvorivosti náhode, ale treba jeho tvorivosť aktívne podporovať, pričom je vhodné využívať práve podstatu hudobného umenia. Hudba poskytuje dostatok podnetov k rozvoju tvorivosti a pedagóg môže vytvárať kreatívne úlohy aj sám. Môže vychádzať z toho, že *«kreatívne úlohy by mali vyžadovať od žiaka hľadanie a dopĺňanie informácií (napríklad dynamiky, prstokladov v notách, frázovania, nádychov v recitácii, melódie reči, slov, zápletky), overovanie 'správnosti' navrhnutého riešenia a prípadné úpravy a znovooverenie 'správnosti' ... pri pokročilejších žiakoch je možná aj samotná detská umelecká tvorba»* [5, 222].

References:

1. Hlavsa J. Psychologické základy teórie tvorby. Praha: Academia, 1985.
2. Holas M. Psychologie hudby v profesionální hudební výchově. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU, 2013. Vyd. 2.
3. Hudáková J. Hudobná tvorivosť ako pedagogicko-psychologický fenomén. Pp. 75–87.
URL: <https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Mednansky2/subor/10.pdf>
4. Kohútik jarabý – Ľudová pieseň. URL: <https://nasedeticky.sk/hudobna-vychova/ludove-pesnicky-s-notami/8971/kohutik-jaraby-ludova-piesen/>
5. Strenáčiková, M. 50 otázok učiteľov základných umeleckých škôl a konzervatórií. Kľúč k pedagogicko-psychologickej príprave učiteľov v profesionálne umeleckej edukácii. Košice: Equilibria, s.r.o., 2021.
6. Strenáčiková M. Teoretické východiská učiteľskej praxe pre doplnujúce pedagogické štúdium učiteľov umeleckých predmetov, III. diel – Pedagogická komunikácia; Tvorivosť. Banská Bystrica: Akadémia umení, Fakulta múzických umení, 2018.
7. Zelina M., Jassová E. Tvorivosť – piata dimenzia. Bratislava: Smena, 1984.

8. Zelina M., Zelinová M. Rozvoj tvorivosti detí a mládeže. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1990.

УДК 37.016:78]:780.647.2

Світлана КУЗЬМЕНКО
(Сновськ, Україна)

**КРЕАТИВНА МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА
НА УРОКАХ З ФАХУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ "БАЯН"»**

Насамперед, автор вважає за потрібне закцентувати увагу на тому, що в Україні існує академічна свобода викладача мистецької школи, яка повинна забезпечувати його від цензури закладу освіти: самостійно визначати, як саме проводити заняття, обирати навчальні матеріали, методи. Разом з тим, необхідно враховувати, що форми, методи та засоби навчання мають в певній мірі відповідати освітній програмі мистецької школи, тому актуальність даної статті в тому, щоб окреслити методи та форми роботи з учнями мистецьких шкіл навчальної дисципліни «Навчальний інструмент Баян» з можливістю впровадження у навчальний процес.

Мета: удосконалення ефективної методики навчання на музичному інструменті через забезпечення індивідуальної освітньої траєкторії шляхом створення додаткових освітніх можливостей та переваг.

Власний педагогічний досвід показує, що креативний підхід у викладанні підвищує конкурентно спроможність, мотивацію учнів до навчання, а також розвиває музично-виконавське мислення. Якщо креативність в рекламі – це здатність показати продукт новим чином, під несподіваним кутом, то в професійному контексті вона може стати корисним інструментом для пошуку рішень складних питань чи оптимізації процесів.

До прикладу, створення родинних ансамблів як формат колективного музикування через виконання вивчених творів разом з рідними із застосуванням перкусії формує позитивні емоції, впевненість, налагодження контакту через взаємодію,

натхнення до відпрацювання технічних та художніх моментів, можливість виступити з концертним номером як в колі сім'ї, так безпосередньо на конкурсах-фестивалях мистецького напрямку.

Досвід автора визначає застосування такого формату ефективним і в очному, і дистанційному форматах. Серед переліку перкусійних інструментів: різновиди тамбуринів, бубни, свистульки, джембе, маракаси, дзвіночки, трикутники тощо.

У контексті створення ансамблів варто відзначити принцип «ансамбль йде за учнем». А саме, створити аранжування для учня соліста з вивченим твором з фаху, залучивши учнів або викладачів різноманітних спеціальностей, що з одного боку дає змогу дослідити музично-виконавські засоби виразності через специфіку гри на різних інструментах, а з іншого - фактурно збагатити музичний твір та створити концертний номер. Також варто зазначити, що учень може виступати і як соліст, і як концертмейстер. Важливими для розуміння виступають твердження про можливість баянного звука: за музично-інтонаційними характеристиками подібний скрипковому; тембрально гармонійний зі звучанням оркестрових духових інструментів (флейти, кларнета, саксофона, ксилофона); ритмічна та гармонічна багатогранність за рахунок двох клавіатур, естрадність у спільному виконанні з ударними інструментами; імітація педалізації як у фортепіано, гітари, арфи, але з перевагами тривалості звучання.

Тому, можемо стверджувати, що перспективним напрямком у розвитку музично-виконавського мислення є метод «створення авторських композицій-мініатюр»: розуміння та застосування принципів створення музичних мотивів та фраз як вираження власних думок та власне за технологією. Складання невеликих музичних мотивів надає змогу вирішити наступні завдання: постановка виконавського апарату, вивчення цікавих ритмів, мелізмів та оригінальних прийомів гри міхом, динамічних відтінків, тональностей, робота над культурою звука, вивчення музичних термінів, художніх характеристик музичного твору через його аналіз, власні відчуття тощо. Потрібно наголосити, метод створення

«авторських мініатюр» є продуктивним у розвитку слухомоторного контролю для учнів «кліпового мислення».

Як інтерпретацію цього методу можна розглядати прийом аранжування народних пісень у процесі вивчення. Наприклад, враховуючи індивідуальність учня та художній зміст музичного твору, скласти вступ до мелодії, варіації чи додати цікаві прийоми: різновиди глісандо, мелізми. В контексті цього питання автору близька думка П. Серотюка, який зазначає, що педагог сам має вирішувати, коли і яку кількість матеріалу давати учням для засвоєння.

Отже, виділимо пріоритетні ефективні форми: проведення он-лайн конференцій з презентацією музичних творів як формат моніторингу набутих вмінь та розвитку вміння спілкуватися у мистецькому середовищі; метод stem-освіти у ракурсі творчої взаємодії учень/вчитель; створення навчальних фонограм є особливо актуальним у період дистанційного навчання як і у вивченні партій ансамблю, так і музичних творів з фаху; авторські робочі зошити з фаху, сертифікати досягнень та індивідуальні журнали моніторингу; організація тематичних флешмобів оф-лайн та он-лайн формату. Наприклад, виконання різдвяних та новорічних композицій, підбір на слух великодньої мелодії з презентацією через призму власного відчуття. Використання такого формату надає учням можливість виконати улюблену композицію різної складності, познайомитися з традиціями, різними жанрами, проявити творчість, набути навичок самостійного пошуку нотного запису, продемонструвати улюблені прийоми гри, долучитися до спільного проєкту.

Отже, розглянуті креативні форми та методи надають змогу викладачу з навчальної дисципліни «Музичний інструмент «баян» удосконалювати власну методику та впроваджувати її в освітній процес як очної, так і дистанційної освіти.

Література:

1. Серотюк П. Баян. Перша зустріч. Школа гри: навч. посіб. для юних баяністів. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2008. 120 с.

**ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ОСВІТНЬОЇ ТРАЄКТОРІЇ
В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ХОРМЕЙСТЕРІВ:
ПОЗААУДИТОРНІ МОЖЛИВОСТІ, ПРОГРАМА ЕСА**

Процес формування індивідуальної освітньої траєкторії в підготовці студентів хормейстерів є важливим етапом їхньої професійної підготовки. Для успішного формування такої траєкторії варто враховувати декілька ключових аспектів:

1. Оцінка потреб та цілей: спілкування зі студентами, визначення їхніх індивідуальних потреб, мети та амбіції.

2. Аналіз сильних і слабких сторін: допомога студентам визначити їхні сильні та слабкі сторони у галузі хормейстерства. Розвиток їхніх сильних сторін та робота над усуненням слабкостей.

3. Індивідуальний план навчання: розроблення індивідуального навчального плану для кожного студента, який враховуватиме їхні потреби, інтереси та можливості.

4. Позааудиторні можливості: залучання студентів до різноманітних позааудиторних заходів, таких як майстер-класи, конкурси, стажування та участь у проектах, зокрема міжнародних, що допоможуть їм розвинути свої навички та отримати додатковий досвід.

5. Постійна підтримка та менторство: надання студентам підтримки, порад та менторства протягом всього навчання. Стимулювання їх до самостійності та постійного самовдосконалення.

Загальний план повинен бути спрямований на розвиток професійних компетенцій студентів у галузі хормейстерства та підготовку їх до успішної кар'єри у цьому напрямку. Дана тема є досить актуальною, саме для студентів-хормейстерів навчальних закладів України. Адже, сьогодні значно поширилася практика участі студентів у різноманітних європейських грандових програмах, проектах, у яких можна брати участь як наживо так і дистанційно, є платні програми, а є де можна виграти стипендію.

Наприклад, постійними активними учасниками є студенти кафедри хорového диригування ОНМА ім. А. Нежданової, які не одноразово брали участь у таких проектах як: Interregional youth choir meeting CHOIR (м. Оксенхаузен, Німеччина), Міжнародний майстер-клас для хорових диригентів ім. Вальтера Штрауса (м. Анкара, Туреччина), майстер-клас під керівництвом Сільвена Камбрляйна (м. Гьорліц, Німеччина), Європейський форум для молодих хорових композиторів (м. Оксенхаузен, Німеччина), стипендіальна програма ім. Магдалени Абаканович платформи UAX, що створена ELIA, стипендіальна програма для диригентів та співаків ЕСА (м. Гьорліц, Німеччина), тощо.

EUROPA CHOR AKADEMIE GÖRLITZ була заснована в 1997 році професором Йошардом Даусом як спільний музичний форум між Університетом Йоганна Гутенберга Майнца та Бременським університетом прикладних наук і має на меті підтримувати класичну традицію європейської хорової музики на найвищому мистецькому рівні. Розташована академія у м. Гьорліц на кордоні з Польщею. За підтримки Німеччина, Вільної землі Саксонія, міста Гьорліц та інших спонсорів було створено новий міжнародний хоровий центр, який забезпечує висококваліфікованих молодих диригентів і співаків за спеціальною програмою навчання в галузі традиційної та сучасної хорової та симфонічної музики.

Зараз ЕСА зарекомендував себе як постійний партнер для хорових симфоній, оперних постановок і акапельних концертів у провідних міжнародних концертних залах і на фестивалях. ЕСА поєднує свої професійні концертні проекти з педагогічними освітніми концепціями – від майстер-класів для хорової освіти до спеціальних міждисциплінарних пропозицій для шкіл і міждисциплінарних заходів для всіх любителів музики.

З 2022 року творчим лідером, художнім керівником та головним диригентом колективу є німецький баритон, симфонічний та хоровий диригент – Ян Гофман – викладач в Musikhochschule та в Collegium Musicum Mainzer Johannes Gutenberg-Universität; головний хормейстер і диригент оперного театру, художній керівник Gießener Konzertvereins і Wetzlarer Singakademie в Гіссені.

Хорова академія має три напрями роботи: стипендіальна програма диригування-спів, хорова диригентська школа, проекти хору. Стипендіати вивчають теми подальшого навчання виконавській практиці на високому рівні разом із професійними співаками та оркестрами під час репетицій та виступів у європейському ансамблі.

Програма хорової академії спрямована на студентів просунутого рівня або випускників консерваторій у класах диригування та співу з чітким наміром продовжити свою професійну кар'єру в Німеччині. Подальше навчання спрямоване на особливий розвиток музичних здібностей, розширення знань та індивідуальних талантів на високому рівні.

Диригенти мають можливість працювати з професійно підготовленими ансамблевими співаками, які, у свою чергу, можуть навчитися робити вокальний внесок не лише як солісти, але, перш за все, в хоровому колективі, і розширити свою техніку співу. Учасники отримують поглиблену стилістичну підготовку в різних жанрах і епохах, переважно в німецькомовній хоровій музиці. Їх підтримують та навчають досвідчені викладачі вокалу та диригування та концертмейстери.

Структура програми являє собою ряд семінарів, які будуються один на одному: вони складаються з п'яти послідовних стипендіальних курсів, кожен з яких триває тиждень. Курс німецької мови супроводжує подальше навчання протягом року. Етапи роботи поділяються на музикознавчі вступи до хорових творів, індивідуальне навчання, окрему підготовку ансамблю та спільне проведення занять і репетицій. Стипендіатів контролюють, направляють і коригують викладачі. В кінці кожного курсу є презентація роботи – концертний виступ.

Якщо стипендіати показують високі результати роботи під час курсу, то вони матимуть можливість брати участь у хорових проектах EUROPA CHOR AKADEMIE, які не входять у основний курс з метою подальшого розвитку своїх навичок ансамблевого та сольного співу.

ДО ПИТАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ У СИСТЕМІ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ СЬОГОДЕННЯ

Інструментувальне музикування у закладах середньої освіти – процес багатогранний, який впливає на учасників процесу крізь призму індивідуального компоненту сприймання музики та володіння грою на інструменті. Неможна у цьому сенсі применшувати значення вчителя, його педагогічну всеосяжність щодо естетичного виховання в процесі навчальної діяльності. Вага музикування має чіткий прояв у культурному сенсі виховного процесу школярів, пізнання музичної культури через музичний інструмент та мистецтво гри на ньому. У такому руслі розвитку подій, маємо можливість простежити симбіоз мистецтва та просвітництва, де учні проявляють схильність до духовних цінностей, активізують свою соціальну позицію та активність, виважено використовують свій вільний час у духовно-естетичному, морально-соціальному та музично-мистецькому вимірах.

Даний контекст, чітко підкреслює система музикування на народних інструментах, яка має на меті використання максимального рельєфу широко-розповсюджених способів, методів та форм впливу на особистість учня. У світлі зазначеного, відкриваються неймовірні можливості педагогічного впливу на школяра через поєднання індивідуального та групового способів навчання гри на народних інструментах (найпопулярнішими інструментами у загальноосвітній школі є сопілка, баян, акордеон). У процесі такого способу масового опанування грою на музичних інструментах (сюди відносимо і ударно-шумові, як найбільше затребувані у навчально-виховному процесі), ми помічаємо зміни у психологічному стані школярів, їхню вмотивованість та прояви соціально-ціннісних орієнтирів емоційного та морального реципієнту.

Отже, музикування на народних інструментах має чітко виражену форму педагогічного впливу на загально-музичний

розвиток соціально-активного школяра. Гра на народних музичних інструментах сприяє збагаченню духовної культури, розвиває творчі сегменти, навички та вміння «здійснюється їх екстраполяція на всі сфери життєдіяльності людини, що виступає самостійною і своєрідною формою залучення учнів в організовану творчість, яка підносить та збагачує духовні потреби особистості, її внутрішній світ, естетичний смак» [1]. Такий вид навчально-виховної діяльності, в основі якого музичне мистецтво та інтеграційні процеси навчання учнів різновидам гри на музичних інструментах, стимулює всесторонній розвиток музичних здібностей і сприяє формуванню музичної зацікавленості та затребуваності.

Зазначимо, гра на музичних інструментах на уроках музичного мистецтва у загальноосвітній школі – один із видів музичної діяльності, зацікавленість до якої діти проявляють у молодшому шкільному віці, а з педагогічною мотивацією вчителя, тримають цей тонус і на далі. Інтерес до такого виду музичної діяльності часто використовується не у повному об'ємі, я коли наповну, то увага згідно власного досвіду надається традиційним музичним інструментам котрі мають місце у навчальному процесі як дошкільних навчальних закладів (дитячий садочок), так і в початковій школі (металофон, барабан, бубон, трикутник, маракаси і т. д.), що у свою чергу зменшує час на знайомство та процес опанування грою на народних інструментах загальноприйнятого використання у народному оркестрі. Така діяльність, дещо звужує варіанти впливу такого виду музикування на виховний процес, і попри це має неабиякий позитив через загально-прийнятий розвиток музичних здібностей у будь-який спосіб.

У такому випадку варто пам'ятати – відсутність пріоритетної уваги до використання народних інструментів у навчальному процесі загальноосвітньої школи сприяє мінімізації зацікавленості до можливості опанування грою на них, як на уроках музичного мистецтва (гурткової позакласної роботи), так і поза-шкільною аудиторією.

У реаліях сьогодення, вчитель музичного мистецтва у своїй щоденній музично-педагогічній практиці повинен активізувати

узагальнений музично-творчий аспект формування музичної зацікавленості школярів. У контексті навчальних програм [4] активна увага приділена жанрам симфонічної, камерної, вокальної, інструментальної музики, процесам аранжування та інструментування, опанування синтезатором та грою на різних музичних інструментах. Відтак, піднімаються питання формування зацікавленості музикою та музичним мистецтвом в цілому, дітей різного віку у царині різнопланової музичної діяльності (А. Болгарський, В. Лебедев, З. Стельмашук, О. Олексюк, Г. Падалка, Т. Пляченко, О. Рудницька, О. Сироєжко).

Педагогічний вплив на навчально-виховний процес адаптації школяра у колективному музикуванні ансамблю народних інструментів закладу загальної середньої освіти, базується на тандемі колективної діяльності із чіткою індивідуальною траєкторією формування елементарних навиків гри. Така діяльність є доцільною у системі позакласної гурткової роботи, але, коли можливість елементарного колективного музикування відбувається безпосередньо на уроці музичного мистецтва, тоді це великий успіх вчителя та його педагогічного впливу.

Ключовим аспектом колективного музикування постає виховання почуття відповідальності учня за якісь опанування грою своєї партії, результативність спільного точного темпоримічного відчуття. Якщо, у такому процесі задіяні учні котрі навчаються мистецтву гри у закладах початкової мистецької освіти, тоді варто звертати увагу на штрихи та динаміку твору, агогіку, специфічні особливості тембрового співвідношення, цілісність художньо-образного звучання музичного твору. Потрібно пам'ятати основні закони колективного музикування: відчуття партнера; здатність слухати один одного та спільно матеріалізувати художню складову; тримати власні емоції на самоконтролі; проявляти здатність до власної оцінки своєї гри та оцінки загально-колективного музикування.

Отже, елементарне музикування у колективі народних інструментів орієнтований на опанування та передачу історичного надбання й соціально-адаптованого результату – естетики розвитку та виховання шкільної молоді. Сам процес загального елементарного інструментального музикування у системі сере-

дньої освіти постає невід'ємною частиною естетичного розвитку учня, усвідомленням вагомості культурно-мистецьких традицій, способу передачі своїх емоцій засобами музичного мистецтва та його народно-інструментальної складової.

Література:

1. Болгарський А. Народно-інструментальне виконавство – важливий фактор музичного виховання дітей в загальноосвітній школі. *Мистецтво у школі: зб. статей*. Київ: Обрій, 1996. С. 3–5.
2. Кондратова Л. Музичне мистецтво: підручник для 7 кл. для ЗНЗ. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. 208 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/772-muzychne-mistectvo-kondratova-7klas-2015.html>
3. Масол Л., Аристова Л. Музичне мистецтво: підручник для 7 кл. для ЗНЗ. Харків: Сиція, 2015. 130 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/706-muzika-7-klas-masol-2015.html>
4. Хлебнікова Л., Наземнова Т., Міщенко Н., Дорогань Л. Музичне мистецтво: підручник для 7 кл. ЗНЗ. Харків: «Ранок», 2017. 160 с. URL: <http://interactive.ranok.com.ua/upload/file/Учебни%202015%20укр/myzichne-mistetstvo-pdrychnik-dlya-7-klasy.pdf>

УДК 378.011.3-051:78]:784.9

Оксана ГОРОЖАНКІНА
(Одеса, Україна)

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Серед сучасних вимог суспільства до професійної підготовки вчителів музичного мистецтва особливу увагу наголошено на вирішенні проблем щодо визначення якісних методів і технологій навчання майбутніх фахівців. Важливе місце в ієрархії ключових компетенцій здобувачів мистецької освіти належить сценічній культурі, за наявності якої, майбутні вчителі музичного мистецтва демонструють відповідний рівень вокально-

виконавської майстерності, інтерпретаційні здібності, здатність щодо передачі художнього змісту виконуваного твору та донесення його до сприймання широкою аудиторією.

Актуальність розгляду даної проблеми загострюється, коли мова іде про вокальне мистецтво естради, яке завжди було найбільш демократичним різновидом вокального виконавства і сьогодні привертає увагу значної частини сучасної молоді. Естрадне вокальне мистецтво сьогодення представлено розмаїттям різних напрямів, жанрів і стилів, тож майбутнім вчителям музичного мистецтва, як ретрансляторам культурних цінностей, важливо не розгубитися в його розмаїтті, вміти відрізнити справжнє мистецтво від низькопробних зразків естрадного співу, оволодіти засобами власної вокально-виконавської творчості та високим рівнем сценічної культури з метою формування в своїх майбутніх вихованців художнього світогляду та естетичного смаку. Проблеми формування сценічної культури висвітлено в дослідженнях Т. Адорно, А. Бойчук, Т. Косінської, Т. Чередниченко, Л. Курбаса, Т. Самої, Т. Ткаченко, О. Чурикової-Кушнір, Ген Цзінхена та ін.

Так, Т. Ткаченко розглядає вокально-сценічну культуру майбутніх фахівців як «комплексне формування особистості, що включає духовно-практичні процеси по створенню, вивченню й популяризації творів вокально-сценічного мистецтва та проявляється в професійно-педагогічній діяльності» [2, 61]. На думку Г. Цзінхена, сценічна культура майбутнього вчителя музичного мистецтва є «комплексом системи професійних компетенцій, здатностей і якостей, що забезпечують творчу самореалізацію майбутнього вчителя музичного мистецтва в галузі музичного мистецтва, використовуючи його естетичний потенціал» [3].

Розуміючи сценічну культуру як одну із складових професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що передбачає його здатність до яскравої інтерпретації вокального твору і передачі його художнього змісту слухачькій аудиторії, зауважимо на методи формування сценічної культури майбутніх фахівців, які було нами впроваджено в процес вокального навчання здобувачів вищої освіти на факультеті музичної та хореографічної освіти Університету Ушинського.

За допомогою *методу лекцій* було розглянуто історичні аспекти виникнення естрадного співу, його виховний потенціал, розмаїття стилів та напрямів. Окрему увагу було приділено історії виникнення джазового мистецтва, рок-музики, поп-культури, авторської пісні та іншим сучасним напрямам в музичному мистецтві сьогодення.

Метод порівняльного аналізу, який передбачав аналіз і порівняння виступів українських (Злата Огнієвич, Тіна Кароль) та зарубіжних (Лара Фабіан, Бьонсе) виконавців, було впроваджено на семінарському занятті.

Метод занурення до змісту музичного твору використовувався в процесі опанування студентами твору «Je dors sur les roses» з мюзиклу «Mozart l'opéra Rock» французького композитора Дирижабля та обраних творів з мюзиклів «Нотр-Дам де Парі» Ріккардо Коччанте та «Ісус Христос суперзірка» Ендрю Ллойд Уеббера.

Впровадження методу *музично-акторського тренінгу* сприяло актуалізації відповідних умінь і навичок в процесі створення акторського сценічного образу. Як зазначає В. Саган, «за допомогою тренінгу відбувається розвиток уваги (що є шляхом до будь-якої творчості), набуваються навички м'язової свободи (розкутість, адекватність реакції на об'єкти), пробуджується уява і фантазія, здатність до сценічного спілкування, вираження сценічної дії (вміння мислити, діяти, граючи на сцені за законом життя)» [1].

Метод вправ роботи над технікою (на основі дихальних методик О. Стрельникової та К. Бутейка) сприяв вдосконаленню вокальних умінь та навичок в здобувачів вищої освіти, необхідних для здійснення вокальної-виконавської діяльності.

Метод дієвого аналізу було впроваджено в процесі ознайомлення студентів з новим музичним твором та передбачав його аналіз, поетапну вокальну роботу над твором, «вживання» в образ, відпрацювання деталей (декламація і вокальне читання) та набуття вмінь щодо координації сценічних рухів і дій.

Отже, впровадження означених методів у освітній процес, як засвідчили результати дослідження, значно сприяють підвищенню рівнів сформованості сценічної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Література:

1. Саган В. Акторський тренінг – основа розвитку творчої особистості (дидактика і методика): навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2011. 176 с.
2. Ткаченко Т. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів: [монографія]. Харків : ХНПУ, 2016. 307 с.
3. Цзинхен Г. Формування сценічної культури у майбутніх естрадних співаків. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (1). С. 239–244.
UPL: [http://nbuv.gov.ua/UIRN/ppsv_2013_8\(1\)_40](http://nbuv.gov.ua/UIRN/ppsv_2013_8(1)_40)

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

UDC 78.087.5:780.616.433]:78.071.1(438)

Ayham HAMMOUR

(Kraków, Polska)

ETIUDA FORTEPIANOWA. ASPEKTY DYDAKTYCZNE ORAZ ARTYSTYCZNE UJĘCIE NA PRZYKŁADZIE ETIUD W STYLU ROMANTYCZNYM POLSKIEGO KOMPOZYTORA WALDEMARA KRÓLA

Etiuda jako gatunek jest jednym z najważniejszych filarów budujących umiejętności pianistów zarówno początkujących, jak i zaawansowanych. Stanowi nie tylko techniczne wyzwanie, ale również znakomitą przestrzeń do ekspresji i kreacji artystycznej. Opanowanie tego gatunku wymaga wytężonej pracy, cierpliwości, a przede wszystkim chęci podjęcia takowego wyzwania. Etiuda stanowi źródło ukrytej wiedzy, która uczy swobodnej komunikacji z ciałem, usprawnia pracę paków i rozwija szeroko pojętą skalę dynamiczną. Celem etudy jest doprowadzenie do sprawnego wykonywania na instrumencie mniejszych lub większych struktur dźwiękowych, mniej lub bardziej skomplikowanych, co w efekcie umożliwia swobodne zaprezentowanie utworu muzycznego [1].

Trafnie zauważał wielki polski pianista Józef Hoffman w wywiadzie dla jednej z amerykańskich gazet, iż technika jest jak skrzynka z narzędziami, z której świadomy swych celów artysta wyciąga we właściwym czasie właściwe narzędzie [2].

Zgadzam się, że technika to zasób umiejętności, który pozwala na poprawną realizację przesłanki utworu, jednak u podstaw techniki leży umiejętność wykorzystania pełnego zakresu możliwości aparatu gry. Określa to szczegółowo Henryk Neuhaus w swojej słynnej książce *Sztuka Pianistyczna*. Neuhaus zwraca uwagę na fakt, iż cała ręka powinna być swobodna, nigdy nie usztywniona, nie zacisnięta, aby nie twardniała, nie traciła swojej potencjalnej elastyczności [3].

Neuhaus zaznacza, że rozwijanie umiejętności słuchowych, jak właśnie sięganie do wyobraźni muzycznej, tworzenie wymaganej ek-

spresji należy traktować na równi z udoskonaleniem warsztatu technicznego [3].

Danuta Wójcik w książce ABC form muzycznych pisze: «Etiuda – należy do utworów specjalnie podkreślających stronę techniczno-wykonawczą kompozycji» [4]. Wyróżniamy etiudy: wybitnie ćwiczeniowym charakterze, które mają cel czysto pedagogiczny, o charakterze artystycznym.

