

МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

Тези доповідей
XXII Міжнародної науково-творчої
конференції студентів,
аспірантів, докторантів

Міністерство освіти і науки України

Міністерство культури України



XXII Міжнародна науково-творча конференція
студентів, аспірантів, докторантів

«МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В
ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ»

Тези доповідей

Харків

2026

УДК 7.072

© М65

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського
національного університету мистецтв імені*

І. П. Котляревського

(протокол №10 від 28 травня 2026 р.)

Редакційна колегія:

О. О. Александрова, докторка мистецтвознавства, професорка

І. С. Драч, докторка мистецтвознавства, професорка;

А. М. Жданько, кандидат мистецтвознавства, доцент

О. М. Лисичка, доктор філософії

Л. В. Шаповалова, докторка мистецтвознавства, професорка

Ю. П. Щукіна, доцентка, кандидат мистецтвознавства

Упорядники О. М. Лисичка, С. О. Тягун

Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2026. 142 с.

© Харківській національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2026

ISBN 978-617-8857-09-7

ЗМІСТ

Valentina Kovacevic Vuksanovic

Becoming an Artist: Kant`s Imperfect Duties to Oneself.....7

Бабій Тетяна

Переосмислення античного міфу в оперному мистецтві: образ Медеї у творчості Луїджі Керубіні.....12

Баздирєва Анастасія

Теорія діалогу у музичному мистецтві: аспекти композиторської інтерпретації.....17

Ван Сяо

Специфіка виконавського втілення програмності у Першому фортепіанному концерті Чжао Сяошена «Бог надії».....21

Грудська Єлизавета

Опера «ТГШ. Подорож у часі» 3. Алмаші як простір імпліцитної культурної пам'яті.....24

Желізко Андрій

Барокова поліфонія у світлі сучасної баянної інтерпретації.....29

Засць Віталій, Бензюк Олександр

Смислове інтонування як чинник формування професійно-технологічного мислення музиканта.....35

Ісаєнко Ольга

Компаративне дослідження цифрового, візуального та віртуального театру в дискурсі сучасних перформативних мистецтв.....39

Козацька Анастасія

«Шість Гносьєн» Еріка Саті: ладогармонічні процеси та ігрова еkleктика.....44

Корякін Олексій

Доробок Рьодзі Ікеди в дискурсі імерсивних перформансів.....49

Лі Сяодун

Бароковий кейс в творчому доробку співака Майкла Спайреса.....53

Лігоцький Олександр

Українське баянно-акордеонне мистецтво як система художньої комунікації у сучасному культурному просторі.57

Місяновська Вероніка

Англійська композиторка та співачка Гаррієт Абрамс: сторінки творчої біографії62

Мовчан Ірина

«Більше, ніж мадригаліст»: Ораціо Веккі як майстер жанрів духовної вокально-хорової музики.....66

Наливайко Микола

Студії звукозапису в дискурсі розвитку музичного мистецтва ХХ століття.....70

Острецова Тетяна, Вільховченко Тетяна

Трансформація професійної діяльності викладача мистецьких дисциплін у цифровому освітньому середовищі.....75

Руденко Алевтина

Техніка композиторського письма у Струнному квартеті №2 Ч. Айвза.....79

Сеїдов Гідаят

Формування творчої ідентичності митця в джазовій культурі: досвід Боббі Макферріна.....84

Тімашова Олександра

Сучасна інтерпретація трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» на сцені Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя..88

Торба Ярина

Постать П. Козицького: сторінки маловідомих епістоляріїв.....96

Тулубенко Ксенія

«Останній шедевр Арієля»: як опера послугувалася сюжетом Шекспіра.....101

Фоломєєва Наталія

Чинники взаємної інтеграції основ співацької підготовки акторів.....106

Хабенко Олена

Palazzetto Bru Zane як унікальний досвід комунікації у просторі сучасної музичної культури.....111

Ху Менюнь

Капричіо vs фантазія: точки перетину (на прикладі фортепіанних творів Чу Ванхуа).....116

Цзян Шаньюй

Онтосемантика хорového звукопису (на матеріалі китайської хоровой мініатюри).....120