Historia powstania etiud sięga do I połowy XVIII wieku. Jan Sebastian Bach pisał ćwiczebne utwory, które się ukazały w zbiorze *Klavierbuchlein für Anna Magdalena*, zawierały zagadnienia techniczne m.in. przebiegi gamowe oraz figuracje gamowo-akordowe.

Warty podkreślenia jest cykl, powstałych w 1738 roku ponad pięciuset Essercizi (ćwiczeń) Domenico Scarlattiego, który to zbiór zawierał utwory napisane pierwotnie na klawesyn. Dzieła te podejmują problematykę gry m.in. pochodów gamowych różnych konfiguracji, trójdźwięki i ich odmiany, oktawy czy repetycje.

Za «ojca» etiudy fortepianowej uważany jest kompozytor włoski Muzio Clementi, żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku [5]. Dzięki Clementiemu, który wówczas działał w Anglii jako koncertujący pianista, mechanika fortepianowa przeszła duże ulepszenie. Tzw. mechanika angielska (w przeciwieństwie do mechaniki wiedeńskiej) charakteryzuje się już większym wolumenem brzmienia, a przede wszystkim udoskonaloną techniką repetycyjną.

Technika pianistyczna M. Clementiego wyróżniała się na tle innych współczesnych mu pianistów, charakteryzuje ją znakomita biegłość pakowa, niezależność rąk i siła brzmienia.

Jego zbiór etiud zatytułowany *Gradus ad Parnassum* (Stopień w kierunku Parnasu) zawiera etiudy, których charakterystyczną cechą są liczne przebiegi gamowe i pasazowe, podwójne dźwięki i akordy, odległe rejestry fortepianu i kontrasty dynamiczne. Są to etiudy typowo dydaktyczne, na których wychowały się i w dalszym ciągu wychowują pokolenia pianistów [5].

Kolejne pokolenie kompozytorów-pianistów reprezentuje Karol Czerny – ucznia Muzia Clementiego. Jego zbiory etiud to prawdziwa perła. Nie ma dobrego pianisty, który się nie wychował na etiudach Czernego «Ćwicząc je, doskonalimy łtność gry, szybkość i zwinność paków» [1]. Najbardziej znane zbiory jego autorstwa to m.in. *Szkoła*

biegłości op. 299, 40 codziennych ćwiczeń op. 337, Szkoła legato i staccato op. 335, Szkoła wirtuozów op. 365 itd.

Twórczość kompozytorów romantycznych nie szczędziła etudzie wiebrakich eksperymentów, w efekcie których etiuda jako forma zaczęła mieć inny kształt i zadanie, wyrosła do bardzo dużych rozmiarów pod kątem czasu trwania i wprowadzanych niespotykanych dotąd rozwiązań technicznych. Zauważyć można pojawienie się nowych jakości, które cechują Nową Etiudę, takich jak: poetyckość, wariacyjność, transcendencja. Podłoże programowe i ilustracyjne niektórych zbiorów romantycznych etud czyniło je utworami mistycznymi albo filozoficznymi, do których interpretacji, na równi z doskonałym warsztatem technicznym, należałoby mieć wysoce wysublimowaną wyobraźnię, a także niezwykłą wrażliwość na barwę dźwięku.

Jedną z najważniejszych postaci tego okresu był Fryderyk Chopin, którego etudy niewątpliwie są ikoną pianistyki, stanowiącą fundamentalną bazę dla każdego pianisty pragnącego doskonalenia swojego warsztatu. Chopin przeniósł etiudę w nowe przestrzenie ekspresyjne. Według Mieczysława Tomaszewskiego: «[etudy] otwierając nową epokę w dziejach gatunku i pianistyki nowoczesnej odcisnęły ślad już na twórczości współczesnych» [6].

Jedyny w swoim rodzaju genialny pianista i kompozytor Franz Liszt, potrafił wydobywać z fortepianu pełnię techniczną i ekspresyjną, prawie niemożliwą do osiągnięcia przez znakomitą większość pianistów. Znając możliwości coraz to bardziej udoskonalanego fortepianu, doprowadził Liszt formę etudy na niespotykane dotąd wyżyny techniczne” [1]. Najbardziej znanymi zbiorami etud Liszta są *etudy koncertowe* i *etudy transcendentalne*.

Polscy kompozytorzy XX wieku chętnie inwestowali w etiudę, wyszukają m.in. nowych doznań brzmieniowych. Etiuda przeszła «modernizację», jaka towarzyszyła nurtowi neoklasycyzmu, której można doszukiwać w *trzech etudach* W. Lutosławskiego. Etiudy Lutosławskiego dobrze sytuują się w estetyce polskiego neoklasycyzmu dzięki charakterystycznej dla tego nurtu motoryce przebiegu dźwiękowego [7]. Wpisujący również w neoklasyczny nurt zbiór etud *Twelve miniature studies* (znane jako *Krag kwintowy*) Andrzeja Panufnika, pokazuje zastosowanie różnorodnych figuracji oraz motoryki przebiegu, czy repetycji dźwięku.

Na uwagę zasługuje cykl 10 etiud Grażyny Bacewicz. Łukaszewski określa etiudy zawarte w zbiorze jako należące do «najwybitniejszych polskich powojennych etiud fortepianowych». Każda z kompozycji podejmuje inny problem techniczny. Pojawiają się w tym zbiorze etiudy typu kantylenowego oraz wirtuozowskiego [7].

W polskiej współczesnej twórczości etiudowej można odnaleźć bogactwo i nowe wartości artystyczne, stanowiące interesujący obszar badań zarówno pod względem technik gry, jak i kompozycji, na przykład zbiór *12 etiud* Krzysztofa Baculewskiego, czy etiudy Pawła Szymańskiego.

Okres pandemiczny okazał się szczególnie twórczy dla polskiego kompozytora Waldemara Króla. W 2020 roku miałem przyjemność dokonać premierowych nagrań oraz wielokrotnie prezentować na recitalach w Polsce i za granicą jego zbiór *Etiud w stylu romantycznym* powstały w czasie lockdownu. Nagranie zostało zrealizowane w Studio ClassicArt w Wiedniu i wydane internetowo. Na płycie znalazły się również utwory Josepha Haydna oraz Roberta Schumanna. Kompozytor zaznaczył we wstępie wydania, iż cykl jest wynikiem «spojrzenia wstecz ze świadomością upływu dwóch wieków w historii muzyki» [8]. Waldemar Król podkreśla, iż kompozycje są podświadomą chęcią udzielenia odpowiedzi na pytanie «czy w muzyce okresu romantyzmu jest możliwość stworzenia czegoś nowego?». Pomysł stworzenia cyklu, w postaci jaka znana jest dzisiaj, narodził się w 2020 roku. Wynikające również z faktu pandemii opóźnienie konkursu chopinowskiego wywołało niedosyt oraz chęć zwrócenia się w stronę Mistrza. Jak twierdzi sam kompozytor «idiom Chopina jest w każdym», a zastosowane przez Wielkiego Romantyka rozwiązania inspirują do komponowania. Etiudy, jak zaznacza Waldemar Król, nie były pisane pod wpływem natchnienia, a stanowiły świadomy proces kompozytorski.

Cykl składa się z 7 etiud ułożonych w następujący sposób: *Cantabile*, *Ottavansia*, *Micromatica*, *Gamanti*, *Passaggiande*, *Viennesime*,^b *Trillarpeggio*.

Tytuły, przyporządkowane do poszczególnych etiud, są grą słowną, a nawet pewnego rodzaju żartem ze strony kompozytora. Stworzone przez kompozytora wyrażenia, w oparciu o użycie języka włoskiego

odnoszą się do charakteru lub zagadnienia technicznego poszczególnej etiudy.

Najważniejszym zagadnieniem technicznym, jakie podejmuje etiuda *Cantabiglie*, jest umiejętność wyspiewania planu mebdyjnego w sopranie głównie 4 i 5 pącem, któremu towarzyszy drugi plan realizowany przez pozostałe pące prawej ręki. Całość jest zaakompaniowana gęstym nieoczywistym planem w lewej ręce.



Przykład 1. W. Król; Etiuda 1. *Cantabiglie*

Druga etiuda w tym zbiorze *Ottavansia* omawia w sposób ciekawy technikę oktavową, szczególnie wymagającą, a jednocześnie istotną w budowaniu warsztatu technicznego pianisty.



Przykład 2. W. Król; Etiuda 2. *Ottavansia*: takty 49-51;
pochody oktavowe w górę

Trudność stanowią szybkie skoki oktavowe o takie interwały jak oktawy, kwinty czy kwarty. Kompozytor wskazał *appassionato* jako hasło do interpretacji. Etiudę charakteryzują liczne akcenty oraz duży wolumen brzmieniowy, tworząc zarazem aurę potężnego ładunku emocjonalnego.

Najdłuższa z całego cyklu, pełna pochodów chromatycznych, etiuda *Micromatica* cechuje długa fraza i ciekawe wychylenia harmoniczne. Zastosowanie dynamiki *pp* momentalnie przenosi słuchacza w intymny klimat, szybko przekształcając się w wirtuozowską *codę*.



Przykład 3. W. Król, Etiuda 3. *Micromatica*, takty 1-3

Głównym ogniwem formotwórczym etiudy *Gamanti*, czwartej w cyklu, są pochody gamowe o kierunku wznoszącym oraz opadającym. Wyroźnia ją pastelowy charakter oraz refleksyjna narracja, a zastosowana w niej harmonia dowodzi jej subtelności.



Przykład 4. W. Król: Etiuda 4. *Gamanti*: takty 6-9

Na wzór etiudy C-dur op.10 nr 1 F. Chopina, Etiuda *Passgionde* Króla skupiająca się na zagadnieniu techniki pasażowej, angażuje obie ręce w tej figuracji technicznej. Trudność tej etiudy jest w samej tonacji C-dur; w której trafność jest zawsze obciążona małym lub dużym ryzykiem.



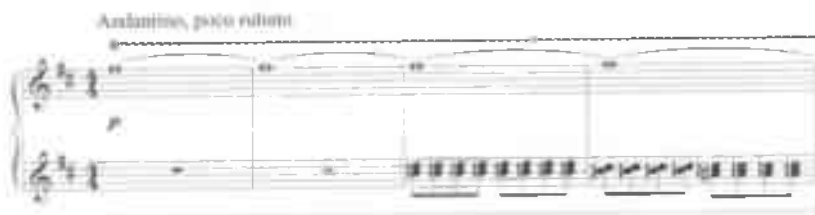
Przykład 5. W. Król: Etiuda 5. *Passagionde*: takty 1-2

Piąta etiuda *Viennsime*, zainspirowana natchnieniem do Wiednia i charakterystycznym stosowaniem rytmu waka, koncentruje się na technice dwudźwiękowej. Trudność w interpretacji tej etiudy polega na utrzymaniu precyzji i skutecznym sortowaniu różnorodnej artykulacji.



Przykład 6. W. Król: Etiuda 6. *Viennsime*: takty 1-5, temat główny

Jako najbardziej wyróżniająca się spośród zaprezentowanych kompozycji w zbiorze, Etiuda *Trillarpeggio* z powodzeniem się wpisuje w kanon współczesnej innowacji kompozytorskiej pod względem tonalnym oraz pod względem użytych rozwiązań fakturalnych, pomimo iż harmonika i rytmika wciąż zakorzenione w XIX wieku. Istotne są tu dwa wiodące plany: użycie długo trwających tryli oraz arpeggia rozłożonych akordów.



Przykład 7. W. Król: Etiuda 7. Trillarpeggio: takty 1-4, wstęp

Etiuda jako gatunek jest przede wszystkim przeznaczona do rozwijania i doskonalenia warsztatu pianisty. Kompozycje tego typu skupiają się na jednym lub kilku konkretnych zagadnieniach techniki. Nie inaczej jest w zbiorze *Etiud w stylu romantycznym* Waldemara Króla. Oprócz problematyki technicznej, w każdej z etiud znajdziemy sporą przestrzeń na ekspresję, której wypełnienie rozwija wyobraźnię muzyczną adeptów sztuki pianistycznej, co przekłada się na wzbogacenie o nowe doznania artystyczne. *Etiudy w stylu romantycznym* Waldemara Króla są cennym materiałem dydaktycznym kształtującym młodych pianistów, są także godnymi rozważenia do wdrażania w praktyce pedagogicznej.

Literatura:

1. Warchoń-Sobiesiak M. Etiuda jako forma w nauczaniu gry na fortepianie. *Wartości o muzyce*. № 3. 2010.
2. Selużycki C. *Ręka pianisty: Fizjologiczne podstawy techniki*. PWM. Warszawa, 1982.
3. Neuhaus H. *Sztuka pianistyczna*. Warszawa, 1970.
4. Wójcik D. *ABC form muzycznych*. Kraków, 1996.
5. Dąbrowska E. (red.). *Encyklopedia muzyczna*. Kraków, 1984.
6. Tomaszewski M. *Chopin, człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań, 1998.
7. Łukaszewski M. Wprowadzenie w problematykę techniki gry i środków techniki kompozytorskiej w etiudach fortepianowych kompozytorów polskich w latach 1916-2006. *Seminarie*. T. 27. 2010.
8. *Etiudy w stylu romantycznym*. Wyd. MUZO. Katowice, 2020.

Jana ŠKVARKOVÁ
(*Banská Bystrica, Slovakia*)

PIANO WORKS BY ANNA PALUCHOVÁ

The Faculty of music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica has raised many music composers, who, to a considerable extent, are involved in the development of compositional art in Slovakia. There are several young composers currently working at the Faculty of music Arts, including Anna Paluchová.

Anna Paluchová (1990) is young, talented, and creative composer of her generation in Slovakia. She is the author of many compositions for solo instruments, singing and chamber ensembles. The musical experiment with traditional sound, rhythm and music-dramatic elements is her main creative trait. She is consistent in building compositions, and she has the traditionalist approach to the musical form. The works of Anna Paluchová is intellectually compelling, imaginative, varied in instrumentation. Harmonic aspect of her compositions, especially those with chamber character, is dense, but transparent. The concretization of her composition itself requires certain element of improvisation on the stage. In this concept, we record the author's sense of humor, originality, lyricism, and particular expression. It carries the youthful energy and fearlessness.

Anna Paluchová studied Piano and Composition at the Conservatory of Ján Levoslav Bella in Banská Bystrica and Composition at the class of prof. Ladislav Burlas, DrSc. (1927 - 2004) and prof. Egon Krák, PhD., at the Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica. During her studies, she won the 3rd prize in the Competition of Slovak Conservatories. She attended several professional courses, seminars and composer competitions at home and abroad (Czech Republic, Spain, Poland). In 2011, she studied at the Akademia Muzyczna in Krakow with prof. Wojciech Widłak, where she was a member of Laptop Orchestra. In 2012, she was awarded the Award of the Dean of the Faculty of music Arts at the Academy of Arts for her final composition *Dimenzie* for accordion and orchestra. She was a co-founder of the project KOMPOST, where she was a conductor and pianist. KOM-

POST is a group of young musicians, which focuses on the interpretation of contemporary music, and also organizes specialized seminars. Since 2016 she has been working at the Music school of Ján Cikker in Banská Bystrica as piano teacher, and accompanist of the children's choir Zvonček, for which she composes. At present, she is an assistant at the Department of Composition at the Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica.

Piano works of Anna Paluchová represent a compositional style that seeks and finds its own compositional confidence in trying to understand the aesthetic values of constantly evolving spectrum of current artistic values of contemporary artificial music. The piano pieces she offers were created mainly in her position of a piano teacher in the elementary music school. She composed three cycles with different focus for her students. She composes for children in a very specific way. She uses traditional music notation, which includes simple tonal schemes with the traditional use of the harmonic plan. Also, we can find indication of the experiment, which is present in all her Works. She uses modern harmonic language with unconventional melodic and sound links. She felt like creating something new, small, perhaps even restful, which would lead to the improvement of teaching piano.

Anna Paluchová's children's pieces include cycles with these titles:

- *Inspirations* (2005), *Variations on the Theme of Slovak Folk Song* (2005), *Spring Moods* (2005), *Impressions to the Moravian Folk Song* (2009) and piano works four-hand *Dream of a White Horse* (2020) and *Holidays* (2020).
- The more challenging piano works are four-hand *Studies I, II, III.* (2012) and *Poem for two pianos* (2016).

Anna Paluchová's quote about the work *Studies I, II, III.:* „*The initial idea was to write a longer cycle of etudes for piano for four hands, inspired by Chopin (technical elements in his etudes). These three studies form a small compact unit, which is based on the same ideal and composition basis. The key feature is the use of perfect fourths, perfect fifths, and minor seconds and minor ninths. The emphasis is on consistent rhythmisation and onomatopoeia (as large areas are under one pedal, the concrete and distinctive contour of the rhythm is very important). Etudes range in C.....the next ones should followed also in tri-*

ads in G." The author uses the aesthetic importance of timbre in cooperation with the articulation line of the two complementary parts. We could even talk about a certain abstraction.

Poem for two pianos was composed on account of the lack of original Slovak literature for two pianos. Poem is continuously moving in a mild Waltz tempo. The key, a-minor, support its melancholy character. The author designed the piece in the manner, that it could also be interpreted as a four hands piano composition.

Two piano works for children – *Dream of a White Horse* and *Holidays* – are for four- hand piano. The pieces are fresh, funny and playful. The dramaturgical intention of the author is to show the diversity of the dynamics of children's playfulness, and to draw children's attention to the musical text, which is purposely simple, but rich expression.

Piano cycle *Inspirations* extends the diapason of short exercises or etudes in piano literature for children. Five inspirations solve some technical-expressive problems of the beginners.

In the Slovak music literature, we are rarely met with a variation structure in pieces for children. Anna Paluchová offers this principle in a simplified form. The inspiration of *Variations on the Theme of a Slovak Folk Song* was the Slovak folk song *The Bare Mound of Orešany*. All four variations, the beginning and the final section, are in G minor. The variations are characterized by internal diversity resulting from the composer intention to work with the theme in such a way, so that the essence of instructive piece is shown, and at the same time, grasped the interest of an interpreter. The four variation bring the elements of aleatoric and challenging rubato.

The folk song, this time Moravian, was also used by the author in *Impressions to the Moravian folk song*. The cycle consists of four contrast impressions. We monitor, with regularity, the changes of meter that are identical to elements of Moravian folklore.

The cycle *Spring Moods* consists of five parts: Small Rain, The View from the Window, Broken Flower, Polka and Waltz. In each of the sections, the author works in detail with means of expression, adequately to the target group of interpreters. She extensively applies the dynamics, and offers room for rhythmic-agogic changes. The articulation appears to be a decisive moment of the character of each piece.

All of the piano works by Anna Paluchová could be categorized as «suitable» songs for children. They are inspired by children, written for children, and approved by child performers.

References:

1. Škvarková J. Klavírne kompozície pedagógov Akadémie umení v Banskej Bystrici (výber). Banská Bystrica: Akadémia umení, 2018.
2. Škvarková J. Klavírna tvorba absolventov štúdia kompozície na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2021.

UDC 78.071.1:[780.8.087.4:780.614.331+780.616.432

Mateusz STRZELECKI
(Kielce, Polska)

KAROL RATHAUS – UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

Jedną z inspiracji do rozpoczęcia badań nad prezentowanym zagadnieniem oraz stworzenia pracy doktorskiej na jej temat była chęć włączenia się w aktualny trend odkrywania na nowo zaginionej bądź zapomnianej twórczości dzieł polskich kompozytorów emigracyjnych XX wieku. Dorobek muzyczny wspomnianego okresu jest fascynujący, wyjątkowo różnorodny i wartościowy. Jak pisał współczesny Karolowi Rathausowi amerykański muzykolog, Donald Jay Grout: W XX wieku istnieją trzy główne nurty, które korespondują z trzema głównymi liniami rozwoju muzyki postromantycznej. Pierwszy, kontynuuje rozwój stylu muzycznego związanego z idiomem folkloru narodowego. Drugi, to narodziny neoklasycyzmu oraz związanych z nim kierunków. Trzeci uważany jest za transformację cech niemieckiego postromantyzmu w dwunastotonowym stylu Schönberga, Berga, Weberna oraz ich kontynuatorów¹.

Karol Rathaus (1895-1954) był uczniem słynnego pedagoga Franza Schrekera – początkowo w Wiedniu, następnie w Berlinie. Spośród wielu wybitnych postaci kształcących się u Schrekera, Rathaus wydał

¹ Donald Jay Grout. A history of western music. Nowy Jork 1960. Pp. 611.

mi się najbardziej intrygujący, a jego stylistyka i niejednorodny język muzyczny – niezwykle interesujące. W muzyce tego twórcy ekspresjonizm miesza się z cechami neoklasycznymi, motywy folkloru wschodnioeuropejskiego z melodyką żydowską, muzyka europejska – z amerykańską, klasyczna – z filmową. W silnie zindywidualizowanym rysie twórczym Rathausa wybijają się takie cechy, jak wpływ muzyki filmowej i poszukiwanie nowych źródeł inspiracji. Wszystkie te elementy stanowiły dla mnie impuls do podjęcia głębszych badań nad stylem Rathausa i możliwie dokładne określenie jego specyfiki na podstawie analizy dzieł kameralnych z wykorzystaniem skrzypiec i fortepianu. Dodatkowym bodźcem stała się potrzeba zwiększenia dostępności fonograficznej i wydawniczej muzyki tego kompozytora oraz uporządkowania faktów biograficznych związanych przede wszystkim z niejednokrotnie błędnie kwestionowaną przynależnością kompozytora o żydowskich korzeniach do kultury polskiej. Analiza utworów Karola Rathausa pozwoliła na postawienie wyjściowych pytań badawczych, a mianowicie: co dokładnie wpływa na ich charakterystyczne brzmienie, percepcję i różnorodność stylistyczną. W toku badań okazało się, że ma to nierozzerwalny związek z użytymi przez kompozytora technikami gry. Analizie poddałem następujące dzieła (w kolejności chronologicznej): I Sonata na skrzypce i fortepian op. 14 (1925); Suita op. 27 (1929); Pastorale and Dance op. 39 (1937); II Sonata na skrzypce i fortepian op. 43 (1937); Dedykacja i Allegro op. 64 (1949).

Mimo, że wszystkie utwory powstały w przeciągu dwudziestu czterech lat, są zróżnicowane pod względem stylistyki i wyrazu muzycznego. Różnice te polegają głównie na sposobie przetwarzania materiału dźwiękowego oraz odmiennym podejściu kompozytora do kształtowania brzmienia jako wyniku współdziałania dwóch instrumentów – skrzypiec i fortepianu. Ich zrozumienie i odpowiednie zinterpretowanie wykonawcze wymaga odniesienia do kwestii związanych z Awangardą Wiedeńską, związków pomiędzy kształtowaniem wyrazu muzycznego a klasycznymi technikami² gry na skrzypcach oraz budowaniu warstwy emocjonalnej utworów. Z

² Rozumianymi jako powszechnie stosowane środki techniki w grze na skrzypcach i fortepianie.

tego względu zasadne stało się rozważenie pewnych zagadnień stanowiących pytania pomocnicze czy też cele poboczne moich badań:

- czy początkowy okres twórczości kompozytora («Awangarda Wiedeńska») wpływał na stosowane przez Karola Rathausa technik gry w późniejszych utworach,
- czy stosowane przez Karola Rathausa techniki gry skrzypcowej miały wpływ na kształtowanie stylistyki utworów w kontekście współpracy z pianistą,
- czy budowanie wyrazu muzycznego w analizowanych utworach było tylko pochodną stosowanych technik gry, czy także wypadkową powszechnych w tamtym okresie technik kompozytorskich?

W toku badań wyklarowała się również ich teza główna, mianowicie twierdzenie, że zastosowane przez Rathausa techniki gry wpływają na zróżnicowanie stylistyczne jego utworów i pozwalają określić charakter wyrazu muzycznego. Została ona potwierdzona wnioskami wyciągniętymi na podstawie analizy wymienionych dzieł pod względem technicznych aspektów gry na skrzypcach (odnoszących się do aplikatury, artykulacji, agogiki, dynamiki, rozłożenia emfaz w przebiegach muzycznych, użytych rejestrów gry, itp.) oraz aspektów muzycznych gry traktujących o wyrazie, jego znaczeniu i oddziaływaniu na słuchacza.

Analizowane utwory Rathausa jawią się jako wyrazowo różne, co ma bez wątpienia związek z kolejnymi etapami w życiu kompozytora. Zainteresowanie folklorem i tańcami ludowymi oraz melodyką żydowską z pewnością pochodzą z czasów młodości Rathausa, którą ten spędził na terenie ówczesnie Austro-Węgierskiej Galicji. Dojrzewając w rodzinie o tradycjach muzycznych, był otoczony swoistą muzyczną aurą tego regionu, której odbicie odnalazło się w jego późniejszych kompozycjach. Studia w Wiedniu i Berlinie – ośrodkach uważanych za centrum ówczesnej awangardy muzycznej – pozwoliły mu na zdobycie gruntownego wykształcenia w zakresie kompozycji oraz na błyskotliwy debiut. Wiedza zdobyta podczas studiów u Franza Schreker'a stanowiła podstawę dla jego dalszego rozwoju. Dzięki wyjątkowej muzycznej mądrości i swobodzie wypowiedzi, którą Schreker obdarzał swych uczniów, Rathaus

potrafił swobodnie poruszać się zarówno w obszarze awangardowej muzyki klasycznej, jak i na polu muzyki scenicznej czy filmowej. Nie bez znaczenia pozostaje także emigracja. Kilkukrotnie zmieniając kraj zamieszkania, artysta był zobowiązany przynajmniej częściowo dostosowywać się do panujących w danym miejscu muzycznych trendów, czego dowodem są zmiany w stylistyce jego dzieł. Fakt empirycznego poznawania nowych kultur oraz obserwowanie rozwoju metropolii, w których się one krzyżowały, jest również istotny. Należy przy tym zaznaczyć, iż mimo wielu zmian niektóre elementy jego stylu kompozytorskiego pozostały niezmienione. Są one związane z czerpaniem z przeszłości: zarówno z dawnych form i technik kompozytorskich, jak i klasycznych technik gry na skrzypcach i fortepianie. W przypadku Rathausa polegało to głównie na wypełnianiu tradycyjnych form współczesnym, niejednokrotnie atonalnym językiem muzycznym. Kolejne argumenty przemawiające za stałością elementów jego stylistyki są związane z faktem, iż Rathaus pomimo zmiany otoczenia wciąż pozostawał przy tradycyjnych sposobach komponowania i nie podejmował eksperymentów ze zdobyczami nowej epoki. W jego twórczości brak jest ćwierćtonów, klasterów, notacji odmiennej od tradycyjnej, preparowania czy przestrajania instrumentów. Warto dodać, że przebywając w USA w ostatnich latach swego życia, Rathaus był już dojrzałym, świadomym swych możliwości kompozytorem. Miał więc nieskrępowane możliwości, by eksperymentować, lecz tego nie czynił. Mimo wszystko w mojej ocenie pozostał w dominującym stopniu wierny europejskiej tradycji postromantycznej, a nowych brzmień poszukiwał nie przy pomocy radykalizmu, lecz poprzez wykorzystanie naturalnych walorów brzmieniowych instrumentów i powszechnie stosowanych technik gry.

W toku badań oraz przede wszystkim podczas uczenia się utworów skrzypcowych Rathausa utwierdziłem się w przekonaniu, że kluczowe w przypadku tego kompozytora staje się operowanie barwą. Rathaus, używając klasycznych (powszechnie stosowanych) technik gry na skrzypcach, stworzył nową stylistykę wypowiedzi odróżniającą go od innych kompozytorów z pierwszej połowy XX wieku. Słowo «odróżniający» należy rozumieć jako odmienny, ale mieszczący się w akceptowalnych i ogólnie panujących trendach jego epoki. Elementem

w moim odczuciu najbardziej fascynującym w twórczości Rathausa jest subiektywne postrzeganie przez niego kontrastowości jako istotnego elementu budowania ekspresji i oddziaływania na słuchacza. Jednym z przykładów owej kontrastowości jest specyficzne zestawianie różnych technik wydobywania dźwięku. Przejawiają się one w formie silnego różnicowania artykulacji w obrębie danego odcinka utworu, np. kontrast wyrazowy *legato* i *spiccato*. Kontrastowość może być także prezentowana poprzez uspokajanie i wygaszanie burzliwego przebiegu narracji muzycznej, kreowanego przy pomocy motywów akcentowanych i silnie rytmizowanych. Są one zastępowane motywami lirycznymi (charakteryzującymi się np. łagodnym *détaché*) przy jednoczesnym zachowaniu elementów rysu melodii z poprzednich taktów. Dodatkowo, Rathaus po mistrzowsku potrafił uwypuklić te zmiany, w sposób pomysłowy wzbogacając barwę o efekt uzyskiwany dzięki takim technikom gry, jak *con sordino* czy *col legno*. Zdecydowanie częściej jednak wzmacnia kontrast, stosując np. różnicowanie przebiegu melodii (a przez to również siły jej ładunku emocjonalnego) poprzez grę w wysokich pozycjach jednej struny. Często w jego utworach kameralnych użycie jednej struny skrzypiec wpływa na zwiększenie intensywności brzmienia.

Innym z kluczowych elementów określających stylistykę twórczości Rathausa jest modelowanie narracji muzycznej przy użyciu zmiennych temp. Powszechna skądinąd technika kontrastowania temp (wolne – szybkie) jest przez niego ponownie traktowana w sposób zindywidualizowany. Subiektywizm ten polega przede wszystkim na częstotliwości wprowadzanych zmian agogicznych. Swym zakresem obejmują one najczęściej zaledwie kilka taktów, tworząc drobne struktury wpisane w większą całość. Dzięki z pozoru prostemu zestawieniu fragmentów wolnych i szybkich następuje u Rathausa znaczące pobudzenie warstwy emocjonalnej dzieła i kunsztowne budowanie ekspresji. Często przy tym kompozytor zestawia ze sobą głosy w sposób skrajny, stosując kontrast rejestrów gry skrzypiec i fortepianu. Zmienność rejestrów wpływa na kształt napięć i układ frazy. Na oryginalność barwy dźwięku u Rathausa wpływa także zestawienie odcinków o odmiennej artykulacji. Kompozytor często łączy zmiany rejestrów z konkretnymi rodzajami artykulacji. Ponadto, do swoich utworów

wplata odcinki o podobnej artykulacji (równolegle w obu instrumentach lub z odpowiednim opóźnieniem na zasadzie wymiany), które określam jako swoisty konsensus artykulacyjny. Uzyskanie owego konsensusu jest niejednokrotnie znaczącym problemem wykonawczym w odniesieniu do współpracy zespołowej skrzypka i pianisty. Szczególnie, jeśli kontrast rejestrów jest powiązany z autonomicznością głosów. Instrumenty mogą się zatem artykulacyjnie wspierać, nawet w sytuacji, gdy ta sama artykulacja ułożona jest na odmiennych motywach muzycznych.

Różnorodność w zastosowaniu technik gry i zestawianie ich w obu instrumentach ma w przypadku twórczości Karola Rathausa związek z wyrazem muzycznym. Ta właściwość języka muzycznego w twórczości kameralnej z udziałem skrzypiec i fortepianu staje się osnową narracji i stanowi zarazem potwierdzenie tezy badań. Różnorodność i szybka zmiana technik gry, a co za tym idzie także wyrazu muzycznego ma wpływ na muzyczny świat dźwiękowy utworów Karola Rathausa. Jego utwory z wykorzystaniem skrzypiec i fortepianu wpisują się przy tym w ogólne trendy twórcze pierwszych dekad XX wieku. Rathaus w sposób przemyślany i umiejętny spaja tradycję wynikającą z wielowiekowego rozwoju muzyki z nowatorskimi elementami języka dźwiękowego, tworząc styl przesiąknięty idiomem indywidualizmu twórczego. Opisując specyfikę rathausowskiej barwy dźwięku, można stwierdzić, iż charakteryzuje się ona nasyconym brzmieniem obu instrumentów (przy pełnym wykorzystaniu ich naturalnych właściwości brzmieniowych), różnorodnością fakturalną, zmiennością rejestrów, kontrastowaniem artykulacji, dynamiki i agogiki, a także silną chromatyzacją linii melodycznych połączonych z dysonującą harmoniką.

Reasumując, komplet dzieł na skrzypce z fortepianem Karola Rathausa bez wątplenia stanowi niezwykle ciekawą propozycję repertuarową, która zwiększa dorobek muzyki kameralnej na tę obsadę wykonawczą. Niezmiernie polecam ją wszystkim dojrzałym, świadomym swych umiejętności i doświadczenia zespołom. Muzyka tego twórcy pozostanie ze mną na długo, ponadto stała się punktem wyjścia dla moich dalszych badań nad zaginioną bądź mało znaną twórczością polskich kompozytorów emigracyjnych.

Literatura:

1. Grout Donald Jay, A history of western music, W. W. Norton & Co., Nowy Jork 1960.
2. Queens College – Department of Special Collections and Archives, Karol Rathaus papers.
3. Schüssler-Ruggli Martin, Karol Rathaus (Perspektiven der Opernforschung), Peter Lang GmbH – Internationaler Verlag der Wissenschaften 2000.
4. Toch Ernst, The Shaping Forces in Music: An Enquiry Into Harmony, Melody, Counterpoint, Form, Dover Publications, 2011.

Post scriptum:



Утворів, będących tematem referatu można posłuchać na płycie CD wydanej w roku 2022 nakładem austriackiego wydawnictwa Paladino Music Wien [pmr 0124], dostępnej również m.in. w serwisie Spotify:

<https://open.spotify.com/album/4GvsONy1hI896vNSmkK8td>

Wykonawcy: dr Mateusz Strzelecki – skrzypce, dr hab. Andrzej Ślżak, prof. UJK

УДК 785.74(477):78.03(477.83-25)"19"

Вікторія АНДРІЄВСЬКА

(Львів, Україна)

ПЕРШИЙ СТРУННИЙ КВАРТЕТ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ ЛЬВІВСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Струнний квартет № 1 був створений В. Камінським ще у студентські роки (1976), коли всі перипетії творчого становлення – від захоплення композиторами-нововіденцями до неокласичних тенденцій та фольклоризму молодого М. Скорика – відображалися у його юнацьких композиціях [1, 159]. Творчий пошук власного, індивідуального стилю з урахуванням тогочасних музичних

«віянь» та опорою на традиції львівської школи надихнув молодого композитора на написання Квартету.

Звернення автора до традиційного тричастинного циклу ніби символізує відданість жанровій ідеї та її усталеній віками музичної практики форми: перша частина – сонатне *allegro*; друга – складна тричастинна; третя – фінал-підсумок композиції з ознаками рондо. Проте митець наповнює давно викристалізовані структури новим образним змістом – світосприйняттям людини «доби стагнації» та застосовує власні принципи драматургічної організації музичного матеріалу.

Перша частина Квартету символізує своєрідний протест ліричного героя проти неблаганної жорстокості навколишньої дійсності. Обрана Камінським форма сонатного *allegro* відтворює гостроекспресивними засобами становлення та розгортання основного музичного матеріалу.

Своєрідність побудови композиції цієї частини полягає у тому, що драматургічно «конспектуючій» розгортання темі вступу, яка після експонування з'являється у вузлових моментах музичного розгортання та служить кодою-закінченням частини. Початковий чотиритактовий унісонно-октавний виклад сконцентрованої героїко-епічної теми із характерною хроматикою співставляється з подальшим ліризованим її експонуванням. Контраст досягається шляхом зміни динаміки та фактури при збереженні синкопованого ритму.

Головна тема втілює багатий і складний внутрішній світ ліричного героя. Задушевне соло віолончелі із пластичною мелодикою асоціюється з українськими веснянковими наспівами з характерним підвищенням II і IV ступенів. Видозмінену тему підхоплює перша скрипка, згодом – друга та альт. Фактично експонування головної теми відразу ж переростає у її розвиток. Проста двочастинна форма теми досить умовна, позаяк в ній переважає розробковий тип викладу. Повторне її проведення засноване на імітаційному викладі. Розчиняючись у загальному *pizzicato* струнних, головна тема готує образно-емоційний тонус появи побічної, такої ж пісенно-ліричної (тональність *fis-moll* розширена). Як і в головній, тут (за винятком початкових тактів) переважає розробковий тип викладу із застосуванням прийомів контрастної

поліфонії та варіантного розвитку тематизму. Раптове вторгнення теми вступу сприймається як щось грізне й зловісне.

Контрастне співставлення побічної теми зі вступом композитор застосовує двічі. Повторне вторгнення вступної теми завершується кульмінаційним сплеском, знаменуючи початок розробки, яка має декілька фаз розвитку. Спочатку це імітаційний розвиток похідної від побічної теми із тріольним ритмом, далі – варіантно-секвенційне розгортання побічної, а згодом – поліфонічне накладання теми вступу та видозмінених інтонацій побічної. У процесі інтенсивного розвитку інтонації побічної зникають, залишається лише тема вступу із характерним синкопованим ритмом на тлі остинатних тріолей супроводу. Кульмінацією розробки стає зловіщий тріольний «вихор» струнних на тлі *ostinato* віолончелі. Поступове «гальмування» ритмічних фігурацій і спад динаміки завершується повним завмиранням мелодичного руху, зосереджуючись на домінантовому передікті, який підготовлює появу репризи.

Репризу розпочинає тема вступу на потужній динаміці (*ff*) активно-унісонним викладом. Головна тема помітно скорочена: у її розгортання знову зненацька вриваються вступні інтонації. Тонічний органний пункт передує появи лірики побічної. Побічна тема щодо експозиції розширена: її наспівну лірику вже ніщо не тривожить. Плавно переходячи від інструменту до інструменту, ця тема приводить до коди, заснованій на темі вступу. Її образну семантику можна сприймати двояко: як тріумф всюдисущого зла або як активізацію сил для подальшої боротьби. Другий варіант інтерпретації змісту видається переконливішим під оглядом виразових засобів (тоніко-домінантовий органний пункт, потужна динаміка, ясна тональна основа – *C-dur* лідійський). Використовуючи традиційну сонатну структуру, композитор зумів переконливо підкреслити в ній власні драматургічно-сміслові акценти, трактуючи тему вступу як основний рушійний фактор.

Друга частина (*Adagio*) занурює у світ особистих переживань та емоцій ліричного героя. Складна тричастинна форма із скороченою репризою імponує авторському задуму: виразні почергові монологи струнних (альт, скрипка, віолончель) речитативно-декламаційного плану з типово ляментозними інтонаціями, що

нагадують молитву-прохання, змінюються меланхолійно-задумливою, quasi вальсовою серединою з барвистим поліфонічним візерунком, щоб знову повернутися до зосередженого імітаційного діалогу в репризі. Увагу привертає майстерне володіння Камінським технікою лінійного письма, де кожен голос несе власне образно-сміслову навантаження: почергове замовкання голосів створює ефект завмирання, відчуття самотності останнього солюючого голосу, а тихе *pizzicato*, що завершує частину дисонансним кластером, не залишає жодних ілюзій.

Завершує Квартет третя частина (*Presto*), яка концепційно підсумовує всі попередні образно-сміслові лінії. Обрана автором складна тричастинна форма має яскраві ознаки рондальності, де основна тема-рефрен з'являється тричі. Весела танцювальна, фольклорно забарвлена тема відтворює світ народного свята. Характерна синкопованість ритму, яскраве ладове забарвлення (лідійський лад) та особливості фактури вказують на авторські тенденції до неофольклоризму. Середній розділ також демонструє цю схильність: виразна лірична мелодія (у розмірі 5/8), остинатний квінтовий супровід. Музична тканина середини урізноманітнена поліфонічними прийомами: імітацією та інверсією. На тлі солюючих скрипок з'являється важкий поступ низхідного ходу віолончелі, що приводить до появи теми вступу з першої частини. Її дворазове повторення у зростаючій динаміці (*f* і *ff*) втілює реальну «загрозу» світлому світосприйняттю. Реприза суттєво скорочена, стихія танцю промайнула востаннє; на «нівельованій» динаміці з'являється тема-молитва з другої частини (*Adagio*). З'являючись імітаційно-почергово в інструментальних голосах, вона ніби нагадує про стан внутрішнього самозаглиблення і роздумів. Оптимістична й лаконічна кода на матеріалі рефрену завершує фінал.

Перший Квартет молодого композитора вирізняється серйозним і вдумливим підходом до жанру та розвитком традицій львівського ансамблю в сучасних умовах. Вміння творчо акумулювати мистецькі досягнення сучасного композиторського досвіду (Веберна, Гіндеміта, Скорика) дало високий художній результат: при захопленні «мінімалізмом» та лінійністю письма А. Веберна, новітніми неофольклористичними опусами

Є. Станковича, Л. Дичко та М. Скорика, Віктору Камінському вдалося створити оригінальну та самобутню композицію, яку можна віднести до кращих здобутків камерної музики львівських композиторів 70-х років ХХ століття.

Література:

1. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю В. Камінського). *Українське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 156–169.

УДК 78.071.1(477):78.087.68

Ганна КАРАСЬ
(Івано-Франківськ, Україна)

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ФІЦАЛОВИЧА

Сторіччя з дня народження прикарпатського композитора, музиканта-віолончеліста, педагога і громадського діяча Івана Фіцаловича (1924–2018) актуалізувало видання його творів, осмислення цієї творчої спадщини, яка наснажена високим духовно-патріотичним змістом. У творчому доробку композитора сотні музичних творів для камерних оркестрів, окремих інструментів (скрипки, віолончелі, фортепіано), вокальні і хорові різножанрові композиції, духовні твори на канонічні тексти, зокрема Літургії, більше сотні обробок українських народних пісень. Більшість з них видані як за життя композитора, так і до його 100-річного ювілею.

Вагомою складовою творчої спадщини І. Фіцаловича є його вокально-твори. Духовні хорові твори композитора представлені як канонічними церковними текстами із Літургії, так і авторськими паралітургійними [1; 2]. Це молитви до Ісуса, Божої Матері, колядки та щедрівки. Християнська тематика у творчості композитора займає вагоме місце, оскільки духовне було органічною частиною його натури. Він виріс у священничій родині, де релігійність була неодмінним компонентом виховання дітей. Атмосфера музично-культурного простору часу дитинства

(церква, родина, сільська культура довоєнного часу) заклала основу для становлення особистості майбутнього композитора, вічним збудником його творчих інтенцій. Для творів композитора духовного плану притаманні помірні темпи, плавна мелодика, рівномірний ритмічний рух. Лірико-романтична натура митця та народнопісенна стихія, на яку він опирається, надає творам І. Фіцаловича особливої привабливості.

Більше 50-ти солоспівів І. Фіцаловича представлені у збірнику «Солоспіви» [4]. Вони написані на тексти Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, О. Ольжича, прикарпатських авторів С. Пушика, В. Качкана, Р. Юзви, Я. Ткачівського, В. Багірової, Я. Яроша та власні вірші і призначалися для виконання сопрано, баритоном, тенором у супроводі фортепіано.

У збірці «Хорові твори» зібрані різнопланові композиції [6]. У передмові до неї упорядниця, народна артистка України, дружина композитора Христина Фіцалович писала: «З усіх творів, написаних І. Фіцаловичем, чітко проступає прагнення до лаконізму висловлювання. Виразність музики І. Фіцаловича цілком підпорядкована змісту і настроям віршів поетів, на тексти яких вона написана. Твори мають увиразнений інтонаційний стиль, у них проступають різні настрої: замилування й урочистість, ніжність й славлення, благання й драматизм. Багато творів І. Фіцаловича пронизані глибоким релігійним почуттям, в них розкривається суть людської віри, християнських істин, що так доступні тим, хто знаходить у музиці співзвучність з своїм духовним прагненням» [6, 3–4].

У збірнику «Хорові твори та ансамблі» [7], поряд із творами для хору та ансамблю (56 композицій), для дуету (13 композицій), вміщено три кантати композитора «Помолимося за Україну» (сл. В. Вихруца), «Неопалима купина» (сл. Г. Ткачук) та «Нагірна проповідь Месії» (кантата-поема на сл. О. Кониського), які засвідчують широкий жанровий спектр творчості композитора.

Збірник вокально-хорових творів «Уклоняюсь піснею Вкраїні» вийшов до сторічного ювілею композитора і демонструє різносторонність його творчих інтенцій [5]. Упорядники видання згрупували композиції у п'ять розділів: оригінальні

твори, авторські хорові обробки, духовно-церковні хорові обробки, народні пісні та солоспіви.

Збірка вокально-хорових творів Івана Фіцаловича для дітей «Ми орлята з гір Карпатських» вийшла друком напередодні сторічного ювілею [3]. 30 хорових творів розділені тут на п'ять тематичних груп: обряд, Шевченкові думи, мамині пісні, веселі роздуми, мій раю зелений.

Хорові твори композитора написані для виконання мішаними, жіночими, чоловічими та дитячими голосами у супроводі та для виконання а cappella. Важливою складовою творів є його фортепіанний супровід, який не тільки інтонаційно-ритмічно підтримує хорову фактуру, а й урізноманітнює загальне звучання пасажами близькими до арпеджіо.

Тематика вокально-хорових творів І. Фіцаловича є доволі широкою: найперше, це твори високого духовного і патріотичного змісту, сповнені ліричних почуттів. Хоч в проаналізованих вокально-хорових творах І. Фіцалович виступає в кількох ролях (як автор слів, автор музики, аранжувальник відомих мелодій композиторів або українських народних пісень), найбільшу цінність складає його композиторська праця. Творча спадщина митця, яка мала і має концертне виконавське життя впродовж тривалого часу, засвідчує, що вона може і сьогодні, в час воєнних випробувань, слугувати основою для духовно-патріотичного виховання молоді.

Введення цих творів до репертуару хорових колективів мистецьких і загальноосвітніх шкіл збагачуватиме їх палітру. Використання вокально-хорових творів Івана Фіцаловича у роботі зі студентами закладів вищої освіти (у класах диригування, сольного співу, концертмейстерському, додаткового інструменту тощо) підготує майбутніх фахівців до роботи з дітьми та дорослими.

Література:

1. Благослови, душе моя, Господа [Ноти] / [Упоряд. Ж. Зваричук]. Івано-Франківськ: Плай, 2000. 91 с.
2. Фіцалович І. Духовні хорові твори [Ноти] / [Упоряд. Х. Фіцалович]. Івано-Франківськ: Плай, 2000. 71 с.

3. Фіцалович І. Ми орлята з гір Карпатських: вокально-хорові твори [Ноти] / [Упоряд. М. Савка, А. Савка]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. 120 с.: іл.
4. Фіцалович І. Солоспіві [Ноти]. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. 212 с.
5. Фіцалович І. Уклоняюсь пісню України: вокально-хорові твори [Ноти] / [Упоряд. М. Савка, А. Савка]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. 196 с.: іл.
6. Фіцалович І. Хорові твори [Ноти] / [Упоряд. Х. Фіцалович]. Б. м., Б. в. 146 с.
7. Фіцалович І. Хорові твори та ансамблі [Ноти]. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2015. 304 с.

УДК 78.071.1(477)

*Тетяна КЛЮКА,
Андрій СТАШЕВСЬКИЙ
(Харків, Україна)*

ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА ЮРІЯ АЛЖНЕВА

Музична творчість яскравого українського композитора, знаного представника харківської композиторської школи – Юрія Алжнева – є широко відомою і шанованою в колі любителів і професіоналів сучасної музичної творчості. Ю. Алжнев є автором великої кількості музичних творів для симфонічного й камерного оркестрів, оркестру і ансамблю народних інструментів, значної кількості хорових, вокальних, вокально-симфонічних композицій, окремих творів для різних інструментів та інструментальних складів, театральної музики тощо. Сьогодні найбільш цікаві опуси композиторського загалу Ю. Алжнева закономірно потрапляють у поле дослідницької уваги різних вітчизняних музикознавців, а провідні українські колективи і солісти, усе частіше залучають їх до свого виконання на концертних сценах різних регіонів України і зарубіжжя. Разом з тим, творчість цього композитора не обмежується лише створенням музичних творів. Його творча діяльність є

більш ширшою і багатогранною, що характеризує особистість митця рисами певної універсальності в мистецтві.

Що стосується композиторської творчості Ю. Алжнева, то вона останнім часом зазнає все більшої уваги з боку дослідників-музикознавців. Так, хоровим концертам композитора написаним наприкінці ХХ та в перші роки ХХІ століть присвячена ціла дисертація В. Осипенко [10]. Декілька наукових робіт, присвячених різним аспектам хорової творчості Ю. Алжнева, видано Т. Ключою [9]. Крім того, в річищі окресленої проблематики слід відзначити й статтю Л. Шаповалової [11]. Також, значний масив загального матеріалу щодо творчості цього композитора міститься й у багатьох інформаційно-довідникових виданнях та на спеціалізованих електронних ресурсах [1; 2; 3; 4; 5; 8].

Юрій Борисович Алжнев народився 24 серпня 1949 року в місті Кіровоград (нині м. Гянджа) в Азербайджанській РСР. Дитинство майбутнього митця цілковито пройшло в Україні, а саме – на Полтавщині, де юнак здобув початкову загальну та музичну освіту [4; 5]. З кінця 1970-х років його доля безперервно пов'язується з Харковом, де відбувається творче становлення і зростання його як композитора.

Сьогодні, Ю. Алжнев є доволі відомим сучасним композитором, чия музика давно завоювала серця багатьох шанувальників та отримала належне визнання з боку музичних критиків, музикознавців та професійної музичної спільноти України. Загальний арсенал музичного доробку композитора складає величезний масив музичних творів, значна доля яких належить великим монументальним жанрам. Серед найвідоміших опусів композитора слід відзначити наступні: симфонічна поема «Запороги» для великого симфонічного оркестру; поема «Пролог», симфонія «Чорнобильська», симфонія «Священного каменя «Кургаль Шу-Нун», скіфська симфонія «Екзампей ХХІ» для симфонічного оркестру; потрійний концерт для скрипки, альту і віолончелі з оркестром і ударними «Неначе писанка село...»; твори «Акварелі», «Метаморфози 52-61» – для естрадно-симфонічного оркестру; симфоніста «Спогади Матінки-Землі» для ударних, брас-квартету, синтезатора та фортепіано; рапсодія «Золота пектораль» для інструментального ансамблю та

фольклорно-етнографічної вокальної групи; «Ескізи», «Дума», «Російський триптих» – для фортепіано; Скерцо, Концерт-капричіо – для труби з оркестром; концерт-диптих для сопілки з оркестром «Клич Посвистача...», «Концерт-Кахтир», «Полетів би на край світу...», дивертисмент-рапсодія «Орлом сизокрилим...» – для академічного оркестру українських народних інструментів; концертні фантазії: «Дергунець», «Троїста-Забрідська», «Святкова слобідська», «Пандухти», «Дромореса» та ін. для оркестру народних інструментів та ін. [3; 4; 5; 6; 115].

Слід окремо виділити хоровий доробок Юрія Алжнева, який складає доволі вагомий шар музичних творів та виділяється не тільки на тлі загальної композиторської творчості митця кількісним показником, а й представляє собою широкий спектр різних, у тому числі й доволі масштабних жанрів. Таким чином, враховуючи цю обставину, надаємо перелік усіх його хорових творів відповідно до хронології їх написання.

Отже, це майже два десятки, переважно великих циклічних творів: «Співомовки» концерт №1 для мішаного хору на народні тексти (1987, 2-га ред. 1998); «Дівич-сон» концерт № 2 для мішаного хору (1994); «Пробудження» концерт № 3 (концерт-пастораль) для жіночого хору на поезію Л. Глібова, О. Олеся, Т. Шевченка, І. Франка (1997); «Слава тобі, Господи» (молитва за долю українського народу) для мішаного хору на народні тексти (1998); «Дощик, дощику...» пісня-закличка для дитячого хору на вірші І. Березюка (1998); «Савуріна» (космогонічні суголосся) для дитячого хору на народні тексти (1998); «Многая літа» для мішаного хору (1998); «О. Лелю!..» (ліричні суголосся) для мішаного хору і фольклорного гурту на народні тексти (1998); Співайте для Господа пісню нову...» концерт №4 для мішаного хору на канонічні тексти в перекладі І. Огієнка (Псалом 96) (2004); «Світання Оріанти» (космологічні суголосся) концерт №5 для жіночого хору (2005); «Рідне около» (ліричні суголосся) для чоловічого, жіночого та дитячого хорів на поезію Т. Мельничука, В. Сосюри, В. Самійленка (2005); «Симфонія ланів» (або «Оваста перва») за мотивами Велесової Книги для великого мішаного хору без слів, великого симфонічного оркестру (2007); «Ще треті півні...» концерт-диптих для мішаного хору

та ударних на поезію Т. Шевченка (2011); «Та не однаково мені...» рідницьке суголосся для соліста (баритона), мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Т. Шевченка (2012); «Ми є тому, що нас не може бути...» музична різдвяна дія за поезією Л. Костенко та українськими обрядовими піснями для академічного хору, фольклорного гурту та оркестру народних інструментів (2013); Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» для солістів, великого мішаного хору, великого симфонічного оркестру на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями (2015); Сповідальна симфонія «Славлена Дара» латинський гімн, українська молитва для баса великого мішаного хору, органу, великого симфонічного оркестру (2019); «Гука душа Господаря...» хоровий концерт без супроводу на поезію Наталії Фурси (2020); Суголосся-кантата «Libertas-Свобода» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди (2021); «Бенкетний кант» Барокового часу для мішаного хору із супроводом (2023).

Крім того, деякі великі, здебільшого поліжанрові твори, що вміщують в якості окремої одиниці виконавського складу вокальний ансамбль, також можуть бути зараховані й до когорти доробків хорової творчості композитора, оскільки їх виконання, в певних умовах, передбачає заміну цього ансамблю компактним хоровим складом. До них можна віднести: «Якби не ми, та не ви...» фольклорне дійство для баса, баритона, жіночого ансамблю, трістої музики (дві скрипки, басоля-контрабас, бубон); «Ярмарковий триптих» (або «Сорочинський триптих») для мішаного вокального ансамблю та оркестру народних інструментів; «Біла бузина, або дурне сало без хліба» концерт-дійство за народними усмішками і творами поета-гумориста Павла Глазового для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів; «В саду гуляла...» зошит з народно-пісенного джерела для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів.