Цугунян Анна

Сучасна система музичної освіти Румунії та її інфраструктура.....125

Чуракова Аліна

Астральна символіка в ораторії Й. Гайдна «Die Schöpfung».....129

Шокун Денис

Кавер-версії як чинник зростання популярності Еда Ширана.....133

Шолох Максим

Театральна діяльність Івана Кавалерідзе у Ромнах (1917–1923) в контексті становлення регіонального театрального руху.....137

Valentina Kovacevic Vuksanovic
 2nd year PhD student, Department for
 Interdisciplinary Studies, Theory of Arts
 and Media, University of Arts in
 Belgrade, Serbia

BECOMING AN ARTIST: KANT'S IMPERFECT DUTIES TO ONESELF

This paper applies Immanuel Kant's imperfect duties to oneself to the problem of artistic production. First, it situates imperfect duties to oneself within Kant's broader division of duties and examines the duty to cultivate one's own talents and capacities. Second, it indicates the difficulties that arise when this duty is applied to artistic practices.

Imperfect Duties to Oneself

In the *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Kant distinguishes four main types of duties. He derives the division from the Categorical Imperative, his basic moral principle: "act as if the maxim of your action were to become by your will a universal law of nature" (Kant, 1998, p. 31 Ak. 4:421).

Different types of duties become distinguished when we attempt to apply specific maxims to practical life situations. In this process, a maxim needs to pass two tests: it should not be self-contradictory, and it must be capable of being universally willed (Kant, 1998, pp. 31–34 Ak. 4:421- 4:424).

According to Kant's analysis, from contradictory maxims stem perfect, forbidding moral duties. Two types of duties that can be distinguished like this are *perfect duties to oneself* (e.g.,

forbidding suicide), and *perfect duties to others* (e.g., forbidding lying) (Kant, 1998, pp. 31–32 Ak. 4:421 - 4:422).

Following Kant's method, if a maxim passes the first test and is not self-contradictory, it should be tested again to confirm if we are able to will that maxim for every person in the same circumstances, or universalize it. According to Kant, from a maxim that cannot be universally willed stem imperfect duties or the duties that urge positive behaviour. Two types of duties can be distinguished in this way: *imperfect duties to oneself* (e.g., improvements of one's talents), and *imperfect duties to others* (e.g., helping others) (Kant, 1998, pp. 32–33 Ak. 4: 423).

When it comes to the imperfect duty to oneself to cultivate personal talents, Kant explains it through the example of a person who, although "in comfortable circumstances", chooses pleasure over the effort of developing a talent that could make them "useful for all sorts of purposes", but this person, on the contrary, lets the talent "rust" and pursues "idleness" instead. (Kant, 1998, p. 31 Ak. 4:423).

Summing up Kant's argumentation, the maxim of neglecting one's talents results in an imperfect duty to cultivate them because, although the maxim is not self-contradictory and the world in which nobody develops their capacities is conceivable, a rational being can not *will* such a world.

Implications for Contemporary Art Practices

This paper examines the talent for artistic creation in the context of Kantian duties to oneself. First, it will be shown through the difference between the development of technical artistic skills on one hand, and the development of talent to create

art in a broader sense on the other. Secondly, it will be considered through Kant's condition of "comfortable circumstances" to develop one's talent.

One important clarification must be made on the outset. Regardless of the content or medium of art, the development of artistic practice requires continuous effort. This matter can be understood analogously with what Kant says about moral perfection in the *Metaphysics of Morals*: "It is a human being's duty to strive for this perfection, but not to reach it (in this life), and his compliance with this duty can, accordingly, consist only in continual progress" (Kant, 1996, p. 152 Ak. 6:446). Similarly to the development of one's talents, the duty to develop them does not require the achievement of perfection, but ongoing effort.

Artistic production assumes different forms in different types of art. Institutions and academies can teach techniques of artmaking, and artists in medium-specific context are generally able to know how to achieve progress and improve their techniques. In this sphere the duty to develop one's technical artistic talents can be clearly understood.