На наш погляд, доволі позитивним чином на успішній творчій реалізації себе в якості яскравого і непересічного композитора позначилося те, що Юрій Борисович у свій час здобув по чергово дві вищі музичні освіти у престижних вітчизняних мис-

тецьких навчальних закладах. Так, майбутній композитор ще у 1977 році закінчив Харківський державний інститут культури (нині – Харківська державна академія культури), отримавши в якості однієї зі спеціалізацій кваліфікацію диригента і керівника оркестру народних інструментів. А згодом, вже в 1989 році митець одержав вже і професійну композиторську освіту в Харківському державному інституті мистецтв (нині Харківський національний університет мистецтв) імені І. Котляревського, в класі професора Володимира Золотухіна. Отримана кваліфікація оркестрового диригента надала можливість композитору Ю. Алжневу стати (а часто й першим) виконавцем-диригентом своїх творів. Майже відразу ж по отриманню диплому композитора (у 1990 році) митець був прийнятий до лав Національної спілки композиторів України, а в 1995 році став і членом Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Протягом усього свого творчого життя Юрій Алжнев, поруч із власною композиторською справою, вдало реалізує себе і як музикант-виконавець та музичний організатор. Він багато років працював на всіляких посадах різних культурно-мистецьких закладів і творчих колективів. Зокрема митець працював художнім керівником Першостаровірівського будинку культури, згодом концертмейстером заслуженого ансамблю танцю України «Квітка» палацу культури Харківського електромеханічного заводу, концертмейстером Харківського державного академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна тощо. А починаючи від 1992 року, вже майже три десятиліття, очолює Харківський муніципальний театр народної музики України «Обереги», являючись музичним директором і головним диригентом цього відомого колективу. Саме цей музичний колектив став для композитора міцною художньою платформою на якій він зміг не лише реалізуватися як диригент-виконавець, а й, насамперед, втілити в музичне життя велику кількість своїх яскравих і масштабних композиторських робіт, створених на основі та в дусі народного мелосу.

Інша сфера діяльності композитора – педагогічна. Протягом 1990-х років і першого десятиліття 2000-х він викладав на кафедрі композиції та інструментування і кафедрі народних інстру-

ментів Харківського державного інституту мистецтв (нині – Харківського національного університету мистецтв) імені І. Котляревського, а в останнє десятиліття є доцентом Харківської державної академії культури, викладаючи спочатку на кафедрі народних інструментів, а в останні роки – на кафедрі оркестрових інструментів. В останньому навчальному закладі митець також вдало знайшов себе і як диригент-виконавець, орудуючи естрадно-симфонічним оркестром академії.

Ще однією сферою, до якої також вдало долучився митець в часи своєї викладацької практики в мистецьких вишах, є наукова галузь. Композитор є автором близько десятка наукових й науково-методичних публікацій різного масштабу і спрямування. З найбільш відомих його робіт в цьому напрямі виділяються наукові статті «Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора)» [6] та «Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)» [7].

За свою багаторічну та доволі плідну й визнану творчу діяльність Юрій Алжнев у різні часи був відзначений багатьма державними й регіональними званнями, преміями й відзнаками. Найвищу свою нагороду, а це звання «заслужений діяч мистецтв України», він отримав у 1995 році, тобто ще на початку свого митецького шляху, що свідчить про міцний творчий потенціал і значні художні доробки композитора, які виявилися в нього вже на той час. Юрій Алжнев, за свою композиторську творчість, був також нагороджений й іншими високими відзнаками. Він є лауреатом мистецької премії імені Миколи Лисенка (2010), муніципальної премії імені Іллі Слатіна (1997), лауреатом всеукраїнської премії імені Івана Огієнка (1999), лауреатом регіонального рейтингу «Харків'янин року» (2002) тощо. Крім того, він відзначений Грамотою Президента України (1999), почесною відзнакою Харківської облради «Слобожанська Слава» (2012). Однією з найважливіших державних нагород, яку митець отримав за свою діяльність останніх років, є державний орден «За заслуги» III ступеня (2009) [8].

Музичні твори Юрія Алжнева постійно звучать на найпрестижніших концертних майданчиках країни і зарубіжжя, вико-

нуються знаними вітчизняними творчими колективами, солістами-виконавцями, диригентами. Опуси композитора постійно входять не тільки до різноманітних концертних і філармонічних програм, а й часто стають складовими особистих авторських концертів митця. Так, окремі концерти, побудовані виключно на музиці композитора, останніми роками відбулися в рамках II Всеукраїнського фестивалю «Золотоверхий Київ» (з авторською програмою «Пробудження»), в Національному будинку органної та камерної музики (м. Київ), у Львівській обласній філармонії тощо. Крім того, авторські вечори композитора відбуваються й в установах, до яких митець має відношення як працівник, тобто в Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського, Харківській державній академії культури, Харківському муніципальному театрі народної музики України «Обереги» тощо.

Серед виконавців музики Юрія Алжнева слід назвати: оркестри – Академічний симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії, симфонічні оркестри Львівської НМА ім. М. Лисенка, Харківського НУМ ім. І. Котляревського, Харківської ДАК, НАО-НІУ, Харківський муніципальний театр народної музики України «Обереги», Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України та ін.; хорові колективи – камерний хор «Київ», Народна академічна хорова капела «Почайна», Галицький академічний камерний хор, хори Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського, Харківської державної академії культури та ін.; співаки – заслужений артист України Микола Колодочка, заслужені артистки України Вікторія Осипенко, Олена Шишкіна, Людмила Омельченко, соліст Харківської обласної філармонії Михайло Маркович, лауреати міжнародних конкурсів і фестивалів Василь Марчак та Володимир Якобишин та ін.; диригенти – народний артист України Віктор Гуцал, народний артист України Юрій Янко, народний артист України Олександр Жигун, заслужена артистка України Зінаїда Остафійчук, заслужений діяч мистецтв України Галина Горбатенко, заслужений діяч мистецтв України Дмитро Антонюк та ін. [1; 4; 5; 8].

Загальна характеристика творчості Ю. Алжнева, що була здійснена в цій роботі через огляд і виокремлення напрямів його діяльності, дозволяє визначити характер і масштаб мистецької постаті цього творця та проаналізувати значення його музичного внеску в контексті української сучасної музичної культури.

Отже, окрім суто композиторської творчості, сфера мистецької практики Ю. Алжнева протягом багатьох років плідно й доволі результативно зосереджена в таких напрямках, як: диригентсько-виконавське мистецтво; адміністративна та організаційно-керівна діяльність; педагогічна робота; наукова діяльність тощо. Важливим чинником формування мистецької особистості Ю. Алжнева стало отримання ним двох вищих освіт у престижних мистецьких закладах України (Харківській ДАК – оркестрове диригування; Харківському НУМ ім. І. Котляревського – композиція).

Література:

1. Алжнев Юрій Борисович. *Національна спілка композиторів України*. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1475>
2. Алжнев Юрій Борисович URL: https://www.wikiwand.com/uk/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
3. Алжнев Юрій Борисович URL: https://www.wiki.uk-ua.nina.az/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html
4. Алжнев Юрій Борисович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 47.
5. Алжнев Юрій Борисович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

6. Алжнев Ю. Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХІМ. ім. І. Котляревського. Харків, 1999. Вип. 4. С. 16–21.
7. Алжнев Ю. Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора). *Теоретичні та практичні питання культурології*. МДМУ. Запоріжжя, 1999. Вип. 2. С. 41–47.
8. Ігнатченко Г. Алжнев Юрій Борисович. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т.* НАН України, НТШ. Київ: Поліграфкнига, 2001. Т. 1. С. 380–381.
9. Клюка Т. Хорова творчість Ігоря Гайденка та Юрія Алжнева в аспекті жанрової систематизації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 1. С. 131–136. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_1/17.pdf
10. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорového концерту (на матеріалі хорového творчості Ю. Алжнева): дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2005. 253 с.
11. Шаповалова Л. Авторська концепція жанру хорového концерту в творчості Ю. Алжнева. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: Мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків: ГЛАС, 1999. С. 39–43.

УДК 78.071.1(477):784.67

Мар'ян ПАНЬКІВ
(Дрогобич, Україна)

ДИТЯЧА МУЗИКА Я. ОЛЕКСІВА В АСПЕКТІ НОВАТОРСТВА КОМПОЗИТОРСЬКИХ РІШЕНЬ

Дитяча музика – особлива сфера композиторської творчості.

Насамперед це специфічний і затребуваний пласт педагогічного репертуару, який актуалізується в класі, у концертах, конкурсних змаганнях, виявляючи різні грані виконавських завдань. Також це широке поле різноманітної образності, що розвиває творче уявлення, художнє мислення юних музикантів. Значну увагу дитячій музиці приділяють і композитори-баяністи.

Сьогодні, як в Україні, так і європейських школах виконавства, першочергове значення приділяється початковій ланці навчання. Численні семінари, практикуми, конференції, майстер-класи формують потужний науковий і дієвий базис сучасної баянної освіти. Українські музиканти беруть активну участь у цих заходах, ініціюють їх проведення, долучаються до численних баянних форумів, що відбуваються в інших країнах світу. Провідна роль в цьому належить знаним педагогам, композиторам, виконавцям А. Душному, В. Зубицькому, Я. Олексіву, В. Рунчаку та іншим митцям, чия діяльність спрямована на розвиток баянного виконавства, зокрема дитячого.

Серед творів для дітей важливе місце посідає сюїта. Дитяча сюїта – особливий жанр, її створення вимагає від композитора масштабного мислення, високохудожньої та виразної цілісної концепції, кристалізованої точності у відтворенні музичних образів, яскравості сюжетної лінії³. До того ж вона має бути зрозумілою дитячій уяві й сприйняттю, тому для активізації образного мислення юних музикантів і слухачів композитори часто використовують програмність. Водночас об'єднання творів в сюїту передбачає єдиний задум і струнку драматургію, в якій кожна мініатюра має певне значення. Проте виконання циклу в цілому часто не під силу юним музикантам. Тому, зазвичай номери виконуються окремо, або в певному поєднанні. «Програмність як метод музичного мислення охоплює не тільки композиторську творчість, але проявляється й на рівні виконавського мистецтва, котре унаочнюється необхідністю втілення у звуковій драматургії музичного твору тих асоціативних пластів, які

³ Згідно запропонованої Я. Олексівим класифікації жанрових моделей сюїт, серед інших зокрема визначено «дидактичні сюїтні форми (дитячі сюїти та альбоми)» [3].

закладені в його програмі» [4, 78], – зазначає Лі Ян. Дослідник акцентує, що програмний інструменталізм тісно пов'язаний із акустичними можливостями інструмента і «відображає індивідуальне ставлення композитора до звукової природи інструмента як “організму, що звучить”» [4, 79].

До створення дитячих сюїт долучились багато українських композиторів-баяністів. Серед найбільш виконуваних можна назвати твори К. Мяскова (два дитячі альбоми: 1960, 1971), В. Зубицького (три дитячі сюїти: 1970, 1987, 1987), В. Власова («Дитячий альбом», 1978; «Альбом для дітей та юнацтва» у 5-ти зошитах, 1989), А. Білошицького (Українська дитяча сюїта «Пори року», 1985), Л. Козельчука (дві українські сюїти 1990, 1993), В. Рунчака («Альбом для дітей та юнацтва у 8 частинах»⁴). Низка сюїт належить сучасним баяністам-педагогам, які активно розвивають дитячий репертуар, зокрема Анатолію Марценюку (Луцьк), Василю Сороці (Теребовля), Миколі Головачуку (Самбір), Ернесту Мантулеву (Дрогобич), Володимирі Салію (Дрогобич), Роману Стахніву (Дрогобич) та іншим.

Написання сюїтного циклу для дітей вимагає особливого композиторського підходу, оскільки це не є «спрощеною дорослою» музикою, а високохудожнім музичним твором з дитячою образністю і чітко визначеними завданнями як технічного, так і виконавського плану. Саме такої високої «планки» вдалося досягти Я. Олексіву у створених ним дитячих сюїтах. Творчість львівського композитора, баяніста, педагога і диригента Ярослава Олексіва (народився 1984 р.) добре відома у світі баянного мистецтва. У композиторському доробку митця численні твори різних жанрів для баяна соло (Соната-балада, Токата, мініатюри, джазові п'єси, велика кількість транскрипцій та перекладень), опуси для народного оркестру. Жанр дитячої сюїти у Я. Олексіва представлено двома циклами: «Подорож Фрикадельки» і «Бабай». Опубліковані не так давно (2018), вони стрімко набули значної популярності у педагогічному та конкурсному репертуарі українських баяністів. Дитячі сюїти Я. Олексіва – яскраво-концертні твори, написані з любов'ю до дітей і відчут-

⁴ Твір видано 2023 у польському нотному видавництві www.mojenuty.pl

тям казкового й неповторного, відвертого й чистого світу дитинства. Це виявляється як в емоційних, виразних назвах циклів та їх частин, так і засобах втілення образності. Обидві сюїти репрезентують цілу палітру дитячого світу уяви: філософію добра, веселощі мандрів, чудернацтва пригод, світлі мрії, мінливі настрої, зустрічі з казковими героями тощо. Яскраві назви й сучасна мова привертають увагу юних баяністів.

Дитячі сюїти Я. Олексіва містять широкий спектр сучасних баянних штрихів, фактурних комплексів та прийомів гри, загалом репрезентують композиторський стиль Ярослава Олексіва. Цикл із чотирьох ефектних різнохарактерних творів «*Подорож Фрикадельки*» [1] – сповнений яскравого мелодизму, колоритних фактурних та ритмічних знахідок. Твір синтезує жанрові риси джазового та академічного мистецтва (зокрема усталені жанри прелюдії, токати, маршу, пасторалі, форму *perpetuum mobile* й прийом басо-остинато з імпровізацією, джазовою токою, використанням сонористичних ефектів тощо).

Дев'ятичастинна *Дитяча сюїта «Бабай»* [2] репрезентує палітру виразальних засобів сучасного багато-тембрового гогово-виборного концертного інструмента. В ній актуалізовано ефектні остинатні та ритмічні формули, а також різні типи фактури: поліфонічна підголоскова (зокрема три- та чотириголоса), широке використання акордової техніки, інтерваліки та октавних комплексів, використання різновидів арпеджіо тощо. Привертає увагу й розмаїта штрихова гамма: *marcato*, *tenuto*, *legiero*, *portato*, а також ефектні баянні прийоми гри: глісандо, тріольний і квартольний рікошети, удари пальцями руки по корпусу, кластери тощо.

За рівнем складності сюїти спрямовані переважно для учнів музичних шкіл, а також здобувачів освіти, що навчаються в музичних коледжах і ліцеях. Проте виконання сюїт повністю є завданням для досить підготовлених баяністів і ставить вимоги вищого рівня: охоплення форми, вибудовування драматургії циклу, значної мобілізації виконавського ресурсу.

Отже, дитячі сюїти Ярослава Олексіва репрезентують сучасне українське баянно-акордеонне мистецтво. Сьогодні вони активно включаються в педагогічний і концертний репертуар.

Поєднання яскравої образності і новацій музичної мови є тими маркерами, що привертають увагу юних музикантів. Важливим вбачається виконавський потенціал цих творів, адже вони формують необхідні навички та прийоми гри, розвивають художньо-образну уяву та концертні здібності, виявляють різні за масштабом та складністю завдання у становленні сучасного професійного музиканта.

Література:

1. Олексів Я. Дитяча сюїта для баяна, акордеона «Подорож Фрикадельки». Львів: ТеРус, 2018. 42 с.
2. Олексів Я. Дитяча сюїта № 2 для баяна, акордеона «БАБАЙ». Львів: ТеРус, 2018. 56 с.
3. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 20 с.
4. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 63. С. 76–86.

УДК 78.071.1(82):78.02

Віктор СПОДАРЕНКО
(Київ, Україна)

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ

На сучасному етапі розвитку академічного народно-інструментального мистецтва актуальним завданням є виявлення характерних стильових рис акордеонно-баянної творчості як українських, так і зарубіжних композиторів. В контексті означеної проблематики є вивчення творчості аргентинського композитора Астора П'яцолли, музика якого доволі часто виконується сучасними виконавцями і представниками не тільки акордеонно-баянного мистецтва, але й гітарного, бандурного тощо. Розгляд творчості Астора П'яцолли в контексті розвитку

народно-інструментального виконавства здійснювався нами в одній з наших попередніх наукових розвідок [4]. Дана стаття є наступним етапом у вивченні творчості Астора П'яцолли та презентує певні наукові висновки щодо стильових особливостей музики аргентинського композитора.

«Я – П'яцолла. Моя музика пов'язана з танго» [1, 83]. Ці слова були висловлені А. П'яцоллою в період його перебування у Франції, під час концертного туру Європою з *Electronic Octet*. Саме в той час – 1977 року, після успішного концерту у все-світньовідомому *Olimpia Hall* в Парижі, Астор знову вирішив повернутися до уже апробованого на різних концертних майданчиках Нового танго. На перший погляд, це був час пошуку молоді аудиторії, незаангажованої консервативним звучанням танго, яка з захопленням сприймала популярний в той час напрям сплаву джазової імпровізації та року, що відомий за назвою ф'южн. З іншої сторони, це був період творчого переосмислення уже сформованого авторського стилю, гармонічної мови, технік композиції, що свідчить про еволюцію та кристалізацію композиторського стилю А. П'яцолли.

Особливості становлення авторського стилю Астора П'яцолли залежали від різних чинників – від культурних умов життя молодого Астора в Мар-дель-Плата, Буенос Айресі, Нью-Йорку, Парижі, зустрічей з Карлосом Гарделем, Артуром Рубінштейном, Альбертом Хінастерою, Надією Буланже. Іноді, випадкові зустрічі провокували появу інших знакових подій в музичному житті А. П'яцолли, наприклад, зустріч з Артуром Рубінштейном сприяла знайомству з аргентинським композитором та музикознавцем Альберто Хінастерою, в якого Астор брав уроки з оркестрування та контрапункту.

Аналізуючи музичну стилістику композитора⁵, звернемо увагу на ті атрибути, які є спільними для усієї творчості

⁵ Детальний аналіз композиторського стилю на прикладі музичних творів здійснюється нами в навчально-методичному посібнику «Астор П'яцолла: творчість, композиторський стиль, виконавські аспекти аранжувань», що готується до публікації авторським колективом – Черепанин М.В., Сподаренко В.М., Булда М.В. Посібник складається з двох роз-

П'яцолли та помітно виділяють його музику серед інших напрямів та стилів. Для цього звернемося до аналізу музичного тематизму, жанрових особливостей, ладогармонічної організації, фактурних рішень в музичних творах, системи художніх образів та особливостей формотворення. Крім цього, як ми зазначали раніше, важливе значення у формуванні та становленні композиторського стилю належало взаємодії композитора з іншими стильовими системами – творчістю Стравінського, Равеля, Бартока та інших композиторів, що відбувалось в період пошуку власного авторського стилю.

Одним з яскравих творів А. П'яцолли, де розкривається індивідуальний стиль композитора є «*Concierto para Quinteto*» (інструментальний склад: бандонеон, фортепіано, скрипка, електро-гітара, контрабас). В означеному творі широко представлено різні варіанти фактурних та композиційних рішень – поліфонізація фактури, використання елементів імпровізаційності, поліакордових структур. Помітною рисою даного твору є остинатне повторення басу, що натякає на зв'язок з музичними формами, які виникли в XVII столітті та характеризувались принципом багаторазового повторення мелодичної фігури.



З огляду на такі особливості викладу матеріалу, А. П'яцолла в даному творі створює можливість варіаційного проведення му-

ділів – історико-теоретичного та методичного з аранжуваннями музичних творів А. П'яцолли для двох акордеонів.

зичного тексту на незміненому *basso ostinato*. Однак, такі остинатні ритмічні фігури у басу не є характерними для усього твору, уже починаючи з такту № 45, музична фактура отримує риси гомофонно-гармонічного типу. Таким чином, композитор трактує варіаційність в контексті історичного розвитку музичних форм, де варіації на *basso ostinato* передували розвитку строгим (XVIII ст.) чи вільним (XIX ст.) варіаціям. Це дає можливість композитору: варіювати фактурні рішення методом фігуративного проведення мелодичних ліній в партії кожного з інструментів квінтету; вводити ладові і тонально-гармонічні контрасти в процесі проведення витриманої теми в басу; об'єднати форму і досягти цілісності її викладу незважаючи на контрастні епізоди з різними типами фактур – поліфонічної та гомофонно-гармонічної; органічно інтегрувати в поліфонізовану структуру твору принцип імпровізаційності (тт. 191–206).



Щодо форми твору, виконаного в жанрі концерту, то, очевидно, йому притаманні риси тричастинного циклу з типовим чергуванням темпів: *Andante* – *Lento* – *Presto*. Апелюючи до жанрової основи концерту композитор протиставляє музичні інструменти ансамблю в інтонаційному, ритмічному аспектах і створює для кожного з них індивідуальну тему, що в поліфонічних епізодах конструюється на основі загального гармонічного плану. З огляду на це, очевидною є інша риса не тільки гармонічної мови, але й поліфонічного письма П'яцоллі, а саме: поліфонічна вертикаль мислиться не як сума інтервалів

(що було характерним для поліфонії XIV – XVI століть), а виявляє вплив функційної гармонії (в тому числі джазової) з оновленням співзвуч шляхом введення альтерації та, в окремих епізодах, послабленням функційної взаємозалежності між співзвуччями⁶.

Особливе значення в музиці А. П'яцолли (в жанрі *Nuevo tango*) належить ритму. Найбільш типовою для стильової характеристики його музики є наступна ритмічна модель:



Даний ритмічний малюнок можемо помітити в багатьох композиціях А. П'яцолли в циклі «Пори року в Буенос Айресе», «Adios Nonino», «Роки самотності», «Фугата», «Концерт для квінтету» та інших. На цю закономірність звернули увагу також інші дослідники, зокрема *Kacey Quin Link* [1], *Marcus Löfdahl* [2]. В різних зарубіжних джерелах можемо знайти визначення означеного ритму як *tresillo* (тресійо), що, по суті, є більш простою ритмічною фігурою хабанери. Походження означеного ритму чітко простежується в наступному порівняльному прикладі:



В контексті розгляду ритміки композитора, А. П'яцолла, безумовно, не обмежується виключно цією ритмічною моделлю: в його творах знаходимо різні варіанти ритмічних формул – деякі трансформовані з ритмів латино-американської музики, інші – перегруповані з традиційного танго. Таким чином, очевидним є

⁶ Це дало можливість композитору бути більш мобільним в тональному плані та здійснювати швидкий перехід в тональності з різницею на 3-4 ключових знаки.

те, що композитор в пошуку виражальних засобів музики «нового танго» звертається не тільки до традиційних ритмічних моделей танго, але й експериментує, створюючи своєрідний сплав ритмічних структур характерних для його авторського стилю.

Стилістиці більшості музичних творів А. П'яцолли притаманне використання методів поліфонізації музичної тканини, де поліфонічна вертикаль характеризується синтезом функційної класико-романтичної гармонії з елементами джазової акордики – не випадково в творчій лабораторії Астора у 1959 році з'явився *Jazz Tango Quintet*. Крім цього, гармонічна мова композитора відзначається широким використанням альтерації, що сприяє послабленню функційної взаємозалежності між співзвуччями й надає можливість композитору бути більш мобільним в тональному плані.

Література:

1. Gorin Natalio. Astor Piazzolla: a memoir / translated, annotated, and expanded by Fernando Gonzalez. – Portland: Amadeus Press, 2001. 260 p.
2. Link K. Culturally Identifying the Performance Practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto / Kacey Quin Link: Master of Music Thesis. – University of Miami, 2009. 104 p.
3. Löfdahl M. Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction / Marcus Löfdahl: Master of Fine Arts in Music degree project / Academy of Music and Drama. University of Gothenburg, 2012. 199 p.
4. Cherepanyn M., Dutchak V., Spodarenko V., Bulda M., Paliichuk I., Zhovnr S. Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk-instrumental performance. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Pp. 84–90.

*Леся БЛИЩАК,
Юрій ЧОРНИЙ
(Дрогобич, Україна)*

ДО ПИТАННЯ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ КАМЕРНОГО МУЗИКУВАННЯ

Скрипкова музика постає постійним інструментом оперування виконавських традицій. У цьому напрямку, активно працює когорта українських композиторів М. Скорик, А. Солтис, Є. Станкович, Л. Колодуб, Ж. Колодуб, В. Польова, О. Левкович, О. Ківа, В. Зубицький, І. Щербakov, В. Сільвестров та ін. Композитори, створили пласт оригінальної музики для скрипки та камерних ансамблів, тим самим утвердили феномен у світлі світової музичної культури та виконавського мистецтва.

Водночас, із прогресом написання музики, настає активізація наукового осмислення творчості та виконавства в соціокультурному просторі історіографії та сьогодення. Варто окреслити парадигму дисертаційних досліджень у напрямку скрипкового та камерного виконавства, різновекторної творчості та симбіозу формування виконавської майстерності скрипаля: В. Заранський «Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки» (Київ, 2001); Г. Жук «Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття» (Львів, 2005); З. Ядловська «Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку» (Київ, 2008); А. Мельник «Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (Харків, 2016); Є. Сіренко «Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича» (Київ, 2016); Р. Нассіба «Удосконалення виконавських умінь педагога-скрипаля в умовах вищої музично-педагогічної освіти» (Київ, 2018); О. Сидоренко «Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)» (Харків, 2018); Н. Чистякова «Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990 – 2010-х років: генезис,

стилістика, форми репрезентації» (Суми, 2018); М. Бура «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початку ХХІ століть)» (Львів, 2018); С. Кучеренко «Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи» (Харків, 2018); М. Однолькіна «Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру» (Львів, 2020); І. Борух «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти» (Львів, 2020) та ін.

Серед когорти творів, варто виокремити цикл скрипкової мініатюри для ансамблів струнно-смичкових інструментів. Власне, «Струнно-смичкова камерна мініатюра» [3] постає пріоритетом формування нотного збірника народним артистом України, професором Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Артуром Микиткою. Автор акумулює оригінальну музику та транскрипції творів українських композиторів. Серед творів «Листок з альбому» М. Скорика, «Te Deum» та «Adagio» В. Камінського, «Гаївки» М. Ластовецького, «Dandy's Rag» В. Теличка, «Токата» А. Школьнікової, «Трію» Е. Кобулей, «Дивертисмент для двох скрипок» А. Микитки та ін. Особливої уваги упорядник надає транскрипції. Серед творів «Квочка» С. Людкевича та транскрипцією Я. Якуб'яка, «Вічний рух» А. Птушкіна та транскрипцією А. Микитки. Твори апробовані Львівським камерним оркестром «Академія», й стрімко увійшли до навчального та концертного надбання як даного колективу так і аналогічних.

Навчальний процес у роботі з струнними ансамблями, вимагає постійної пошуковості репертуару, його адаптації, перекладення та музичної редакції. Таким шляхом крокує керівник ансамблю скрипалів Дрогобицького фахового музичного коледжу імені Василя Барвінського Оксана Максимова. Привертає увагу низка опрацювань п. Оксани, які інспіровані у посібник «П'єси українських композиторів для ансамблю скрипалів» [1] під упорядкуванням доцента В. Шафети та професора А. Душного. Крізь призму перекладень, Оксана Іванівна звертається до творчості М. Скорика та його творів – славнозвісної «Мелодії» з кінофільму «Високий перевал» та «Народного танцю». У такому

плані трансформує Адажіо з балету «Снігуронька» К. Домінченка. Принцип аранжування, вбачаємо у творі «Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка» Я. Степового. Систему музичної редакції активізує на прикладі композиції «Слогад» Т. Ярошенко та «Коли заснули сині гори» й Фантазії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського. Твори пройшли апробацію, та активно втілюються у навчальний процес ансамблів скрипалів навчальних інституцій України.

Звучання скрипки надає особливого колориту в оркестрі українських народних інструментів. Твори для такого колективу, знаходимо у доробку дрогобицького композитора, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Ернеста Мантулева. Збірник «Три п'єси для скрипки та камерного оркестру українських народних інструментів» [2] скомпонований з творів «Карпатський мотив», «Романс» та «Пісня без слів». У всіх творах скрипка постає у двохфункційному вимірі: як інструмент соло та інструмент оркестровий, який розподіляється на I та II партії.