However, artistic production does not come down to technical skills only. In a broader sense, the artistic production assumes emotional development, development of focus, education outside the specific field of art one belongs to, etc. In this sense, the improvement of one's personal talent is especially demanding to scope and follow because the duty to cultivate one's artistic talent is not clearly mapped or predetermined. Many poets, artists, and philosophers note how mysterious and

unique paths in the search for artistic improvements are. Thus, if we understand the development of artistic talents in this broader sense, it is not as clear how to proceed developing them and how to follow through with the fulfillment of the duty to oneself.

Secondly, regarding Kant's contrast between idleness and talent development, it is clear how one has a duty to develop one's talent in what he calls "comfortable circumstances"¹. But if a person is not in favorable circumstances, are they obliged to create in order to fulfill their duty to themselves? Unless we widen the concept of "comfortable circumstances" to "mere necessities", this does not follow.

However, even in adverse situations, artists continue to create. Perhaps even more than under favorable ones. Why does it happen, and what is it in the creative act that propels artists in different art forms and media to continue creating despite the most adverse of circumstances? This leaves open the question this paper only indicates.

Conclusion

Artistic practice often involves a sustained attachment to the process of creation. This may partly explain why artists continue to come back to their work despite hardships and despite not being able to clearly predict their next creative steps. They appear animated by the anticipation of the next step, or the many steps still to come. Serbian poet Rada Milanović expresses

¹ The expression "comfortable circumstances" should be more clearly defined, but for the sake of the argument, let us assume comfortable conditions are good health, a stable economic situation and absence of adverse political conditions.

this metaphorically: "soul infected by dream"² (Milanović, 2025, p. 22). The phrase suggests that technical artistic perseverance is not driven only by duty or discipline, but also by an inner motivation that continuously draws the artist back to the work.

REFERENCES

- Kant, I. (1996). *The Metaphysics of Morals*. Cambridge University Press. (Original work published 1787)
- Kant, I. (1998). *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Cambridge University Press. (Original work published 1785)
- Milanović, R. (2025). *Koreni nemira*. Rada Milanović.

² srb. "Duša zaražena snom"

Бабій Тетяна

*студентка 3 курсу, Національна музична
академія України, кафедра історії
світової музики*

*Науковий керівник — кандидат
мистецтвознавства, доцент*

Артем'єва В. Б.

ПЕРЕОСМИЛЕННЯ АНТИЧНОГО МІФУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ОБРАЗ МЕДЕЇ У ТВОРЧОСТІ ЛУЇДЖІ КЕРУБІНІ

Античний міф протягом століть залишається фундаментальним джерелом європейської культури, пропонуючи митцям універсальні сюжети та архетипи для осмислення людської природи. В оперному мистецтві звернення до античності завжди означало пошук високого трагізму та особливої монументальності форми. Одним із найбільш репрезентативних прикладів переосмислення класичної спадщини є опера Луїджі Керубіні «Медея» (1797). У контексті епохи Просвітництва та зародження романтичних тенденцій, постать Медеї перестає бути лише втіленням міфологічного жаху чи «варварської» помсти.

У творчості Луїджі Керубіні цей міф отримує нове дихання: композитор не просто відтворює сюжет Евріпіда, а здійснює глибоку психологічну та музичну ревізію образу. Реалізація подібного творчого кроку вимагала від митця не лише таланту, а й особливого світовідчуття, сформованого в

епoxy великих соціальних та естетичних зсувів. Луїджі Керубіні, перебуваючи в епіцентрі музичного життя Парижа і спираючись на досвід попередників, запропонував радикально новий погляд на оперну драматургію, де античний сюжет слугував тлом для дослідження граничних станів людської душі

Будучи композитором перехідної доби, чия творчість формувалася на тлі Французької революції, наполеонівських воєн та зміни естетичних пріоритетів європейської музики, він поєднав італійську мелодичну традицію з французькою трагедійною драматургією та строгістю контрапункту. Жанрова спрямованість творчості Керубіні мала подвійний вектор: він демонстрував вірність традиції (церковні жанри), а також прагнув реформувати театральне музичне мистецтво. В опері Керубіні важливими є такі елементи: хор як учасник дії, ансамблі й масштабні фінали замість домінування сольних арій, оркестрові ефекти й зміщення акценту з «зірки-співака» на колективну сценічну ситуацію. Ця тактика жанрової трансформації дозволяє трактувати його творчість як особливий етап між класицистичною оперою *seria* та «великою оперою» XIX століття.