У гроні творів періоду Незалежності України ми виділяємо: «Ларго», Концерт-фантазію для скрипки з камерним оркестром О. Гоноболіна; «Поєму» Г. Жуковського; «Веселі скрипалі» В. Сапожніна; «Елегію», «Іспанський танець», «Карпатську рапсодію» М. Скорика; «Концерт для скрипки і фортепіано» Ж. Колодуб; Сонату та Скерцо Р. Хомініча; «Аркан» Б. Фільц; «Колискову» Р. Сімовича; «Post scriptum» для скрипки і фортепіано В. Сільвестрова та ін. Цей колаж творчості, внесено до навчальних програм та постійно виконується на розмаїтих концертних сценах, затребуваний у музично-естетичному та культурологічному процесах української академічної школи.

Таким чином, нами виокремлено незначний пласт творчості українських композиторів для скрипки або за участі скрипки у сольному, камерному та народно-оркестровому виконавстві, який апробовано та спрямовано на популяризацію виконавського мистецтва сьогодення.

Література:

1. Максимова О. П'єси українських композиторів для ансамблю скрипалів [Ноти]: навч. посіб. / [Ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. Дрогобич: Посвіт, 2020. 48 с.
2. Мантулев Е. Три п'єси для скрипки та камерного оркестру українських народних інструментів. Дрогобич: Коло, 2005. 40 с.
3. Струнно-смичкова камерна мініатюра [Ноти]. Дрогобич: Посвіт, 2013. 156 с.

УДК 78.071.5:780.646.1

Назарій КОВАЛЬ

(Дрогобич – Болехів, Україна)

РЕПЕРТУАР УЧНЯ-ТРУБАЧА В СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасні тенденції у системі навчання учня початкової мистецької освіти постають симбіозом виховання естетичного смаку на прикладі репертуарного надбання сучасного українського контенту та елементарних виконавських тенденцій. Творчість українських композиторів для труби стала предметом дослідження В. Апатського, В. Вакалюка, Б. Мочурада, К. Посвалюка, В. Посвалюка, К. Саїнчука, А. Комара, І. Гишка, О. Вар'янка та ін. Українську платформу репертуару для труби нового тисячоліття розкривають композитори В. Зубицький, В. Рунчак («П'єса для трубача-заїки», «Труби Єрихону» для 12 трубачів та читця), Л. та Ж. Колодуб (Концерт «Липневий» для юних трубачів) та ін.

Репертуарна політика початкової мистецької освіти сучасності базується на основі творчості українських композиторів. Цей процес поступово набирає обертів, формуючи свій контент та втілюючи надбання через різноманітні навчальні програми. Однією із пріоритетних навчальних програм сьогодення, варто відзначити «Типову навчальну програму з навчальної дисципліни “Музичний інструмент Труба” середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва

початкового професійного спрямування» [3], схваленою Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти Міністерства культури та інформаційної політики України (2022).

У цьому контексті, увагу привертає творчість *Юрія Островського*, практикуючого викладача труби музичної студії Музичної школи Рівненського міського Палацу дітей та молоді. Авторська збірка «Трубний гуртограй» [1], покликана розвивати естетичний смак учнів засобами різних ансамблів у супроводі фортепіано. Збірка містить як оригінальні твори, так і перекладення та обробки. П'ять частин побудовані наступним чином:

- *Двограй* у супроводі фортепіано, унаочнює оригінальні п'єси «На сходинках», «Вівчарики», «Косарі», «Дударик», «На урок», «Човник», «Гопачок», «Концертна полька». Обробки українських народних пісень «Їхали козаки», «Ой пам'ятаю я той час», «Гандзя», «Смерека» та опрацювання «Червоної рути» В. Івасюка й «Квітки ромену» В. Толмачова постають пріоритетом формування естетичного смаку учня-трубача.
- *Триграй* у супроводі фортепіано розкриває пісенну спадщину на прикладі творів «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «України» Т. Петриненка, «Чарівна скрипка» І. Поклада, що актуальна та не підвладна часу.
- *Чотириграй* у супроводі фортепіано виокремлює легендарна композиція М. Скорика «Намалюй мені ніч».
- Без супроводу фортепіано, автором подаються *Триграй* в авторській обробці «А в цьому дворі красна панна», «У перетітку ходила» Я. Барнича, «Вечір» Я. Степового та *Чотириграй* – «Сонце близенько, вечір близенько» й «Тиха вода».

Надзвичайно плідною для учня-трубача постає творчість викладача музичної школи м. Ізясла (Хмельницька обл.) *Михайла Трубая*. Автор моделює оригінальний колаж інструментальних п'єс для учнів 1-2 класів на основі власного педагогічного досвіду та виходячи із дидактичних потреб оригінальної музики («Танок», «Колискова», Пісенька, Розповідь, Спогад, «Ой єсть в лісі калина», «Подоляночка», «Вершники», Осінь» [4].

Для старших класів, у архіві композитора ми знаходимо низку простих але дуже цікавих творів. Серед них – «Подоляночка»,

«Гра м'ячем», «Елегія», «Токата» (композиція у розмірі 6/8, написана у простій три частинній формі), «Експромт» (твір художнього змісту із чітко вираженою технічною наповненістю та артикуляційною насиченістю), «Скерцо» [5].

Продовжує напрацювання митця, компонування наступної збірки «Репертуарний збірник юного учня-трубача» [6] (2011). Сюди увійшли сольні композиції у супроводі фортепіано «Маленька пастораль», «Осінній вечір», «Веселі канікули», «Веселі гноми» та п'єси для двох труб «Концертний марш» й «Концертна полька».

Наступний випуск (2012) [7], побудований на сплетіння оригінальних п'єс. Для труби-соло, автор пише «Весняне сонечко», «Казочка», «Веселий настрій», «Гойдалки», «Спогади роздуми». Паралельно, розвиває ансамблеву форму музикування, що унаочнює у дуетному творі «Танець». Відтак, автор частково звертається до твору великої форми через написання «Скерцино».

У контексті даної розвідки актуальними виступають навчальні посібники для учня-трубача: «Навчальний посібник юного трубача» П. Шевченка (Полтава, 2019, 2021); «Твори українських композиторів та українські народні пісні для труби у супроводі фортепіано» Б. Жеграя та М. Віятика (Київ, 2021); «Твори українських композиторів та українські народні пісні для ансамблю труб у супроводі фортепіано» Б. Жеграя та М. Віятика (Київ, 2021); «Музична школа» (Вип. 80, 127); «Ноти для труби 1-3 кл.» А. Жульева (Київ, 2018) та ін.

Отже, за визначенням О. Палаженко «якщо діти чують високохудожню музику, вони нагромаджують досвід ... а процес музичного виховання і набуття знань, умінь і навичок сприятиме формуванню музичного мислення, уяви, мистецького смаку» [2, 58]. Саме такі компоненти стоять в основі формування українського репертуару для труби у закладах початкової мистецької освіти, які сприяють розвитку художньо-образного мислення та виконавської майстерності юного трубача.

Література:

1. Островський Ю. Трубний гуртограй: зб. легких п'єс для ансамблів труб у супроводі фортепіано та без нього [Ноти]. Рівне, 2021. 24 с.
2. Палаженко О. Урок музики як основний компонент формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: зб. матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф.* / [Упор. С. Цюлюпа]. Рівне: Волинські обереги, 2012. С. 58–61.
3. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент Труба» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2022. 18 с.
4. Трубай М. Збірка творів для труби 1-2 класи [Ноти]. Хмельницький, 2012. 15 с.
5. Трубай М. Репертуарний збірник учня-трубача [Ноти]. URL: <http://arts-library.com.ua/xmloi/bitstream/handle/123456789/302/репертуарний%20збірник%20учня-трубача.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
6. Трубай М. Репертуарний збірник юного учня-трубача [Ноти]. Хмельницький, 2011. 19 с.
7. Трубай М. Репертуарний збірник юного учня-трубача [Ноти]. Хмельницький, 2012. 17 с.

УДК 78.071.1(477):378.011.3-051:78]:780.616.432

Валентина ГЕРАСИМЧУК
(Луцьк, Україна)

ДО ПИТАННЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Композиторська творчість постає інструментом постійного розвитку, вдосконалення, привнесення, виховання, тощо. Саме

репертуарна політика покликана до культуро-творчого та духовного збагачення музиканта, формування смаку та виконавської майстерності, розкриття його художньої індивідуальності та артистичного універсалу, тощо. Творчість українських композиторів постає культурним надбанням, яка крізь призму часу затребувана на всіх етапах навчання та формування музиканта.

Дослідження творчості для фортепіано українських композиторів постає науковим інтересом О. Німилович, Н. Сторонської, У. Молчко, Л. Філоненка, І. Новосядлої, О. Фрайт, В. Самородського, Л. Садової, С. Хананаєва, А. Булкіна, М. Данілішина, Н. Сулій та ін. Серед композиторів, творчість яких носить як дидактично-інструктивних характер так і містить концертну основу, варто назвати Ярослава Барнича, Василя Барвінського, Анатолія Кос-Анатольського, Миколу Дремлюгу, Багдану Фільц, Мирослава Скорика, Олександра Козаренка, Володимира Івасюка, Оксану Герасименко, Валерія Ронжина, Володимира Птушкіна, Костянтина Кериченка, Оксану Білаченко, Олександра Саратського, Анну Школьнікову, Георгія Решетаря та ін.

Творчість А. Кос-Анатольського постає новим словом у майстерному перекладенні для фортепіано й упорядкуванні Тетяни Воробкевич. До циклу дитячих п'єс композитора, упорядниці відносить «Сонечко», Скерцино, Дрібничку «Червоні ніжки», «Котик-Муркотик», Веснянку «Попливи віночку», «Три вітри», Марш, Пластову пісню, Карпатську легенду, Скерцо «Дві цокотушки», Коломийку. В основі перекладень, лежать композиції, в оригінал написані для хору на основі буковинського фольклору у далекому 1979 році. Особливість буковинського колориту помічаємо в «Буковинській сюїті» в трьох частинах («Коломийка», Елегія «Над Прутом», Аркан) та «Буковинському рондо» [4].

Пісенна спадщина В. Івасюка, яку по праву називають народною, майстерно перекладена для фортепіано Романом Никифорівим [5]. Наповненість збірки складають пісні «Я піду в далекі гори», «Залишені квіти», «Балада про дві скрипки», «Пісня буде поміж нас», «Балада про мальви», «Водограй» котрі у простому фортепіанному викладі заповнюють прогалину творчості українських композиторів на основі пісенної спадщини митця.

Цікавим баченням української народної пісні у джазовій обробці для фортепіано постає творчість О. Саратського. Як наголошує сам автор: «у своїй творчості намагаюсь поєднати український фольклор, джаз та академічну музику» [6, 2]. Пісні «Розпрягайте хлопці коней», «По садочку ходжу», «Од Києва до Лубен», «Ой у вишневому саду», «Чорнії брови, карії очі», «Цвіте терен» та Коломийка, стали на кштал експериментом у поєднанні свінгу із різними ритмічними конфігураціями, блюзових тонів із елементами регтайму, тощо.

Надзвичайно цікавою для студента-піаніста постає творчість Я. Барнича, автора легендарної «Гуцулки Ксені». Саме збірник «Дитячі твори для фортепіано», під упорядкуванням Людомира на Надії Філоненків (2011), привертає увагу своєю різноманітністю поєднання художньо-образного змісту, технічно-динамічного контрасту та легкістю сприйняття. П'єса «Oblitus ...» увібрала у себе чотири частини (Introductio, Valse 1, Valse 2, Coda), які при необхідності можна виконувати як сьютний цикл або окремі п'єски. «Під сумну годину», скомпонована за задумом автора як «Думка і коломийка», «Згадка-туга» та «Коник» інструктивні п'єси спрямовані на розвиток технічної вправності піаніста. У в'язанці з оперети «Шаріка», композитор «завдяки принципу антитези, чіткої архітектоніки, продуманого динамічного плану, яскравого мелодизму добивається цілісності й довершеності твору» [2, 9–10].

Лемківський народний мелос спостерігаємо у творчості В. Барвінського. «Мініатюри на лемківські народні пісні» [1] композитора, у виконавській редакції Олександри Німилович, розкривається багатогранність музичної мови митця, поліфонізація думки та сила проникнення у глибину музичної тканини. «Пісня без слів», «Колискова», «Марш» – це дидактичний матеріал для художньо-виразового опанування творчістю композитора майбутніми музикантами-педагогами. Опрацювання музики Барвінського «сприятиме збереженню цікавого і самобутнього пласту української пісенної культури, збагаченню української музики непересічними високохудожніми творами» [1, 21].

У архіві композитора О. Герасименко, привертають увагу три прелюдії скомпоновані у збірку «Осінні акварелі» [3]. Твори постають певним втіленням перемінності настрою в осінню пору року. Вони збагачені фактурно, художня основа містить образно-спектральну складову, виконавські та ритмічні прийоми сприяють розкриттю творчого потенціалу майбутнього музиканта-педагога в класі інструментальної підготовки. Влучно про збірник висловлюється Н. Дика: «рельєфний тематизм, чуттєвість вислову, яскрава тембральна палітра, емоційна барвистість, медитативна, внутрішньо-зосереджена лірика визначає характер запропонованих творів» [3, 2].

Отже, звертаючись до творчості українських композиторів крізь призму часу, спостерігаємо їхній вплив на виховання у студента-музиканта патріотизму та любові до української пісні, музики, культури, ментальності. Творчість окреслених митців є затребуваною у навчальному процесі з позиції формування виконавської майстерності студента-піаніста у соціокультурному просторі сьогодення.

Література:

1. Барвінський В. Мініатюри на лемківські народні пісні / [ред-упор., вступ. стат. О. Німилович]. Дрогобич: Посвіт, 2008. 32 с.
2. Барнич Я. Дитячі твори для фортепіано [Ноти] / [ред-упор., вступ. стаття Людомира Філоненка і Надії Філоненко]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 36 с.
3. Герасименко О. Осінні акварелі: прелюдії для фортепіано [Ноти]. Львів, 2004. 8 с.
4. Кос-Анатольський А. Твори для фортепіано [Ноти] / [ф-но перекл. хор. пісень, передмова, упоряд. та ред. Т. Воробкевич]. Львів, 2019. 44 с.
5. Незабутні пісні Володимира Івасюка [Ноти] / [легкий перекл. для ф-но Р. Никифоріва]. Стрий: Щедрик, 2019. 20 с.
6. Саратський О. Цвіте терен: збірка джазових обробок українських народних пісень для фортепіано [Ноти]. Київ, 2019. 30 с.

*Роман МЕДВЕДЮХ,
Валерій ШАФЕТА
(Дрогобич, Україна)*

БАЯННО-АКОРДЕОННА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ МАРЦЕНЮКА В КОНТЕКСТІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Дослідження творчості для баяна-акордеона українських композиторів постійно перебуває у полі зору науковців (А. Семешко, А. Сташевський, А. Душний, Я. Олексів, Г. Олексів, І. Єргієв, Д. Кужелев, В. Марченко, Б. Кисляк, Р. Кундис, В. Шафета, Н. Сторонська, Ю. Чумак, А. Єрьоменко, А. Стрілець, М. Булда та ін.). Особливістю такого зацікавлення, постає оригінальна музика професійного та навчального спрямування, її жанрово-стильові та звуко-виражальні особливості, типологічна приналежність, панорамність, композиторська техніка, тощо. У цьому напрямку, ми можемо назвати низку композиторів-баяністів (В. Зубицький, В. Власов, В. Рунчак, А. Сташевський, Я. Олексів, А. Білошицький, А. Гайденко, В. Подгорний та ін.), котрі своїм добром заполонили сучасний високохудожній репертуарний контент.

Велику прогалину становить оригінальна музика для початкової мистецької освіти класу баян-акордеон. Сьогодні, у цьому напрямку активно працюють Я. Олексів, В. Рунчак, В. Сорока, В. Салій, Т. Жилюк, А. Січ, О. Іванько, В. Клименко, В. Вірясова, О. Іванина, Р. Стахнів, П. Штимак та ін. Дитяча творчість стала предметом науково-методичного осмислення А. Душного, А. Боженського, Р. Кундиса, Н. Сторонської, Г. Савчин, О. Карась, Р. Дидика, Д. Дьолог та Р. Чворсюка, В. Мазурик, Л. Сеньків та ін.

У цьому контексті, вирізняється постать волинського баяніста, композитора, викладача Луцької ДМШ № 3, представника Львівської баянної школи **Анатолія Сафоновича Марценюка**. Особистість митця, стала предметом дослідження А. Душного, В. Шафети, Р. Кундиса, Б. Пица та ін., його ім'я увійшло до довідника А. Душного та Б. Пица «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [1, 24, 91]. Серед знаних випускників

класу А. Марценюка, вирізняються імена лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів Ю. Кіпеня, А. Стецюка, Вл. Жовклого, Т. Панасюка, А. Хомич та ін.

Баянна творчість А. Марценюка спрямована на розвиток техніки музиканта, оперування динамічно-штриховою шкалою, міховими прийомами, балансування метро-ритмічної конфігурації, тощо. Музика охоплює пласт віртуозних творів, серед яких – обробки українських народних пісень «Серед села дичка», «Тече вода каламутна», «За нашим стодолом», парафрази на тему українських народних пісень «Ой на горі два дубки» та «Посилала мене мати», п'єса на українську тему у стилі кантрі «Ой там на горі» та ін. [2].

Притаманний композитору жанр транскрипції, у процесі адаптації музичної тканини для певного інструменту, його опрацювання з метою викладу власної думки. Він, вправно інспірує фортепіанну музику («Турецький марш» В. А. Моцарта, «Вальс № 7» Ф. Шопена) та відомі скрипкові твори («Маленька нічна серенада» В. А. Моцарта, «Угорський танець *fis-moll*» Л. Бетховена, «Чардаш» В. Монті) [3]. У транскрипціях, спостерігається майстерність та творчий смак митця, його вправність у поєднанні оригіналу та його опрацювання із збереженням жанрово-стильової основи. У цьому напрямку, творчість Марценюка певною мірою перетинається з віртуозними транскрипціями для баяна І. Яшкевича («Чардашу» В. Монті, «Вечірньою піснею» В. Стеценка, «Скерцо-тарантелю» Г. Венявського, «Весняними голосами» В. Штрауса та ін.).

Серед численних напрацювань митця, вирізняється музика для дітей. Саме репертуарну палітру напрацювання такого змісту ми помічаємо у трьох випусках педагогічного репертуару учня-акордеоніста «Нотарик» [4; 5; 6]. «Нотарик» – збірник хрестоматійного змісту, написаний спільно з Тетяною Жилюк (дружиною митця, акордеоністкою за фахом), і покликаний послідовно розвивати учня-початківця у класі баяна-акордеона на основі оригінальної музики та трансформацій творів світової класики. Тут потрібно наголосити, що перш ніж упорядкувати твори у хрестоматії, автори їх в повному обсязі про експери-

ментували з учнями свого класу. Такі висновки можна зробити зі сторінки каналу YouTube Анатолія Марценюка⁷.

«Нотарик 1» [4], побудований за принципом *від простого до складного*. Елементарну частину опанування гри на інструменті наповнює музикант Т. Жилюк («Фамі редо», «Пісенька», «Танець», «Їжачок», «Гойдалка», «Стрибунець», «Нотки-сестрички», «Пливе човник», «Галоп», «На канікули в село», «Скакалка», «Равлик», «На ковзанці», «На вигоні», «Гармоніст», «Нові ролики», «Півник», обробки народних пісень «По дорозі жук, жук» та «Ой знати, знати», «Святковий вальс» та ін.). Музикант А. Марценюк зосереджений на п'єсах, які носять розвиваючий характер у певному стилізовому співвідношенні («Веселушки», Коломийка, «Граєм бугі», «Карпет»). Водночас, композитор опирається на народну пісню, здійснюючи елементарну обробку («Там під замком», «Тече річка», «На вулиці скрипка грає», «Ой у гаю при Дунаю», «По садочку ходжу», «Била мене мати», «Косив Ясь конюшину»). Помітним є інструктивна складова, яка чітко простежується крізь низку етюдів: на ломані акорди (g-moll); гра терціями (C-dur); відпрацювання тризвуків (D-dur); поєднання тріолів у ритмічному співвідношенні з четвертними та восьмими нотами (C-dur). У посібнику присутня творчість зарубіжних композиторів («Соната» А. Моцарта, «Прелюдія» Й. Баха, «Танцюючий скрипаль» Д. Крамера, «Фантазія» Г. Телемана, «Менует» Г. Персела, «Чакона» Г. Генделя та ін.), яка сприяє опануванню класичною музикою та її особливостями у процесі виховання юного музиканта.

«Нотарик 2» [5], продовжує традицію накопичення різноманітного матеріалу, який у цьому випуску має дидактичну перевагу. Першочергово, це п'єси притаманні дитячому сприйняттю та розкриття ними художнього образу. Автори чітко простежують лінію розвитку учня як у технічному плані, так і художньо-образному. П'єси Т. Жилюк «Вальс для мами», «Коник-стрибунець», «Котик в гамаку», «Шкільний вальс», «Весела прогулянка», «Волинський крутях», ґрунтуються на шкільній тема-

⁷ <https://www.youtube.com/@user-bp6gn9ej7a/videos>

тиці, дитячій увазі, з легкістю можуть компонуватися у сюїтні цикли (по 3-4 чч.).

Аналогічну мету ставить перед собою А. Марценюк. Серед дидактичного матеріалу, вирізняється цикл п'єс «Танцювальна», «Сонячний зайчик», «Ведмеді на манежі», «Смішний песик», «Білочка», «Сумна пісенька», «Веселий марш», «Козачок», «Волинська полька», «Застольна», «Кроков'як», «Поліська кадрили», «Забута мелодія». Переслідуючи мету, щодо розуміння та сприйняття художнього змісту п'єс дітьми елементарного підрівня (6-9 років), автор систематизує музику у відповідності до віку учня-початківця.

Цикл обробок українських народних пісень, зосереджений на першочерговому вихованні учня на основі української пісенної спадщини та української культури. Починаючи із елементарного проведення теми («Повіяв вітер степовий») та обігрування її варіаційним супроводом («Гей там на горі січ іде», «Ой ти коню сивий коню», «Бодай ся когут знудив», «Била мене мати», «Ой на горі цигани стояли», «Ой вийду я на ту гору»), поступового поєднання дрібної та акордової техніки («В саду гуляла», «Ой Марічко чичері») та унаочнення концертної обробки для початкової мистецької освіти («На городі буркун», «За городом качки пливуть», «Ой джигуне, джигуне», «За нашим столдом»), композитор пропонує поетапність навчання та виховання музиканта-початківця із активізацією його творчо-виконавського потенціалу.

«Нотарик 3» [6], скомпонований для елементарного підрівня початкової мистецької освіти з навчальної дисципліни «Музичний інструмент баян, акордеон». Елементарний дитячий репертуар, написаний А. Марценюком («Індик задерака», «Щедрий кошик», «Веселка», «У лісі», «Веселий ранок», «Півень забіяка», «Кумедне каченя», «Веселі баранці», «Сонечко прокидається», «Добрий жук», «Соловейко», «По гриби», «Танцювали постолики», «Струмочок», «Забавка», «Наварила вареників», «Гусак задавака», «Так сумно», «Синички сестрички», «Дударик», «Червоне намисто», «Літечко настало», «Цирк приїхав», «Сварилися горобці» та ін.) та Т. Жилюк («Дибав дід», «Метелик», «Таракан», «Котик», «Жарт», «Сонячний зайчик», «Прилетіла ластівка», «На ставку», «Капелюх неведимка», «Вишенька», «Драбинка» а ін.) сприяє початковим навикам му-

зикування вже із перших уроків. Адже, п'єси написані таким чином, що можна по кроково опановувати як нотну грамоту, так і ази гри й знайомства з інструментом.

Таким чином, баянно-акордеонна творчість Анатолія Марценюка у сфері початкової мистецької освіти є багатогранна та масштабна. Музика автора внесена до типових навчальних програм, виконується на концертах, конкурсах та фестивалях, про що свідчать мережа Facebook та програми-буклети мистецьких подій, актуальна та своєчасна у культурно-мистецькому надбанні української академічної школи.

Література:

1. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
2. Марценюк А. Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста: навч. посіб. [Ноти] / [Ред.-упор. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2016. 52 с.
3. Марценюк А. Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста: навч. посіб. [Ноти] / [Ред.-упор. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2017. Вип. 2. 36 с.
4. Марценюк А., Жилюк Т. Нотарик: педагогічний репертуар учня-акордеоніста: навч. посіб. [Ноти]. Луцьк: Вежа-друк, 2016. 68 с.
5. Марценюк А., Жилюк Т. Нотарик: педагогічний репертуар учня-акордеоніста: навч. посіб. [Ноти]. Луцьк: Вежа-друк, 2016. Вип. 2. 68 с.
6. Марценюк А., Жилюк Т. Нотарик: педагогічний репертуар учня-акордеоніста: навч. посіб. [Ноти]. Луцьк: Вежа-друк, 2017. Вип. 3. 68 с.

СЛОГАДИ ПРО КОМПОЗИТОРА АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

УДК 78.071.1(477)

Віктор ВЛАСОВ
(Одеса, Україна)

НЕЗАКІНЧЕНА ПІСНЯ ...

Твори Анатолія Білошицького посідають сьогодні гідне місце в репертуарі баяністів-акордеоністів не лише України, але й далекого зарубіжжя. Вони виконуються професійними солістами та ансамблями, що гастролюють. Достатньо назвати такі імена, як С. Грінченко, В. Мурза, П. Фенюк, колективи, серед яких Квартет баяністів імені М. Різоля, ансамбль «Рідні наспіви» Національної філармонії України.

Але, особливо часто грають твори у навчальних закладах – музичних коледжах, академіях, університетах. Здається, це не випадково. В міру складні, в міру сучасні (за мовою), в міру об'ємні, вони якнайкраще відповідають тим завданням, які стоять перед учнями та студентами, які починають опановувати основи виконавської майстерності. Тут і питання технології (чого вартують, наприклад, частини партит, побудовані виключно на міховому тремоло), і питання відносної новизни мелодійної та гармонійної мови, а також питання форми. Не кожен студент має відвагу зіграти масштабний твір великої форми, особливо якщо на це відпущено один-два місяці. У цьому випадку дві-три частини партити чи сюїти Білошицького якраз вирішують проблему.

Баянна творчість А. Білошицького приваблює насамперед, своєю самобутністю. Композитор прожив недовге життя, але встиг створити твори, що несуть на собі елемент неповторності. Йому вдалося створити те, що не кожному під силу – він створив свій оригінальний стиль. Свій стиль гармонії, власний стиль мелосу, власний стиль форми. Тому, достатньо прослухати кілька тактів його музики, щоби безпомилково визначити – це Білошицький!

Особливо яскраво виявилася самобутність О. Білошицького у його партитах. Його мелодика і гармонія, що не мають нічого спільного з сучасним раціоналістичним і найчастіше штучно надуманим авангардом, водночас вражають своєю новизною та незвичайністю. Композитору вдалося, використовуючи звичайні, скажімо так, класичні зразки гармонії створити свій неповторний гармонійний ряд. Досягає він цього за рахунок абсолютно нового за своїм осмисленням з'єднання та дозволу відомих, традиційних функцій, від чого при першому прослуховуванні виникає відчуття якоїсь невірноваженості та незадоволеності. І в цьому проявляється якась відсталість та консерватизм нашого слуху. Але, чим більше слухаєш музику композитора, тим більше і більше насолоджуєшся її оригінальністю та новизною.

Вперше, ім'я Анатолія Білошицького прозвучало для мене під час оголошення результатів Республіканського конкурсу на створення кращого твору для народних інструментів у 1977 році. Як виявилось, його Сюїта № 2 для баяна та мій «Парафраз на народну тему» розділили 3-тю премію. Десь через рік-два ми познайомилися, коли я був у Києві на якомусь черговому заході (чи конкурсі, чи конференції – вже не пам'ятаю). Я тоді завідував кафедрою народних інструментів Одеської консерваторії, а Анатолій закінчував навчання.

Мені представили інтелігентного молодого чоловіка, дещо худорлявого та світловолосого. Тримався він скромно і ввічливо. Я щиро привітав його з успіхом, поцікавився, що він пише нового для баяна. Після цього ми зустрічалися ще двічі-тричі під час моїх поїздок до Києва.

Потім, я був свідком того, як поступово входили до репертуару і ставали популярними його нові твори: партити (Перша, Друга та Третя), сюїти (Третя, Четверта), Концертний триптих «В іспанському стилі», Дитяча сюїта тощо. Відчувалося, що з кожним новим твором його талант та вміння набирають сили, стають більш відточеними та рафінованими. Здавалося, що найголовніші здобутки та перемоги цього композитора ще попереду ...

І раптом, так несподівано, і рано він іде з життя, не встигнувши зробити, мабуть, і половини того, що міг. Але, залишилися його твори, які грають і люблять. Вони потрібні. А поки музика композитора звучить, він живий, він з нами. Живий у своїх помислах, образах та звуках.

УДК 78.079:[78.071.2:780.647.2](091)

Володимир ДЕМИДЕНКО
(Коростень, Україна)

КОНКУРС ЮНИХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО: ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

В 1998 році на відділі народних інструментів Коростенської музичної школі було започатковано конкурс юних баяністів-акордеоністів імені Анатолія Білошицького. Його метою став подальший розвиток національної школи гри на баяні-акордеоні і виявлення творчих здібностей та підтримки обдарованих дітей, вшанування пам'яті видатного українського композитора, баяніста, диригента і педагога.

Було розроблено і затверджено Положення про конкурс та встановлено конкурсні вимоги. Конкурс проводився в два тури: шкільний та зональний. В ньому брали участь учні III-V класів. В програмі було передбачено виконання обов'язкового для всіх вікових категорії музичного твору. До складу журі входили провідні викладачі шкіл за участю викладачів обласного методичного об'єднання Житомирщини. Переможці конкурсу та їх викладачі заохочувалися призами, дипломами, грамотами.

З 2000 року Конкурс юних баяністів-акордеоністів ім. Анатолія Білошицького переріс в обласний, а в подальшому – в регіональний. Було розроблене нове Положення про конкурс, який проводиться один раз на два роки. До конкурсу запрошуються учні музичних шкіл і шкіл мистецтв з усіх областей України, а також інших країн.

Організаторами конкурсу стали: управління культури і туризму Житомирської облдерж-адміністрації, Коростенський міськвиконком, відділ культури Коростенського міськвиконкому.

Конкурс проводиться у два тури:

I тур – на місцях (у музичних школах і школах мистецтв),

II тур – в місті Коростені.

Учасники конкурсу поділені на три вікові категорії:

1. Молодша – 9-11 років.

2. Середня – 12-13 років.

3. Старша – 14-16 років.

Програмні вимоги були наступні:

Молодша група (тривалість виступу 10 хвилин):

1. Поліфонічний твір.

2. Твір віртуозного характеру.

3. П'єса за вибором.

Середня група (тривалість виступу 15 хвилин):

1. Поліфонічний твір.

2. Оригінальний твір.

3. П'єса за вибором.

Старша група (тривалість виступу 15-20 хвилин):

1. Поліфонічний твір.

2. Твір великої форми.

3. Оригінальний твір.

Учасник конкурсу має виконати один твір українського автора. Майстерність конкурсантів оцінюється членами журі за 15-ти бальною системою. Переможці конкурсу нагороджуються грамотами, дипломами, цінними подарунками. В день проведення конкурсу учасниками передбачається покладання квітів до пам'ятника Анатолію Білошицькому та знайомство з визначними місцями міста Коростеня. Конкурс висвітлюється місцевою пресою та телебаченням

**Переможці конкурсу юних баяністів-акордеоністів
імені Анатолія Білошицького:**

Переможцями конкурсів 1998-2000 років були учні з різних шкіл Коростенської зони. З Коростенської музичної школи було відмічено учнів Фашка Миколу (клас викладача Приймака М. І.) та Клименка Олександра (клас викладача Татуревича Л.Л.)

2004 р.

Молодша група:

I місце – Абрамчук Олександр (Житомир).

II місце – Завадський Іван (Овруч).

III місце – Лех Олексій (Житомир).

Старша група:

Гран-Прі – Мазур Дмитро (Рівне).

I місце – Гоца Іван (Вінниця).

II місце – Сутулова Олена (Житомир).

III місце – Репей Андрій (Вінниця).

2006 р.

Молодша група:

I місце – Янович Дмитро (Житомир).

II місце – Радченко Юлія (Гомель).

III місце – Ляхов Кирило (Житомир).

Середня група:

Гран-Прі – Тонконог Олександр (Кривий Ріг).

I місце – Завадський Іван (Овруч).

II місце – Савицький Єгор (Гомель).

III місце – Балагун Інна (Житомир).

III місце – Дідківський Віктор (Коростень).

Старша група:

I місце – Батурина Ірина (Гомель).

II місце – Кириченко Денис (Гомель).

III місце – Бохонько Євген (Хмельницький).

2008 р.

Молодша група:

I місце – Малий Даниїл (Авдіївка).

II місце – Гербеда Андрій (Житомир).

III місце – Герасимчук Ірина (Новоград-Волинський).

Середня група:

I місце – Золотар Євген (Чернігів).

II місце – Вигівський Богдан (Коростень).

III місце – Власюк Михайло (Іршанськ).

Старша група:

I місце – Биков Іван (Чернівці).

- II місце** – Завадський Іван (Овруч).
III місце – Самчук Ярослав (Житомир).

2010 рік

Молодша група:

- I місце** – Павліченко Олександр (Житомир).
II місце – Вінель Єлизавета (Житомир),
Хуотаринен Всеволод (Черкаси).
III місце – Микитенко Олександр (Іршанськ).

Середня група:

- I місце** – Криволапова Алла (Житомир),
Малий Даниїл (Авдіївка).
II місце – Клемонца Ярослава (Житомир),
Коломієць Тетяна (Чернігів).
III місце – Вовчок Михайло (Коростень),
Шахбазян Едгар (Володар-Волинський).

Старша група:

- I місце** – Вигівський Богдан (Коростень).
II місце – Мельник Богдан (Любар),
Уманець Артем (Коростень).
III місце – Новіков Владислав (Житомир).

2012 рік

Молодша група:

- I місце** – Пунейко Роман (Самбір).
II місце – Сапунцов Роман (Авдіївка).
III місце – Зубрійчук Вадим (Овруч),
Філоненко Тарас (Коростень).

Середня група:

- I місце** – Павліченко Олександр (Житомир).
II місце – Вінель Єлизавета (Житомир).
III місце – Медведь Микола (Овруч),
Чернишова Ольга (Житомир).

Старша група :

- I місце** – Осадчик Владислав (Коростишів).
II місце – Добринська Любов (Житомир),
Івахов Іван (Житомир),
Олексієнко Юрій (Володар-Волинський).

III місце – Васильченко Юрій (Черняхів),
Клемонца Ярослава (Житомир),
Колотюк Андрій (Коростень),
Шахбазян Едгар (Володар-Волинський).

2014 рік

Молодша група:

Гран-Прі – Салунцов Роман (Авдіївка).

II місце – Шкуропата Дар'я (Черняхів).

III місце – Кропивницький Микола (Овруч).

Середня група:

I місце – Вдовіченко Іван (Коростень).

II місце – Пилипенко Олена (Овруч).

III місце – Чиркін Олексій (Коростень).

Старша група:

I місце – Глазюк Антон (Житомир).

II місце – Медведь Микола (Овруч).

III місце – Трохимчук Галина (Любар).

2016 рік

Молодша група:

I місце – Міхеєва Ірина, Іванова Юліана (Житомир).

II місце – Осауленко Олександр (Коростишів).

III місце – Речицький Ігор (Овруч).

Середня група:

I місце – Паромова Крістіна (Малин),

Зубрійчук Вадим (Овруч).

II місце – Пилипенко Альона (Овруч),

Кропивницький Микола (Овруч).

III місце – Мельнічук Ілля (Чуднів).

Старша група :

I місце – Дідус Сергій.

II місце – Вдовиченко Іван (Коростень),

Шевчук Катерина (Житомир).

III місце – Синицька Вікторія (Коростень).

НА БАТЬКІВЩИНІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО⁸

... На всіх конкурсах, у всіх навчальних закладах звучить музика Анатолія Білошицького. Він став класиком поряд з іншими відомими композиторами.

На привеликий жаль, що популярність прийшла до нього по-смертно. Якби це було за життя, можливо, він отримав би ту моральну підтримку, якої йому так не вистачало. Але, така вже доля великих композиторів – їхня музика знаходить свою аудиторію з великим запізненням (згадаймо, хоча б Баха). За життя важко дати об'єктивну оцінку творчості, а тим паче особистості композитора. Лише час все ставить на свої місця ...

У Коростені вшановують пам'ять свого земляка: музична школа, в якій він навчався, носить його ім'я, проводяться конкурси, на якому звучить музика Анатолія Білошицького. Втішно, що місцева влада підтримує цю культурну акцію, мер особисто її курує. Поширюється географія цього змагання молодих музикантів. Як чудово, що змагаються маленькі дітлахи! Адже, якщо ми створимо для них нормальні умови навчання, якщо вони гратимуть хорошу музику на якісних інструментах – учні переростуть у великих метрів. Дуже важливо починати правильний процес навчання з азів. І хоча тут не бачиш великого художнього результату, але видно перспективу... Впевнений – виростуть нові Білошицькі!

Свого часу у нас була численна Спілка композиторів. Звісно, всі знали одне одного, спілкувалися. Але якось у метушні буденних справ не замислювався, що поруч із тобою живе і працює Людина, так би мовити, з великої літери. Але, один випадок змусив мене по-новому подивитись роботу своїх колег.

Справа була в Італії. Мені довелося диригувати концертом Ігоря Шамо для баяна з камерним оркестром (соліст – відомий акордеоніст Серджіо Скопліні). Концерт проходив у провінційному містечку, публіка переважно сільська. Після виконання третьої частини (це була Арія – маленька п'єса перед фіналом), всі піднімаються і починають аплодувати. Повторюємо цю час-

⁸ В основі тексту спогаду, матеріали інтерв'ю з Олександром Сорокою.

тину – і знову овації. Лише зігравши арію втретє, ми змогли закінчити концерт. Відгуки були найзахопленіші:

– Це щось неймовірне, геніальне, це новий П'яцолла!

Правду кажучи, ніколи не думав, що наш Ігор Шамо стане другим П'яцоллою, адже він писав свій концерт задовго до моди на музику автора «Libertango». І звичайно, що до геніїв Шамо ніхто не зараховував. Говорили про Лятошинського, Скорика, Станковича, але ніколи не називали імен Шамо чи Білошицького. Ми вважали, що вже за життя якісь п'єдестали виміряно.

А виявляється – все не так просто!

Шкода, що ми з Анатолієм мало спілкувалися, але окремі епізоди надовго залишилися в пам'яті. Якимось він запросив мене на державний іспит з диригування. Толіни учні виконували його Другу симфонію. Це було неймовірно! Справжній фурор! Мені здалося, що симфонія звучить навіть краще у народному оркестрі, ніж у симфонічному.

Виникла думка, що народний оркестр з багатства фарб, за масивністю звучання не поступається великому симфонічному (під впливом цієї ідеї, я переоркестрував усі свої концерти, які було написано для симфонічного та камерного оркестрів і граю їх з народним).

Учні Білошицького були дуже міцні. Оркестр був на підйомі. Це був час, коли виконавці на народних інструментах прагнули високої музики. Звичайно, ми відчували, що багато в чому відрізняємося від піаністів, скрипалів, віолончелістів, але в нас було прагнення довести, що ми не гірші. Це було відчутно як сольному виконавстві, так і у ансамблевому чи оркестровому.

Толя тут був на «передовій». Він вів студентські оркестри в училищі та в консерваторії. Згадую ту атмосферу наелектризованості, азарту, коли справа підходила до держого іспиту! Білошицький чудово підтримував традиції М. Гозулова, Ю. Тарнопольського. Він мав справжню диригентську хватку, чудову школу, аналітичний розум. Це був не ординарний виконавець, а унікальний синтез композитора та диригента!

Віддача його була фантастична. Але диригування – важка праця. Дуже втомлюєшся, особливо, якщо керуєш студентськими колективами. Тут доводиться робити як технічну роботу так і підняти загальний рівень оркестрантів, займатися вихованням.

Проте фізичні можливості людини не безмежні. Толя про це не замислювався. Він працював багато і напружено, постійно підстьобуючи себе цигарками та кавою. Це не могло не вплину-

ти на здоров'я. Свою негативну роль відіграли й важкі побутові умови. До того ж це була людина нервова і вразлива. Він страшенно переживав розрив із сім'єю. Але все ж, творчість він ставив понад усе!

Як би там не було, Білошицький відійшов у інший світ, залишивши після себе музику. В ній Анатолій прагнув відобразити все найкраще. І йому це вдалося.

УДК 78.071.1:78.071.5(477.42)

Олександр ПРИХОДЬКО
(Рівне, Україна)

НИЗЬКИЙ УКЛІН ВАМ, ДОРОГИЙ ВЧИТЕЛЮ

Моє спілкування з Анатолієм Васильовичем Білошицьким розпочалося у Київському музичному училищі імені Р. М. Глієра з 1979 р., під час навчання на відділі народних інструментів по класу акордеону. Так само, як і Анатолій Васильович зі своєю родиною, я мешкав у гуртожитку (вул. Дашавська 22). В училищі, він викладав у мене лише один предмет – оркестровий клас. Це означало, що я, як і інші учні, автоматично отримував від нього знання з диригування, інструментування, а також переймав безцінний досвід керівництва колективом, манеру спілкування, дорослішав під впливом світогляду, моралі, його ставлення до професії.

На той час художнє керівництво оркестром здійснював Анатолій Григоренко. Ми всі мали змогу порівнювати зовсім два різні підходи у навчанні студентів. Якщо А. Григоренко сприймався нами як тиран та проповідник методів виховання «совєтського» режиму, до якого ми всі звикли в освітніх школах, то манера спілкування А. Білошицького викликала в нас захоплення. Вона була для нас на той час чимось новим, демократичним. Мова не про панібратство, ні. Це було справедливе ставлення до кожного. Ти не отримував жодних покарань за «заслуги» інших, а, згідно зі своїм внеском та дисципліною, мав як похвалу, так і відповідну прочуханку з оцінкою.

Він ніколи не «приколупувався» до оркестрантів просто так, для самоствердження. Його завданням було досягти максима-

льного результату в роботі. На кожну свою дію, кожен жест він очікував відповідної реакції і не відступав, доки не досягав того, що відповідає вищій якості звучання. На відміну від інших вчителів, Анатолію Васильовичу це вдавалося максимально швидко. Його варіативний підхід завжди знаходив стежку до мозку учня незалежно від рівня підготовки.

З нього завжди іскрами сипалися порівняння, аналогії, які народжувалися спонтанно. У поєднанні з людяністю, простотою у спілкуванні це сприймалося із захопленням. Додамо сюди блискучий педагогічний талант і отримаємо феномен, який ми називаємо «Людина з великої літери».

Диригентська майстерність Білошицького значно відрізнялася від інших вчителів (ті приходили в оркестр допомагати своїм учням впоратись з програмою державного іспиту і самі ставали за пульт). Мануальна техніка Анатолія Васильовича була настільки природною, що викликала в нас неофітів саме ту реакцію, на яку він розраховував. Наприклад, його жести, такі, як запрошуючий, відштовхуючий, розгладжуючий, витягуючий, натискаючий, та безліч інших були для нас зрозумілі, тому що ними користувалися у повсякденному житті. Їхня образність завжди приваблювала нас, і ми не могли відвести погляд від такого диригента.

А далі починалося найголовніше. Він намагався передати своє почуття форми музики (воно було неймовірним) – обов'язковий розвиток, утвердження ідеї, спад. Симфонізм у кожному творі був головним пріоритетом. Інтерпретація п'єс, що їх виконував Білошицький (не тільки власних), ніколи не була, так би мовити, типовою. Це був яскраво інакший погляд. Здається, він навмисно досягав іншого, ніж у будь-яких диригентів. Головне, що яке б трактування він не втілював, воно завжди було максимально логічним – за «А» завжди буде «Б». Кожна наступна фраза народжувалася як наслідок розвитку попередньої. А ось з якої літери починав свій алфавіт Анатолій Васильович – це завжди було неординарно та непередбачувано. Репліки, які супроводжували диригентські жести, були доступні та органічні, сприймалися однозначно. Це концентрувало увагу, цим досягався максимально швидкий результат.

Не думайте, що спілкування було «професорсько-інтелігентним», навпаки – воно було простим, невимушеним, але влучним – «у десятку». Ми були і «нездарами», і «злочинцями», нас відправляли «заводити трактори», бо на той час «комбайнери були дуже потрібні країні». Ніхто не забуде його виразу: «Хлопчику, ти музику любиш?».

Всі ці репліки, здавалося б, мали бути чимось принизливим або дуже болючим для музиканта, але інтонація та вираз обличчя диригента, які супроводжували подібні фрази, робили їх, як тепер висловлюється молодь, «дуже прикольними». Зауваження наставника викликали лише додаткову бадьорість, енергетику, спонукали до високої працездатності та відповідальності, а головне ніколи не наштовхувалося на негативну реакцію чи образу. Кожен усвідомлював, що нарікання були адекватні нашим діям, вони були абсолютно коректними у сприйнятті оркестрантів.

Почуття меж суворості та гумору, розкутості та дисципліни у спілкуванні у Анатолія Васильовича було феноменальним. Їхні кордони завжди варіювалися залежно від індивідуальності учня. Білошицький тонко відчував характер кожного, з ким спілкувався в оркестрі, на перервах, у гуртожитку чи на сільгоспроботах, куди нас неодноразово на той час відправляли.

Захоплювали оркестрування Анатолія Васильовича. Його «мікстембри» були дуже барвистими – це було щось нове для нас. Чого варте, наприклад, поєднання баянів – контрабаса та піколо у «Древлянському згарищі» (сюїта «З глибини століть») – справжній образ порожнечі. Або вміння специфічними тембрами та особливими прийомами гри зображати дзвони.

Одна з особливостей інструментувань, яка дивувала нас – повноцінне звучання оркестру незалежно від складу. За відсутності на репетиції до половини музикантів (і відповідного набору інструментів) – твори все одно звучали дуже цікаво, хоч і по-іншому. Тепер я розумію, що це обумовлено тим, що кожен голос мав свою мелодійність і за відсутності головного, його місце займав інший, не менш виразний елемент. Це означало, що під час оркестрування автором цьому чиннику приділялася серйозна увага. Маючи таке гарне голосоведення, завжди можна

було «втягувати» з оркестру за бажанням нові фарби та новий мелодизм, надаючи свіжості звучанню.

Свого часу Анатолій Васильович збирався написати книгу про всі свої новаторські знахідки та підходи, це мало зробити революцію в оркеструванні для народних інструментів. Він казав, що та традиційність, яку він засвоював у консерваторії, має «канути в Лету».

Звісно ж, нас вражала сучасність музики, яку писав Білошицький. Незвичайна на той час гармонія, ритміка, напруженість у розвитку – все це захоплювало «до божевілля». Ми із запалом грали твори Анатолія Васильовича, намагалися не пропускати його уроків. У керівника ж А. Григоренка, незважаючи на терор, «сачкували» навіть із наміром, хоча знали, що отримаємо законну «пару» (перевіряючи вивчену «на відмінно» партію, той так диригуватиме, що ти «не впишешся»).

На заняттях А. Білошицького рівень дисципліни був значно вищим. Ми обожнювали його, захоплювалися його ерудицією, бігли на репетиції почути якийсь новий «прикол», наприклад – «Ох, і не по тих клавішах, баси!» (це так до струнних), чи нову настанову – таку, як «Музикант має любити не себе в музиці, а музику в собі», почути новий анекдот про композиторів та й просто взяти участь у величній справі – «Творчість Анатолія Білошицького».

Сила і міць музики А. Білошицького виявилася одного разу найнесподіванішим чином. У 1983 році відділ народних інструментів училища звітував на сцені малої зали консерваторії. Вперше виконувалася сюїта «З глибини століть». За диригентським пультом автор, звучить «Погляд у стародавній Київ». І ось, у кульмінаційному моменті, коли гримить увесь оркестр у сто музикантів, разом із ударом літавр та дзвонів з гуркотом зривається шар штукатурки над вікном, додаючи ще один штрих до образу величі столиці Київської Русі. Усі у залі «ахнули» і дружно закивали головами.

Диригуванням у музичному училищі я займався в класі Надії Ячменевої. І вона, і А. Білошицький були учнями Юрія Тарнопільського. Тому серйозність, така ж ретельність у роботі, схожість у технологічних моментах мали місце і в класі цієї моло-

дої, дуже симпатичної вчительки. Але кумиром для мене все ж таки залишався Анатолій Васильович.

Я попросив включити до програми, яка готувалась мною до державного іспиту, першу частину Симфонії № 1 Білошицького. Ретельно її опрацював. Звісно, намагався диригувати так, як це робив автор. Як і він, займався мануальною технікою, залучаючи ті ж вправи Тарнопольського, з такою ж вимогливою викладачкою. Здавалося, у мене багато виходило, це підтверджували і однокурсники, яким, зазвичай, ми, студенти, довіряли найбільше. По-своєму відчуваючи характер музики симфонії, я намалював у своїй уяві якісь образи, пришив їх до придуманого мною сюжету.

І ось одного разу, коли я з натхненням відточував свої жести у коридорі гуртожитку, з'явився Анатолій Васильович. Я спокійно, оскільки звук до вільного спілкування з ним, напросився розповісти про свої образні уявлення. Він відразу провів мене до кімнати, і в присутності його дружини та маленької дочки Каті розпочався мій монолог. Він вислухав усе до останнього слова. Його відповіддю була коротка фраза «Та нічого я такого не думав, і взагалі ні про що не думав». Я, «видав в осад». Для мене це був шок!

Але, відразу ж Анатолій Васильович увімкнув програвач і поставив платівку, запитавши, чи знаю я, хто такий Шостакович. Зазвучала 5 симфонія, яка на мене справила неймовірне враження. Я був захоплений натиском і симфонізмом музики. У побічній темі першої частини впізнав мелодизм твору Білошицького. Мені стало ясно, що потрібно «копати глибше», щоб зрозуміти сюжетну лінію опусу мого вчителя. Білошицький змусив по-іншому осмислити його музику і відкинути «красу» жесту, подумати про практичну його сторону. Про це не йшлося, це було наслідком мовчазного прослуховування.

Насамкінець запитав: «Сподобалася музика?» – і сказав, посміхнувшись: «Йди, займайся». Хоча потім зупинив і кинув фразу, що стосувалася мого диригування (дослівно): «Формальний жест – це жест, що його відточено до абсурду»... і все – відправив. Образи не було – він вмів так поставити на місце, що хотілося з радістю йому за це дякувати.

Вступивши до Київської консерваторії, я опинився в класі диригування Ігоря Марченка («мілейший человек»). Потім були два роки військової служби. Повернувшись до навчання, дізнався, що на кафедрі народних інструментів прийшов працювати А. Білошицький. Стрімголов кинувся до Миколи Давидова із заявою про переведення до його класу. Не знаю, чи це було нормально в той час, але завідувач, дуже спокійно вислухавши моє наполегливе прохання, задовольнив його. Ігор Савич теж з розумінням поставився до мого прагнення вчитися у класі Білошицького і навіть сказав, що на моєму місці вчинив би так само.

Зчасом з'ясувалося, що Білошицькому свого часу викладав спеціальний інструмент, як і мені, Валерій Паньков. Все це мене надихало. Але незабаром почалося те, на що я геть не очікував. Ніколи не думав, що мені доведеться стільки часу присвячувати цій додатковій спеціалізації. Я потрапив до диригентської майстерні, до справжнього «рабства» музики.

Не знаю, випадково чи ні, але так вийшло, що заняття Анатолія Васильовича починалися моїм уроком – о 18.00. І ось, «відпахавши» свої 45 хвилин, отримавши завдання, я вирушав у кут класу відпрацьовувати його. Займався цим до останнього уроку. Працював я не один – ті, хто приходили після мене, теж отримували своє і долучалися до такого ж чарівного дійства. Вправи та недоліки кожного, хто стояв за пультом, автоматично відпрацьовувалися всіма, хто вже молився у своєму кутку (з дівчатами займався в останню чергу – явно шкодував їх).

Не скажу, що це була «каторга», навпаки, було дуже цікаво, і час спливав швидко. Ми спостерігали за методами роботи з різними студентами, вивчали новий репертуар. На нас сипалися питання щодо диригування того, хто стояв за пультом. Ми багато дізнавалися про мистецтво, життя композиторів, поетів. Саме в такий спосіб вчитель свою ерудицію, світогляд передавав нам.

Часто він діставав свою диригентську паличку, ставав навпроти і диригував ті ж вправи. Робив це нібито для себе, при цьому говорив: «Щоб не засохло». Але, ми чудово розуміли суть такого педагогічного прийому. Точку в заняттях ставили поже-

жники, які робили обхід перед закриттям консерваторії. Тільки після 23.00 ми всі разом розходилися по домівках.

З плином часу я оцінив те, що мене завжди ставили в розклад найпершим (хоча фізично було трохи тяжко на ноги і голодно). То був знак особливої уваги. Хоча похвал ніколи не було. Правду сказати, я на них і не чекав. Для мене щастям було перебувати в класі та слухати все, що лилося з вуст вчителя, бачити, як він демонстрував десятки диригентських варіантів для досягнення тієї чи іншої мети.

До мене в Анатолія Васильовича була особлива прискіпливість. Я помічав, що мені діставалося набагато більше зауважень, аніж іншим, можливо, менш підготовленим студентам. І не лише у класі. Почувши мій акордеон у коридорі, Білошицький ніколи повз не проходив, завжди нагадував, що я впертий, не вмю слухати те, що виконую, жмакаю кінцівки фраз, не дотримуючись темпу, граю «косно» і таке інше. Саме так він висловлював свою турботу.

З 25 студентів нашого курсу, які подали заяви на продовження навчання додаткової спеціалізації, згодом лише 5 випускників отримували можливість скласти державні іспити з диригування. Наявність цієї квоти Анатолій Васильович використовував для стимулювання якості моєї роботи. Він добре розумів мій характер, знав, що я так просто не здамся. Тому мої уроки часто закінчувалися словами, щоб я більше не з'являвся в його класі, бо з такою підготовкою мені тут нема чого робити. Хоча після моїх запевнень, що надалі буде все інакше, Білошицький надавав мені черговий шанс. Це додавало мені запалу, і я з одержимістю готувався до наступного уроку.

І ось одного разу, чи то від поганої погоди, чи то від того дивного віку, коли студенти починали стверджуватись, після чергової порції прочухана мої нерви здали, і я пішов на відверту розмову. Мною були висловлені претензії: мовляв, усі мої старання позитивно не оцінюються, на відміну від інших студентів, і що мене вчитель не любить, що саме мене хочуть «розіп'яти» ще до державного іспиту. Сльози набігли на мої хлоп'ячі очі. І тільки тоді я почув зовсім інші, могу сказати, по-справжньому

добрі, батьківські слова. То були не вибачення, а настанови на майбутнє.

Головне, що я виніс з цієї бесіди:

1. Віддача справі за яку берешся, тим більше музиці, має бути найбільшою з максимальних.

2. «Диригент – це боєць, який все життя буде воювати з різними характерами, але найбільше – з собою, щоб не зупинитися в розвитку і вміти завжди захоплювати інших».

3. Найголовніше – «Я несу відповідальність за те, що буду творити за допомогою музикантів, кожен з яких особистість».

4. І ще одне – «Диригент має відбутися! Незважаючи на погоду, плітки, осуд завжди продовжувати шукати себе в музиці».

Саме завдяки останній фразі, я з розумінням ставився до того факту, що мій вчитель ніколи не відвідував мої репетиції, він не допомагав готувати твори безпосередньо в оркестрі ні на третьому, четвертому, а ні на п'ятому курсах. Він навіть не був присутній на обговоренні мого виступу на державному іспиті. Це не дуже добре позначилося на оцінці – за диригування концертної програми (яка містила, між іншим, Концертний ноктюрн-поема «Місячна ніч» А. Білошицького для балалайки та оркестру) я отримав «четвірку». Але при всьому тому, хочу зазначити, що А. Білошицький ніколи не відмовляв в практичних уроках і порадах стосовно проблем, що вони виникали на моїх оркестрових репетиціях. Ось тоді й розпочинався справжній «розбір польотів».

Були пояснення щодо похвал. Це було чоловіче загартування. Я почув, що справа вчителя – максимально відсікати негатив, не витрачаючи час на «сюсюканням». Як він висловився: «Все, що добре – воно вже твоє, мій обов'язок – забрати решту поганого».

Суворість вчителя я відчував аж до закінчення четвертого курсу. На п'ятому відбулися кардинальні зміни. Все стало надто добродушним. З'явилася і повна довіра до мене, і впевненість, що я зроблю все в оркестрі належним чином. Мене навіть посвячували у потаємне. Пам'ятаю, як Анатолій Васильович якось дістав якісь чисті бланки із шафи. Пошкрябавши їх по роаялю, запитав мене: «Знаєш, чому я не веду клас баяна?», – і тут же відповів: «Мені погано заповнювати цю гидоту – плани на кожного учня з характе-

ристиками та журналами з «енками». Якби не вони, я погодився б і на цей вид праці», – і одразу жбурнув їх назад, де я так розумію, вони ще довгий час залишалися недоторканими.

Ставлення Білошицького до мене (у професійній сфері) стало як рівного собі. На тих же тривалих уроках він цікавився моєю думкою про написані ним нові твори. Звучали часті прохання пояснити студентам молодших курсів, чому саме так потрібно диригувати той чи інший фрагмент, які при цьому можуть бути варіанти тощо.

На превеликий жаль, мені не довелося вчитися у класі оркестрування А. Білошицького. Моє уявлення про інструментування Білошицького більшою частиною складалося з порівняльного аналізу клавірів, партитур і звучання на репетиціях його творів. Ще одним суттєвим моментом здобуття знань від Білошицького були, звичайно ж, його критичні аналізи та зауваження щодо моїх оркеструвань. Серед них були твори, які ми проходили в класі диригування та готували до чергових екзаменаційних конкурсів-відборів наприкінці кожного семестру з оркестром баянів або з оркестром народних інструментів.

Аналізуючи мої оркестровки, Анатолій Васильович вимагав, щоб я дуже дбайливо ставився до збереження матеріалу композитора. Ніколи не дозволяв із тризвука робити септакорд, хоча, на мою думку, це підкреслило б напругу. Якщо я наполягав на своєму – починалася справжня «ядерна війна». У результаті капітулював завжди я. Мої міркування, як правило, розбивалися про аргумент – композитор не я, а своє «Я» треба зберегти для власних творів. Додане до тексту значно змінить весь зміст твору та зусилля автора зведе нанівець. «Користуйся тим, що є, знаходь мелодизм для голосів тільки в гармонії, яку тобі дає автор», ось так категорично.

Запам'яталися настанови по відношенню до секунд в акордах. Якщо в клавірі секунда була, то гостроту, яку вона дає, необхідно обов'язково зберегти і в партитурі. Не можна розтягувати її по октавах, перетворюючи на септими, квартдецими або доручати звуки інтервалу не однорідним за звучанням інструментам (скажімо, ноту «до» – баяну, а «ре» – домрі). Це шкода по відношенню до авторського відчуття фарби та її гострота втрачається.

До чистоти та охайності робіт з оркестрування А. Білошицький мав надзвичайну вимогливість. Він наголошував, що від каліграфічно написаних партій залежить бажання кожного музиканта добре зіграти, а це 50% успіху в точності виконання. І врешті-решт – «почерк – це розсекречений характер, того, хто писав». Ось такий був стимул.

Коли Анатолій Васильович прийшов до консерваторії, йому було доручено керівництво студентським оркестром. Усі, що пройшли його школу в київському училищі, були цьому дуже раді. Він як завжди, приносив свої нові творчі напрацювання. Ми знову долучилися до виконання його музики.

Втім, під керівництвом Білошицького любили відтворювати не лише його композиції. Будь-який твір, за який брався Анатолій Васильович відрізнявся новизною прочитання. Це було симфонічно та захоплююче. І завжди у концертах оркестр вражав публіку барвистістю та віртуозністю виконання.

Інтерпретації Анатолія Васильовича були живими, зазвичай дуже агогічним. Але якщо справа стосувалася таких творів, як увертюра до опери «Руслан та Людмила» М. Глінки, вимога єдиного темпу була безумовною. Ми навіть познайомилися з дивиною того часу – електросинтезатором. Нам було запропоновано зіграти під метроном, виставленим на цьому пристрої, та втримати темп до кінця твору. Не з першого разу зусилля нашого зоряного оркестру мали успіх. І всі зірки, що променіли в нас, професіоналів (як ми думали), згасли в миттєво. Але, після такого тренування на виступах оркестр відчував пульс, як годинник.

Нам було дивно виконувати музику Білошицького з ударною установкою, мідною групою, бас-гітарою. І це нам дуже подобалося. Тим більше, що за рівнем підготовки, консерваторський колектив значно перевищував оркестр училища. Ми більш віртуозно виконували вже відомі нам твори Білошицького, дуже швидко доводити їх до концертного вигляду, відповідно збільшувалася і загальний репертуар.

Але, не все було гладко у Анатолія Васильовича у його кар'єрі керівника оркестром. Ми здогадувалися, що, можливо, виника-

ли деякі непорозуміння під час спілкування з викладачами чи не завжди складалися стосунки з керівництвом.

Гумор Анатолія Васильовича, його колючі зауваження та порівняння нами сприймалися цілком адекватно. Адже, ми на цьому зростали. Проте, серед окремих старшокурсників манера спілкування Білошицького не знаходила розуміння. Вони вважали, що характеристики, якими нагороджував Анатолій Васильович музикантів із незадовільною дисципліною чи байдужим виконанням, принижували їх. Їм видавалося неприйнятним таке, наприклад, покарання, як переписування оркестрових партій, за запізнення чи відсутність на репетиції.

І при першому зверненні цих студентів до завідувача кафедри зі скаргою Анатолія Васильовича було відсторонено від керівництва оркестром. Я впевнений, що характер Білошицького зіграв у цьому епізоді не останню роль. Анатолій Васильович був непримиренний до будь-яких проявів несправедливості. Мені здається, він дуже гостро відреагував на думку керівництва щодо цього конфлікту. А може, в нього вже з'явилися на той час інші плани. Як би там не було, він вирішив залишити оркестр, а керівництво йому, на жаль, підіграло в цьому.

У більшості студентів виникла спустошеність, було втрачено той драйв, в якому хотілося перебувати до нескінченності. Ми дуже шкодували, що повстали проти Білошицького неправильно розуміли роль і призначення оркестранта, своє місце в колективі. Вони, в решті решт, не змогли оцінити, що саме вони проміняли на лежачий спокій.

На той час разом із дипломом випускник отримував направлення на роботу. Мені треба було подбати про працевлаштування як для себе, так і для дружини (домристки). У той час я був у розпачі, не знав, куди піти, до кого звернутися. І першим мені прийшов на допомогу Анатолій Васильович. Напевно, просити за когось йому, з його незалежним характером, було незручно, але дізнавшись про мою проблему, одразу ж написав листа до Тернополя. Він рекомендував мене як перспективного та кваліфікованого спеціаліста своєму другові, який завідував відділом у музичному училищі.

Але Божі плани щодо мене були зовсім інші...

Сьогодні, я помічаю свої попередні помилки, бачу в учнях свою «зелену молодецьку нестриманість». Завдяки досвіду, отриманому в класі улюбленого вчителя, знаходжу підхід до своїх підопічних, таких різних за характером та природними даними. Хоча це і не просто – вони перебувають у тому складному віці, коли людина починає активно самостверджуватись.

Щороку до репертуару шкільного чи училищного оркестру включаю композиції свого вчителя. При цьому не обмежуюсь оригінальними оркестровими творами, але й аранжую його п'єси, що написані для інструментів соло.

З часом, могу підсумувати свої спостереження над музикою А. Білошицького. Точне відтворення нот, хай навіть із надзвичайною віртуозністю – це лише один відсоток суті його музики. Буває нелегко наблизитися до її краси тим, хто не спілкувався з Білошицьким, не пізнав характер цієї неординарної особистості, не чув його виконання власних творів. Красу треба вміти знаходити у мелодійних голосах, у гармонійних побудовах. У всьому потрібно шукати закономірності, шукайте логіку – вона є там присутня. Ви неодмінно знайдете її в гармонійній, ритмічній, темповій та інших лініях. Зміст у творах Білошицького надзвичайно тонкий та глибокий.

Тож, бажаю успіху всім виконавцям та шанувальникам творчості Анатолія Васильовича Білошицького!

УДК 78.071.1(477)

Володимир РУНЧАК
(Київ, Україна)

КОЖНУ ХВИЛИНУ ВІН ПРОЖИВАВ НА СТО ОДИН ВІДСОТОК⁹

Доля митця і його творинь – непередбачувані. Справжнє життя музики починається лише після смерті її автора. Дуже часто тоді перестають звучати і його твори. Це стосується навіть музики дуже відомих при житті композиторів. Вважається природним, що художник підтримує життя своїх опусів: працює з

⁹ В основі тексту спогадів, матеріали інтерв'ю із Олександром Сорокою.

виконавцями, стає за диригентський пульт... І все ж таки показником дійсного визнання музики митця є її виконання саме тоді, коли автор вже не може впливати на концертну долю своїх творінь. Їх справжність визначають виконавці та слухачі.

Періодична робота в журі міжнародних конкурсів у останні роки, спостереження за репертуаром молодих виконавців дають мені підстави говорити про тенденцію зростання інтересу до творчості композитора Анатолія Білошицького. Не були винятком і конкурси, що відбулися нещодавно в Китаї (Харбін) та Польщі (Санок). На них звучала його музика. Не було жодних зовнішніх чинників, які могли б впливати на свободу вибору виконавців. Вони обирали цю музику тільки завдяки її якостям. Виконуючи твори композитора, конкурсанти мали змогу донести до слухачів щось дуже особисте, суттєве, щось надзвичайно важливе. В його музиці нема якихось екстраординарних новацій, проте є серйозність змісту, справжня краса, щирість і талант. І саме це буде привертати увагу ще не одне покоління виконавців.

Пам'ятаю А. Білошицького за диригентським пультом оркестру музичного училища імені Р. Глієра, наші зустрічі на композиторських фестивалях, концертах. Він вирізнявся скромністю, нетиповою для своїх колег. Частіше в цьому середовищі знаходиш пихатість, яка інколи просто «зашкалює»; таке собі «творче нахабство» – бажання проштовхнути своє за будь-яку ціну. У нього цього не було. Він так і не навчився працювати ліктями, розштовхуючи конкурентів. Проте, боляче переживав їхні образи (на жаль, траплялось і таке). Анатолій все стійко переносив. Але, образа колег є дуже болючою. Насправді, оцінка композитором творчості товариша *a priori* не може бути об'єктивною, проте часто буває несправедливою.

А. Білошицький пішов з життя недооціненим, а ні колегами, а ні керівництвом тих закладів, де він працював. Йому так і не було створено нормальних умов для творчості. Звичайно ж, його оточувала невелика кількість однодумців, серед яких була і Олена Холодна. Для митця дуже важливо, щоб поряд з ним знаходилась людина, яка розуміє його роботу, створює настрої спокою та натхнення.

Учні його любили – їх не обманиш. У А. Білошицького не було снобізму у стосунках з ними, хоч іноді він міг перейти й межу коректності. Це ставалося, лише коли хтось відмовлявся стояти по команді «струнко» перед Музикою. Так було і в училищі, і в консерваторії. Але студенти йому все вибачали.

Пам'ятаю піднесений настрій Анатолія під час виконання його сюїти «З глибини віків». Він диригував симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України. Насправді, існує дуже мало композиторів-диригентів такого рівня, як Білошицький. Тільки диригент-композитор може відчувати, яка саме музика потрібна слухачеві.

Він дуже радів, коли отримав запрошення диригувати Державним духовим оркестром України: «Нарешті можна буде працювати з професійним музичним колективом!» казав він. Анатолій хотів принести свіжий струмінь в роботу оркестру; він бачив його сучасним концертним колективом із серйозним репертуаром. Але, Білошицького завантажували оркестровками, вальсами, маршами – тоді це був майже парковий оркестр. На той час керівництво не розуміло ідей нового диригента. Мрії та очікування Анатолія конфліктували з дійсністю, в якій не знаходилось місця можливості для їх втілення.

Я його сприймав, як порив. З ним не можна було вести бесіду «ні про що», він завжди був націлений на справу. Спілкування з ним було завжди дуже насиченим, він завжди вів бесіду на найвищій емоційній точці та кожну хвилину проживав на 101 відсоток. Його життя закінчилось у польоті. Це був спрямований вгору підбитий літак.

Білошицького можна було порівняти із Владиславом Золотарьовим – предтечею нового баянного репертуару. Так саме, як і той, він намагався підтягнути людей до свого рівня. Анатолій був поводитирем серед музикантів. Він палав мистецтвом і вимагав цього від інших.

Але високе сприймає абсолютна меншість. Люди є іншими, і живуть вони за мирськими законами. Вони їдять, п'ють, народжують дітей і не бажають «палати» так, як «горить» митець. Трагедія художника в тому, що він цього стану речей не зможе зрозуміти.

Анатолій казав завжди правду, без жодних вилянь та недоговореності. Він, як той Діоген, ходив з ліхтарем, в пошуках справжньої людини. Своїм талантом, щирістю, несамовитою працьовитістю, він багатьом заважав, або й навіть, ставав небезпечним.

Підкреслю ще раз – Анатолій Білошицький був недооцінений за життя і тільки зараз його твори, його постать набуває справжнього національного й міжнародного визнання. На мою думку, він заслуговує на те, щоб пролунало ще до нього слово, яке не повинно вимовлятися про живих – «геній».

УДК 78.071.1(477)

Георгій ТУРЧИН
(Рівне, Україна)

ЗІ СПОГАДІВ ПРО АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Ми з Анатолієм Білошицьким є земляками, народилися в місті Коростені Житомирської області, одночасно навчалися в музичній школі по класу баяна. Протягом двох років я і Анатолій мали спільного педагога, тодішнього директора школи – Л. Л. Татуревича, а з третього класу я продовжив свою музичну кар'єру у викладача М. Г. Казимиренка.

Наше спілкування було епізодичним, оскільки музичну школу ми відвідували у різні навчальні зміни. Зустрічалися переважно під час недільних репетицій оркестру (здебільшого в старших класах), коли готувалася програма до того чи іншого концертного виступу. Анатолій був старший за мене на два роки, а це в шкільному віці все ж таки дається взнаки, тому інтереси наші на той час не завжди співпадали, адже у мене вони були ще дитячими, у нього ж – більш дорослими. Іноколи ми спілкувалися у проміжках між складанням академічних концертів, коли закінчували грати учні першої зміни, а учні другої готувалися до свого виступу. Вже тоді від викладачів відділу я чув, що учень Білошицький є здібним баяністом.

Найбільш тісні стосунки між нами склалися у зв'язку із одночасним вступом до музичного училища. Сталося так, що у 1967

році, після шкільного випускного іспиту зі спеціальності, тодішній голова комісії, завідувач учбовою частиною Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка А. С. Михайлов запропонував Анатолію, мені і нашому однокласнику Віктору Чернишу продовжити музичну освіту. І влітку, успішно склавши іспити, ми всі вступили до ЖМУ.

Оселились у гуртожитку в одній кімнаті, і таким чином розпочалося наше самостійне, без батьківської щоденної опіки, учнівське життя. Толю було зараховано одразу на другий курс, оскільки він закінчив середню школу (10 класів на той час), а ми з Віктором були першокурсниками, тому що мали восьмирічну шкільну освіту.

Щоденне урочне завантаження в училищі було доволі насиченим і займало багато часу, тому наше безпосереднє спілкування відбувалось переважно увечері, після всіх групових, індивідуальних і самостійних занять. У гуртожитку ми жили дружно: разом йшли до їдальні або продуктової крамниці, разом готували вечерю, відвідували кінотеатр. Найчастіше керував усіма процесами Толя як старший за віком, а ми з Віктором прислухалися до його ініціатив.

Побут у нас був простий. Телевізора (а тим більше навчальних кімнат) у гуртожитку в ті часи не було, – тільки радіоточка. Тому, однією з розваг були шахи, а коли й вони набридали – сідали всією кімнатою пограти в карти. Слід відзначити, що Толя був добрим шахістом, навіть мав певний розряд, та і я не пас задніх – теж часто в школі брав участь у змаганнях, тому ми з ним інколи годинами просиджували за шаховою дошкою. Заходили до нашого помешкання й наші друзі з інших кімнат, і тоді вся компанія розподілялася за інтересами – одні грали в шахи, а інші сідали за карти. І всім нам було весело і комфортно.

Часто Толя брав до рук баян і починав награвати різні модні в ті часи мелодії. Особливо любив імпровізувати в джазовому стилі, застосовуючи в партії лівої руки модерні як для того часу складні ритмічні фігури. Іноді він нарікав, що все ж таки баян має обмежені художні можливості і не дозволяє висловитись в музичному плані більш повноцінно, а от рояль або оркестр... Вочевидь вже тоді в його душі визрівало устремління до чогось

потенційно більшого, масштабнішого. Бувало, сидячи на ліжку і з задоволенням імпровізуючи, він так захоплювався, що забував про початок індивідуальних занять і тоді стрімголов, хапаючи ноти і вдягаючись на ходу, вибігав з кімнати. Одного разу, а це було взимку, Толя біг майже до училища, але мусив повернути назад, адже забув взути черевики і мчав вулицею в пальті, шапці та кімнатних капцях. За характером Анатолій був доброзичливий, компанійський, жвавий, дещо імпульсивний, простий у спілкуванні, любив гумор, також мав певні професійні амбіції.

Так, ми прожили один навчальний рік, а восени наступного, коли Анатолій перейшов на третій курс, його призвали до війська, і ми з ним практично не бачились протягом двох років.

Після демобілізації Толя повернувся до училища. Служба в армії наклала певний відбиток на його характер. Він став більш виваженим, стриманим, загалом змузнілим, адже пройшов непросту життєву школу. Толя також з великим заповзяттям заглибився у навчання, намагаючись надолужити пропущені роки.

По закінченню училища, 1971 року я вступив до Львівської консерваторії, і мої контакти з Анатолієм перервалися на тривалий час ...

Наступна моя зустріч з Анатолієм відбулася через багато років. У 1988 році в Рівному проводився Республіканський конкурс баяністів та акордеоністів. Другий тур конкурсу передбачав виконання Партити № 3 А. Білошицького як обов'язкового твору. До Рівного приїхав і сам автор. Отже, ми зустрілися, і Анатолій запропонував, що поки відбувається прослуховування першого туру, нам краще провести часдесь наодинці, тим більше, що до нього як до автора конкурсного твору була прикута занадто підвищена увага викладачів конкурсантів, що йому не подобалось.

Я запросив Анатолія до себе додому, і ми декілька годин провели разом, згадуючи наші учнівські часи. Толя повідав мені про те, як закінчив училище, з якими труднощами вступав до консерваторії. Невдача спіткала його вже на першому іспиті з фаху, коли під час співбесіди на запитання професора М. Геліса щодо характеристики музики композиторів-імпресіоністів він відповів, що відчуває в ній риси джазу. Таке його судження чо-

мусь не задовольнило Марка Мусійовича. Між ними відбулася полеміка, в якій Анатолій намагався, власне, довести свою думку. Внаслідок – «трійка» зі спеціальності. Врешті його долю вирішила «четвірка» на останньому іспиті з історії, де йому попалося питання про Київську Русь, яке він знав достеменно.

Також Анатолій розповів про свої студентські роки, про роботу в музичному училищі, консерваторії, про власні творчі здобутки та подальші плани. Хоча збігло майже 17 років як ми не бачились, але Толя лишився таким же, як і колись – енергійним, творчо окриленим і цілеспрямованим. От тільки чуб порідів.

Після від'їзду Анатолія з Рівного минуло два роки. І ось, у травні 1990 року ми знов зустрілися, тепер вже у Києві. Я в той час проходив стажування на кафедрі народних інструментів: відвідував заняття викладачів, різні концерти, цікавився методичними напрацюваннями, – тобто виконував заплановану програму підвищення кваліфікації. Толя зустрів мене тепло і привітно. Я відвідав і його заняття з інструментування і був захоплений його педагогічною енергетикою, професійними знаннями з оркестрової стилістики та тою творчою атмосферою, що панувала на уроці.

Наприкінці мого перебування у Києві Толя запросив мене до себе в гості у Бровари. У нього був вільний від занять день, дружина на роботі, діти у школі, і ми мали можливість вільно спілкуватися. Родина Анатолія мешкала у малосімейному гуртожитку. Це була квартира з невеличкою кімнатою і зовсім маленькою кухнею. Таким чином, сім'я з чотирьох дорослих осіб жила в складних побутових умовах. Щоб писати музику, Анатолію доводилось працювати в нічний час, тонізуючи себе кавою та сигаретами. А зранку – знов до училища чи консерваторії. І так майже щодня. Усе це не могло не позначитися на його здоров'ї.

Толя розповів мені про складності свого життя, туманні перспективи щодо отримання повноцінної квартири. Окрім того, перед ним постало складне питання – або розпочати роботу кандидатською дисертацією (за порадою завідувача кафедрою М. Давидова), або продовжувати займатися творчістю. На моє прохання він програв на фортепіано деякі фрагменти нових творів. Я уважно слухав і в котре переконався, що його музика

сповнена змістовністю, своєрідною новизною, що вона є природним творінням його талановитої душі.

Де кілька годин нашої зустрічі пролетіли досить швидко. На прощання Анатолій подарував мені примірник Партити №3 з автографом. Так і розпрощалися. Я тоді й гадки не мав, що бачились ми в останнє ...

УДК 78.071.1(477):785

Тетяна ЦАРЬКОВА
(Київ, Україна)

В АНСАМБЛІ З АНАТОЛІЄМ БІЛОШИЦЬКИМ

Анатолій Васильович – перший мій випускник. Мені дуже пощастило. Я, тоді ще зелений концертмейстер, тільки-но почала працювати на кафедрі народних інструментів у класі баяна Валерія Сергійовича Панькова. І тут такий сюрприз – зіграти з Білошицьким на випускному іспиті Концерт-поему А. Рєпнікова.

У ансамблі з Білошицьким отримувала справжню насолоду – жодних зайвих слів, тільки двоє разом, в одному пориві, чують одне одного і розуміють. Працювали ми небагато, але дуже ретельно, вивіряючи всі тонкощі твору. Він був чудовим музикантом – виконавцем з уявою, що тонко відчуває, філософськи охоплює ціле і дуже точно передає задум автора. Анатолій грав у гранично швидких темпах, майстерно виконуючи найважчі епізоди. Дуже велику увагу приділяв композиційному осмисленню матеріалу, ми часто вели бесіди про структурні, інтонаційні особливості концерту, проводячи аналогії з музикою Д. Шостаковича, М. Мясковського.

Анатолій Васильович чув усю партитуру, дуже любив грати поліфонічні епізоди, вибудовувати звукову вертикаль. Це яскраво виявлялося у виконанні другої – філософської частини концерту, споглядально-умиротворений образ якої відтіняв вируючі крайні частини. Іскристий фінал (стреттний натиск якого закінчував всю композицію) звучав стверджувально та переможно.

Він хотів творити та перемагати, і це було його творче кредо!

«МІСЯЧНА НІЧ»

Твори А. Білошицького мають щасливу долю. І за життя митця, і після його трагічної смерті вони були й залишаються актуальними. Композиції майстра здобули широку популярність як в Україні, так і далеко за її межами. Їх високо цінують виконавці. Для тих, хто був знайомий, хто співпрацював із цією непересічною особистістю, у пам'яті залишилися його скромність, інтелігентність, доброзичливість, але водночас вимогливість і безкомпромісність, коли йшлося про музику, про здійснення творчих задумів.

Мені пощастило познайомитися з Анатолієм Васильовичем у 1987 році. Я працювала тоді концертмейстером кафедри народних інструментів Київської консерваторії імені П. Чайковського у класі балалайки професора Юрія Алексіка. Саме Юрій Юрійович, а потім і його студенти були першими виконавцями Концертного ноктюрну-поєми для балалайки та фортепіано на тему української народної пісні «Ніч яка місячна».

Згадуються дискусії з приводу щойно написаного Білошицьким твору. У кульмінації, найбільш драматичному місці, професор пропонував доручити виклад матеріалу соло фортепіано. Композитор твердо відстоював свою думку, не бажаючи вносити зміни до тексту. Проте, з часом, оцінивши доцільність поради, погодився з Ю. Олексиком і зупинився на кращому з варіантів.

Спираючись на інтонації української пісні «Ніч яка місячна», Анатолій Васильович створив твір, який став знаковим у його музичній спадщині та одним із найкращих у концертному репертуарі балалаечників. П'єса виявляє вміння (або його відсутність) інтерпретаторів володіти всіма засобами виконавчої майстерності для створення і тонкої ліричної, і драматично-трагічної образності. Можливо, саме тому комісія Міністерства культури України затвердила «Ноктюрн-поему» як

обов'язковий твір на Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах 1988 року в Івано-Франківську.

Здається символічним, що саме ця п'єса прозвучала на батьківщині композитора – у Коростені, на урочистостях з нагоди присвоєння міській музичній школі імені Анатолія Білошицького у 1996 році (партію балалайки з моїм супроводом виконав лауреат міжнародного конкурсу Сергій Ігнатенко).

А. Білошицький зробив істотний внесок у розвиток оркестрового та камерного концертного репертуару для народних інструментів. Творчість митця, його диригентська, суспільно-громадська та педагогічна діяльність були прикладом високого служіння Мистецтву.

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

УДК 7.079(477.83)"2024"

**Андрій ДУШНИЙ,
Юрій ЧОРНИЙ**
(Дрогобич, Україна)

МИСТЕЦЬКИЙ ФОРУМ ДРОГОБИЧЧИНИ 2024

28 березня 2024 року відбувся II мистецький форум Дрогобиччини. Організатором події виступила кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (завідувач – професор Андрій Душний) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Цьогорічна подія була присвячена світлій пам'яті Корнелю Сятецькому, багаторічному очільнику кафедри народних музичних інструментів та вокалу Франкового Університету.

Мета форуму – популяризація мистецької освіти (*початкова – фахова передвища – вища*) в контексті української академічної школи. Водночас, це потужна *профорієнтаційна робота кафедри*, демонстрація педагогічного, науково-методичного та творчо-виконавського потенціалу.



На відкритті події із вітальним словом від ректорату виступив проректор, доктор педагогічних наук, професор Микола Пантюк, вітання від деканату – декан факультету початкової освіти та мистецтва, доцент Іван Кутняк. Серед міжнародних партнерів кафедри, привітання звучали від кандидата наук, доцента Марії Стреначікової із Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина) та директора Британського коледжу акордеоністів, віце-президента Confédération Mondiale de l'Accordéon, професора Раймонда Бодела (Велика Британія).

Оригінальність цього річного форуму була в тому, що протягом одного дня відбулись три надзвичайні події!

1. Презентація навчальних закладів початкової та фахової передвищої освіти. Цього року, свої інституції презентували: директор КЗ ЛОР «Бориславська санаторна школа» Ольга Громик (проект Бориславського мистецького ліцею); директор Бориславської ДШМ Оксана Ницько та її заступниця Оксана Виджак; директор КЗ «Старосамбірська школа мистецтв» Петро Капралик; директор Гніздичівської ДМШ ім. І. Кушплера Ігор Горещкий; директор Болахівська ДШМ Назар Коваль; завідувач відділом народних інструментів та хореографії КЗ «Перегінська дитяча школа мистецтв» Іванна Мельник; директор Дрогобицького ФМК ім. В. Барвінського Юрій Чумак; директор Самбірського ФККіМ Роман Красняк.



Творчо-виконавську частину презентували учні та викладачі навчальних закладів, юний трубач із Болахова Святослав Сказик (кл. Н. Ковалю, конц. О. Дубик), скрипаль із Гніздичівця Роман Лесюк (кл. Н. Гошовської, конц. М. Шумська), піаніст Роман Олексевич (кл. Г. Паславської) та тріо викладачів «Імпреза» з Борислава у складі Світлани Батусової (скрипка), Марії Федчак (віолончель) та Тетяни Винницької (фортепіано), бандуристи зі Старого Самбора Максим Подан, Настя Юркевич, Христина Комар, Юлія Мандрика (кл. Є. Душної), Естрадний ансамбль «EST-BAND» зі Самбора (кер. О. Веселовський). У їхньому виконанні звучала музика Сергія Гуріна, Шарля Беріо, Володимира Івасю-

ка, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Мирослава Скорика, Оксани Герасименко, Камілла Кабелло та ін.

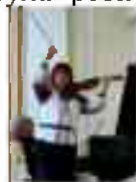


2. Концерт-презентація науково-творчого потенціалу студентів та викладачів кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки. Кафедрою був запропонований симбіоз науки та виконавства. Наукову сторону презентували студенти Наталія Баб'як, Ірини Андрусів, Марія Дерпак, Нікіта Коцуров, Василь Федишак, Іван Сумарук, Дарія Дьолог, Ростислав Чвор-



сюк, які виконали свої дослідження під керівництвом професорів О. Фрайт та А. Душного, доцентів О. Німилович, Л. Філоненка, У. Молчко, Р. Михаця.

Творчо-виконавська сторона була розкрита бандуристкою Христиною Ванькович (кл. доц. О. Бобечко), скрипалькою Лесею Блищак (кл. доц. Ю. Чорного, пров. конц. Н. Сторонська), трубочем Назарієм Ковалем (кл. проф. А. Душного, пров. конц. Н. Сторонська), фортепіанним дуетом у складі Анни Ковальчук та Нікіти Коцурова (кл. доц. У. Молчко), дуетом кларнетистів у складі студента Ростислава Зварича та доцента Романа Михаця



(пров. конц. О. Дмитрієва), дуєтом баяністів-акордеоністів у складі Дарія Дьолог та Ростислава Чворсюка (кл. проф. А. Душного). Концертна програма складалася з творів Оксани Дегтяр-Горобченко, Миколи Фоменка, Богдани Фільца, Леоніда Могилевського, Фелікса Мендельсона, Жозефа Коломбо & Тоні Мурена, авторської імпровізації Івана Сумарука.

3. Фестивальний марафон «День баяна та акордеона у Дрогобичі», представляли солісти та колективи за участі баяна-акордеона із Дрогобича, Трускавця, Борислава, Самбора, Старого Самбора, Дашави, Львова, Болехова, Перегінська, Калуша.

Болахівська ДШМ (Івано-Франківська обл.) презентувала на марафоні три колективи – ансамбль акордеоністів-баяністів, інструментальний ансамбль та квартет акордеоністів у складі Марії Сказак, Віталія Середяка, Арсенія Мандрики, Людмили Зубрицької під керівництвом Людмили Зубрицької та Василини Коваль.



Перегінську ДШМ (Івано-Франківська обл.) представляв клас Іванни Мельник: акордеоністка Лілія Марко та квінтет акордеоністів у складі Лілії Ма-

рко, Максима Долинчука, Назара Кулика, Владислава Семка, Володимира Шпилька. Фаховий коледж культури і мистецтв м. Калуш (Івано-Франківська обл.) представив баянний дуєт у складі Миколи Чабана та Ігоря Юрійчука (кл. С. Холденко).



Школу мистецтв м. Старий Самбір представив баяніст Юрій Ілляш (кл. В. Савчак) та акордеоністка Аліна Качмар (кл. В. Гриба). Дашавську ДМШ ім. Ф. Колесси з року в рік презентує клас Ігоря Куртого: інструментальний дуєт у складі скрипальки Анни Гресько та акордеоніста Святослава Пилипіва й тріо «АккоЛад» у складі Анни Гресько (скрип-



ка), Максима Новак (акордеон), Мар'яна Пляцковського (фортепіано).

Фаховий коледж культури і мистецтв м. Самбір представляла команда із викладача та мігістранта ЛНМА



ім. М. Лисенка, акордеоніста Ярослава Лішковича, інструментального тріо у складі



акордеоністів Василя Пецій та

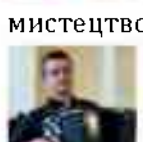
Івана Бугіра й контрабасиста Віталій Маркевича (кл. М. Головчака), оркестру народних інструментів (кер. М. Кащак, солістка О. Голод).



Бориславську ДМШ представив викладач акордеона Іван Іваночко, а Дрогобицький ФМК ім. В. Барвінського акордеоніст Лев Овсяник (кл. Ю. Чумака).



Баяністи-акордеоністи Франкового Університету були представлені студентами Разміком Багдасаряном (кл. доц. В. Шафети), Дарією Дьолог, Ростиславом Чворсюком та Остапом Туркаліком (кл. проф. А. Душного), акордеоністом-віртуозом кандидатом



мистецтвознавства Валерієм Шафетою.



Різноманіття оригінальної музики композиторів України (Тарас Петриненко, Адальберт Січ, Василь Сорока, Олександр Іванько, Микола Різоль, Микола Головчак, Олександр Чуєв, Ярослав Олексів, Віктор Власов, Віктор Дяченко, Віктор Губанов, Володимир Василенко, Михайло Кащак, Іван Іваночко, Размік Багдасарян) та зарубіжжя (Астор П'яццола, Рішар Гальяно, Вітторіо Монті, Антоніо Вівальді, Горка Хермоса, Джо Дассін, Матіос Родрігес), перекладень та обробок українських народних пісень свідчать про широку палітру навчально-концертного репертуару, його постійне оновлення, пошук нового на тлі сталих традицій.

На закінчення, учасники форуму отримали подяку від організаторів фестивалю. Водночас, протягом всього форуму велась трансляція на платформі ZOOM та частковий прямий ефір на Facebook. Модератори форуму – професор Андрій Душний та аспірант спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Роман Дидик, звукотехнічне забезпечення – доцент Володимир Салій.

На форумі у живому форматі та через QR-код проводився збір коштів на підтримку ЗСУ!



Отже, II мистецький форум Дрогобиччини дає можливість зробити наступні висновки:

- 1) низка гостей, директорів, запрошені учасники концерту та їх викладачі, випускники (або студенти) музично-педагогічного факультету / Інституту музичного мистецтва / факультету початкової освіти та мистецтва Франкового Університету Дрогобича – Михайло Кащак, Микола Долішній, Перо Капралік, Ігор Горецький, Ігор Куртий, Микола Головчак, Олег Веселовський, Валентина Савчак, Володимир Гриб, Назарій Коваль, що свідчить про взаємозв'язок, підтримку та популяризація дрогобицької педагогічно-виконавської школи крізь призму поколінь;
- 2) популяризація творчості українських композиторів, зокрема сучасного контенту;
- 3) профорієнтаційна робота із наочним показом різновекторної діяльності студентів та викладачів кафедри музично-

теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки на практиці;

- 4) підтримка учнів, студентів та молодих виконавців, викладачів й навчальних закладів у популяризації мистецтва гри на музичних інструментах сольної та колективної форми музикування;
- 5) процеси спілкування та соціальної комунікації між учасниками форуму, творча мобільність, свобода, креативність, концертно-спроможність, тощо.

Таким чином, II мистецький форум Дрогобиччини відкрив нові імена, унаочнив новий виконавський контент та презентації навчальних закладів, став майданчиком творчості і популяризації українського виконавського мистецтва в реаліях соціокультурної репродукції сьогодення.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

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

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

Власов Віктор – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової.

Влчєкова Анна – PaedDr., DiS. Art. (Ліптовський Мікулаш, Словаччина).

Гамар Василь – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, голова циклової комісії відділу народних інструментів Дрогобицького фахового музичного коледжу імені Василя Барвінського.

Ганущак Василь – магістрант кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Герасимчук Валентина – викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

Горожанкіна Оксана – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені Костянтина Ушинського».

Демиденко Володимир – заслужений працівник культури України, директор Коростенської міської школи мистецтв імені Анатолія Білошицького, голова оргкомітету Конкурсу імені Анатолія Білошицького.

Добрецова Тетяна – викладач-методист спеціалізації «хорове диригуван-ня» Криворізького обласного фахового музичного коледжу Дніпропетровської обласної ради.

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

Ельчик Оксана – аспірант 3-го року навчання відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України.

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

Заєць Оксана – викладач КЗВО Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Петра Чубинського».

Зубицький Володимир – баяніст, композитор, диригент, заслужений діяч мистецтв України, лауреат міжнародних конкурсів.

Ізваріна Олена – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного мистецтва, завідувач кафедри музичного мистецтва Київського міжнародного університету.

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

Клюка Тетяна – аспірантка кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Коваль Назарій – магістрант кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, директор Болахівської дитячої школи мистецтв.

Кочержук Денис – доцент кафедри музичного мистецтва, заступник завідувача кафедри музичного мистецтва Навчального наукового інституту театрального та музичного мистецтва ПЗВО «Київський міжнародний університет», заслужений артист естрадного мистецтва України.

Крауз Крістіан – докторант Університету Яна Кохановського в Кельце (Польща).

Кузьменко Світлана – старший викладач вищої категорії Мистецької школи «Сновська МШ імені Натана Рахліна».

Максимчук Вероніка – магістр 1 року навчання кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Медведюх Роман – магістрант кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Мельник Надія – старший викладач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

Нечитайло Зоя – викладач вищої категорії, старший викладач з навчальної дисципліни «фортепіано», завідувачка фортепіанно-теоретичним відділом КЗ «Бершадська ДМШ імені Родіона Скалецького».

Ольшяк Мілан – магістр мистецтв, канд. наук, керівник «Brilliant Orchester Milana Olšiaka» (Банська Бистриця, Словаччина).

Паньків Мар'ян – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, директор КЗ «Великолюбінська дитяча мистецька школа» Великолюбінської селищної ради Львівського району Львівської області, викладач-методист, заслужений працівник культури України.

Попович Катерина – магістр мистецтва, аспірант факультету музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина).

Приходько Олександр – директор Рівненської дитячої музичної школи імені Миколи Лисенка.

Рунчак Володимир – композитор, диригент, секретар Національної Всеукраїнської музичної спілки, старший викладач Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, художній керівник концертної серії «Нова музика в Україні».

Савицька Олександра – старший викладач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

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

Сподаренко Віктор – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інстру-ментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Сташевський Андрій – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України.

Стреначікова Марія (мол.) – доцент, PaedDr., магістр, доктор філософії, викладач факультету музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина).

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

Стшелецький Матеуш – доктор мистецтвознавства, професор Інституту музики Університету Яна Кохановського в Кельцах (Польща).

Турчин Георгій – старший викладач Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Хаммур Айхам – доктор музичного мистецтва, викладач Університету Яна Кохановського в Кельцах (Польща).

Царькова Тетяна – концертмейстер кафедри баяна-акордеона Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Червоняк Ольга – студентка 3 курсу кафедри хорового диригування вокально-хорового факультету Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової.

Чорний Юрій – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

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

Шестеренко Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Шкваркова Яна – педагог кафедри клавішних інструментів факультету музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина).

Юзюк Наталія – старший викладач кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, відмінник народної освіти України.

INFORMATION ON AUTHORS

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

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

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

Chervonyak Olga – 3rd year student of the Choral Conducting Department of the Vocal and Choral Faculty of the Odesa Nezhdanova National Academy of Music.

Chorny Yuri – Associate Professor of the of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Demydenko Volodymyr – Honored Worker of Culture of Ukraine, Director of Korosten Anatoly Biloshitskyi City Art School, Head of the Organizing Committee of the Anatolii Biloshitsky Competition.

Dobretsova Tetiana – Methodist Teacher Specialization «Choral Conducting» Kryvyi Rih regional Professional Music College Dnipropetrovsk Regional Council.

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

Gamar Vasyl – Graduate Student of the Vocal and Choral Department, Choreographic and Visual Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Head of the Cycle Committee of the Folk Instruments Department of the Drohobych Vasyl Barvinsky Vocational Music College.

Gerasymchuk Valentyna – Teacher of the Department of Theory, Methodology of Music Education and Instrumental Training Lutsk Pedagogical College of the Volyn Regional Council.

Gorozhankina Oksana – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Department of Music and Instrumental Training South Ukrainian K. Ushynsky National Pedagogical University.

Hammour Ayham – Doctor of Music Arts, Lecturer University Jan Kochanowski in Kielce (Poland).

Hanushchak Vasyl – Master's Student of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Izvarina Olena – Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Musical Art, Head of the Department of Musical Art of the Kyiv International University.

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

Klyuka Tetyana – Postgraduate Student of the Department of Music Theory and History of the Kharkiv State Academy of Culture.

Kocherzhuk Denys – Associate Professor of the Department of Musical Art, Deputy Head of the Department of Musical Art of the Educational and Research Institute of Theater and Musical Art of the Private Higher Education Institution «Kyiv International University», Honored Artist of Variety Arts of Ukraine.

Koval Nazar – Master's Student of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Director of the Bolekhiv Children's School of Arts.

Krauz Krystian – doktorant Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Polska).

Kuzmenko Svitlana – Senior teacher of the highest category Art school "Snovsk music school named after N. Rakhlin».

Maksymchuk Veronika – First Year Master's Student at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting Lviv Mykola Lysenko National Music Academy.

Medvedyukh Roman – Master's Student of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Melnyk Nadiya – Senior Teacher of the Department of Folk Instruments of the Kharkiv State Academy of Culture.

Nechytailo Zoya – Teacher of the Highest Category, Senior Lecturer in the discipline «Piano», Head of the Piano-Theoretical Department of the Bershad R. A. Skaletsky Children's Music School.

Olišiak Milan – Mgr. Art, Ph.D, Head of the Brilliant Orchester Milana Olišiaka (Banská Bystrica, Slovakia).

Pankiv Maryan – Graduate Student of the Department of Vocal, Choral, Choreographic, and Visual Arts at the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Director of the Children's Art School in Velykyi Lyubin (Lviv region), Teacher-Methodologist, Honored Worker Culture of Ukraine.

Popovych Kateryna – Mgr. art. PhD. student at the Academy of Arts Faculty of Music Arts *Banska Bystrica, Slovakia).

Prykhodko Oleksandr – Dyrector of the Rivne M. Lysenko Children's Music School.

Runchak Volodymyr – Composer, Conductor, Secretary of the National All-Ukrainian Music Union, Senior Teacher of the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Artistic Director of the concert series «New Music in Ukraine».

Savytska Oleksandra – Senior Teacher of the Department of Folk Instruments of the Kharkiv State Academy of Culture.

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

Shesterenko Iryna – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the General and Specialized Piano Department of the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine.

Škvarková Jana – Pedagogue at the Department of Keyboard Instruments Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica (Slovakia).

Spodarenko Viktor – Ph.D. of Art, Associate Professor of the Department of Instrumental and Performing Skills of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Stashevsky Andriy – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Folk Instruments Kharkiv State Academy of Culture, Honored Art Worker of Ukraine.

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

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

Strzelecki Mateusz – doktor sztuki, profesor Instytucie Muzyki Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Polska).

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

Tsarkova Tatyana – Concertmaster of the Bayan-Accordion Department of the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine.

Turchyn Georgy – Senior Lecturer at the Institute of Arts of the Rivne State Humanitarian University.

Vlasov Viktor – Composer, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Odesa A. Nezhdanova National Academy of Music.

Vlčeková Anna – PaedDr., DiS. Art (Liptovský Mikuláš, Slovakia).

Yelchik Oksana – Postgraduate Student of the 3rd year of study at the Department of Screen and Performing Arts and Cultural Studies of the Institute M. Rylskyi of Art History, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine.

Yuzuk Nataliya – Senior Lecturer of the Department of Musical Art of the Lviv Ivan Franko National University, Honors t of the National Education of Ukraine.

Zaets Vitaliy – Ph.D in Art, Associate Professor, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments of the National Ukrainian Petro Tchaikovsky National Academy of Music.

Zaiets Oksana – Teacher of the P. Chubynsky Academy of Arts.

Zubyskyi Volodymyr – Bayanists, Composer, Conductor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Laureate of International Competitions.

ЗМІСТ

ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Крауз К.</i> Основні представники французької музики першої половини ХХ століття – історичний нарис	4
<i>Ольшяк М.</i> Словацька народна культура	9
<i>Попович К.</i> Ранній романтизм у музичному мистецтві	15
<i>Добрецова Т.</i> Пісенні скарби українського козацтва як суспільний феномен	19
<i>Єльчик О.</i> Балет на екрані: розвиток та тенденції у 1970-х роках ХХ століття	23
<i>Заєць В., Заєць О., Душний А.</i> Виконавські конкурси як складова у формуванні української музично-виконавської школи	26
<i>Ізваріна О.</i> Призабуте ім'я: Ерік Курмангалієв	28
<i>Кочержук Д.</i> Проблеми реставрації звукозаписів творів мистецтва в ХХІ столітті: перспективи відродження та збереження національної культури	32
<i>Максимчук В.</i> Новостворені українські діаспорні хори: культурна місія	35
<i>Нечитайло З.</i> Імпровізація – метод навчання, що розкриває творчу індивідуальність, креативність, виконавську свободу	38
<i>Сидорець Т.</i> Ескізне опрацювання творів як одна з форм засвоєння музичного матеріалу у фортепіанному класі	40
<i>Юзюк Н.</i> Вихованці народного артиста України, професора Богдана Базиликута – лауреати міжнародних конкурсів	43

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Бензюк О., Заєць В., Душний А.</i> Факультет народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського: шлях до виконавської та науково-теоретичної професіоналізації (до 85-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії)	47
<i>Мельник Н., Савицька О.</i> Інструментальне тріо «ЦимБандО» у Харківському культурному просторі: історія і сучасність	52

Гамар В. Деякі аспекти дослідження сопілкового мистецтва сьогодення	54
--	----

ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНА ТА МИСТЕЦЬКА

Стреначікова М. (ст.), Стреначікова М. (мол.) , Підготовка вчителів музики на педагогічних факультетах у Словаччині	59
Влчекова А. Творча підтримка протягом уроку музики на струнних інструментах	62
Кузьменко С. Креативна мистецька педагогіка на уроках з фаху навчальної дисципліни «Музичний інструмент Баян»	67
Червоняк О. Формування індивідуальної освітньої траєкторії в підготовці студентів хормейстерів: позааудиторні можливості, програма ЕСА	70
Ганущак В. До питання інструментального музикування у системі загальної середньої освіти сьогодення	73
Горожанкіна О. Методика формування сценічної культури майбутніх фахівців в процесі вокального навчання	76

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Хаммур А. Фортепіанний етюд. Дидактичні аспекти та виконавські прийоми на прикладі етюдів у романтичному стилі польського композитора Вальдемара Кроля	80
Шкваркова Я. Фортепіанні твори Анни Палухової	88
Стшелецький М. Кароль Ратаус – твори для скрипки та фортепіано	91
Андрієвська В. Перший струнний квартет Віктора Камінського у контексті тенденцій львівської камералістики останньої третини ХХ століття	97
Карась Г. Вокально-хорова творчість Івана Фіцаловича	101
Клюка Т., Сташевський А. Вектори творчої діяльності композитора Юрія Алжнева	104
Паньків М. Дитяча музика Я. Олексіва в аспекті новаторства композиторських рішень	112
Сподаренко В. Стилєві особливості творчості Астора П'яцоллі	116

Блищак Л. Чорний Ю. До питання скрипкової музики українських композиторів в контексті камерного музикування	122
Коваль Н. Репертуар учня-трубача в системі початкової мистецької освіти	125
Герасимчук В. До питання творчості українських композиторів у контексті формування майбутнього музиканта-педагога у класі фортепіано	128
Медведюх Р., Шафета В. Баянно-акордеонна творчість Анатолія Марценюка в контексті початкової мистецької освіти	132

СПОГАДИ ПРО КОМПОЗИТОРА АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Власов В. Незакінчена пісня	137
Демиденко В. Конкурс юних баяністів-акордеоністів імені Анатолія Білошицького: історична довідка	139
Зубицький В. На Батьківщині Анатолія Білошицького	144
Приходько О. Низький уклін Вам, дорогий Вчителю	146
Рунчак В. Кожну хвилину він проживав на сто один відсоток	157
Турчин Г. Зі спогадів про Анатолія Білошицького	160
Царькова Т. В ансамблі з Анатолієм Білошицьким	164
Шестеренко І. Місячна ніч	165

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Душний А., Чорний Ю. Мистецький форум Дрогобиччини 2024	167
Відомості про авторів	174

CONTENTS

QUESTION MUSICOLOGY AND MUSICAL PERFORMANCE

Krauz K. Główni przedstawiciele francuskiej muzyki pierwszej połowy XX wieku – szkic historyczny	4
Olšiak M. Slovak folk culture slovenská ľudová kultúra	9
Popovych K. Early romantic musical art	15
Dobretsova T. Song treasures of the Ukrainian Cossacks as a social phenomenon	19
Yelchik O. Ballet on screen: development and trends in the 1970s of the XX Century	23
Zaets V., Zaiets O., Dushniy A. Performance competitions as a component in the formation of the Ukrainian music and performance school	26
Izvarina O. Forgotten name of Erik Kurmangaliev	28
Kocherzhuk D. Problems of restoration of sound recordings of works of art in the 21st century: prospects for revival and preservation of national culture	32
Maksymchuk V. Newly created Ukrainian diaspora choirs: cultural mission	35
Nechytailo Z. Improvisation is a teaching method that reveals creative individuality, creativity, and executive freedom	38
Sydorets T. Sketching of works as one of the forms of assimilation of musical material in the piano class	40
Yuziyuk N. Pupils of the People's Artist of Ukraine, Professor Bohdan Bazylykut – Laureates of International Competitions	43

THEORY AND PRACTICE ACADEMIC INSTRUMENTAL ART

Benziuk O., Zaets V., Dushniy A. Faculty of folk instruments of P. I. Tchaikovsky NMAU: the path to performing and scientific-theoretical professionalization (to the 85th anniversary of the founding of the Department of Folk Instruments of the Kyiv Conservatory)	47
Melnyk N., Savytska O. Instrumental trio «TsymBanDo» in the Kharkiv cultural space: history and modernity	52
Gamar V. Some aspects of contemporary pipe art research	54

PEDAGOGICS MUSIC AND ART

<i>Strenáčiková M. (Sr.), Strenáčiková M. (Jr.)</i> . Training of music teachers at the teaching faculties in Slovakia	59
<i>VIčeková A.</i> Creativity support during string instrument music lessons	62
<i>Kuzmenko S.</i> Creative art pedagogy in the lessons of the profession of the educational discipline «Musical instrument Bayan»	67
<i>Chervonyak O.</i> Formation of individual educational trajectory in the training of choir master students: outside the auditorium opportunities, ECA program	70
<i>Hanushchak V.</i> On the question of instrumental music making in the system of General Secondary Education today	73
<i>Gorozhankina O.</i> Methodology of formation of stage culture of future specialists in the process of vocal training	76

COMPOSER CREATIVITY

<i>Hammour A.</i> <i>Etiuda fortepianowa. Aspekty dydaktyczne oraz artystyczne ujęcie na przykładzie etiud w stylu romantycznym polskiego kompozytora Waldemara Króla</i>	80
<i>Škvarková J.</i> Piano works by Anna Paluchová	88
<i>Strzelecki M.</i> Karol Rathaus – utwory na skrzypce i fortepian	91
<i>Andriyevska V.</i> Viktor Kaminskyi first string quartet in the context of Lviv chamber music trends of the last third of the 20th centurys	97
<i>Karas H.</i> Vocal and choral creativity of Ivan Fitalovych	101
<i>Klyuka T., Stashevsky A.</i> Vectors of composer Yurii Alzhnev creative activity	104
<i>Pankiv M.</i> Children's music of Y. Oleksiv in the aspect of innovative compositional solutions	112
<i>Spodarenko V.</i> Style features in the works by Astor Piazzolla	116
<i>Blyshchak L., Chorny Y.</i> On the issue of violin music by Ukrainian composers in the context of chamber music	122
<i>Koval N.</i> Repertoire of a trumpet student in the system of primary art education	125
<i>Gerasymchuk V.</i> To the question of creativity of Ukrainian composers in the context of the formation of a future musician-pedagogue in piano class	128

Medvedyukh R., Shafeta V. Bayan and accordion work of Anatoly Martsenyuk in the context of elementary art education	132
--	-----

MEMORIES OF THE COMPOSER ANATOLY BILOSHYTSKY

Vlasov V. The Unfinished Song... ..	137
Demydenko V. Competition Anatoliy Biloshitskyi of Young Accordionists: historical reference	139
Zubytskyi V. In the Motherland of Anatoliy Biloshitskyi	144
Prykhodko O. A low bow to You, dear Teacher	146
Runchak V. Every minute he lived one hundred and one percent	157
Turchyn G. From the memories of Anatoly Biloshitskyi	160
Tsarkova T. In the ensemble with Anatoly Biloshitskyi	164
Shesterenko I. Moonlight Night	165

REVIEWS, COMMENTS, COMMUNICATIONS

Dushniy A., Chornyi Y. Drohobych Art Forum 2024	167
Information on authors	179

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

Збірник матеріалів та тез
ІХ міжнародної науково-практичної конференції

10 травня 2024 року
м. Дрогобич

**MUSIC ART XXI CENTURY:
HISTORY, THEORY, PRACTICE**

Collection of Materials and Theses
IX International Scientific and Practical Conference
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
May 10, 2024, Drohobych

Редактор-упорядник
Андрій Душний

Здано до набору 21.04.2024 р. Підписано до друку 20.05.2024 р.
Гарнітура Times. Формат 60x84 1/16.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 9,35. Зам. № 205
Наклад 300 примірників
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Друк ПП «ПОСВІТ»

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