«Медею» написано 1797 року на лібрето Франсуа-Бенуа Гофмана. Вона стала своєрідним продовженням реформаторських ідей Глюка — з відмовою від віртуозної декоративності та акцентом на драматизмі.

Оригінальна версія — **французька**, із розмовними діалогами. Надалі опера зазнала численних трансформацій:

- німецькі та італійські переклади;

- поява речитативів Франца Лахнера;
- численні скорочення, здійснені самим Керубіні.

Справжній ренесанс твору розпочався у другій половині ХХ століття, насамперед завдяки Марії Каллас, яка повернула «Медею» на провідні сцени світу (при цьому протягом ХХ століття тривалий час домінувала її італійська версія).

У ХХІ столітті опера переживає відновлення у **французькій автентичній редакції**, що стало можливим завдяки:

- архівним дослідженням манускриптів;
- застосуванню **рентгенівської та синхротронної технології** для відчитування «стертих» шарів партитури;
- оновленим критичним виданням, що відтворюють первісну структуру діалогів і оркестровки.

Міф про Медею — одна з найтрагічніших історій давньогрецької спадщини, що розкриває теми пристрасті, зради й нищівної помсти. Медея, донька царя Еета та могутня чаклунка, закохавшись у Ясона, допомагає йому здобути Золоте руно. Ставши дружиною Ясона й оселившись у Коринфі, Медея народжує двох синів, але її життя руйнується, коли Ясон вирішує одружитися з дочкою царя Креонта. Зрада штовхає Медею на безжальну помсту: вона вбиває Главку отруєним одягом, спричиняє смерть Креонта, а згодом — і власних дітей, аби завдати Ясону найбільшого страждання. Після цього Медею покидає

Коринф на колісниці свого діда Геліоса, остаточно розриваючи зв'язки зі світом людей.

Аналіз окремих сцен доводить, що композитор послідовно застосовує комплекс музично-драматургічних засобів, спрямованих на посилення психологічної напруги та виразності конфлікту в опері. Провідну роль відіграє декламаційний принцип організації вокальної лінії, що підпорядкований логіці слова і синтаксису мови. Тональна організація тяжіє до мінорних сфер з постійними домінантовими затриманнями, хроматичними ходами і униканням повної каденції, що фіксує незавершеність і внутрішню напругу драматичного процесу. Вокальна партія Медеї характеризується виразною декламаційністю, де провідну роль відіграють смислові акценти, що переважають над плавною мелодичною кантиленою. Оркестрові тремоло, низхідні хроматичні лінії та фактурні згущення слугують не ознаками ефектності, а структурними маркерами психологічного загострення, формуючи цілісну систему музичного вираження. Узгодженість тексту та музики, відмова від формальної симетрії та використання гармонічної нестабільності дозволяють Керубіні сформувати модель трагедійної сцени, в якій музична виразність є безпосереднім продовженням драматичного змісту. Медея є не лише героїнею, а й своєрідною «метафорою» музичної енергії: гармонія, оркестр, ритмічні імпульси віддзеркалюють її пристрасті, лють і біль. На сцені опери Керубіні Медея з'являється не одразу, а лише в сьомій сцені I акту з арією «*Vous voyez de*

vos fils la mère infortunée) («Ви бачите матір дитей нещасливу»), що є першим етапом музичного розкриття образу героїні (де висловлюється любов до Ясона). Якщо у попередніх сценах ми бачимо зовнішні дії героїні, то тут слухач уперше чує її внутрішній голос завдяки тому, що Керубіні втілює не ідилію, а момент надлому, коли музика балансує між молінням і прокляттям. Гармонічні відхилення, декламаційна мелодика та риторичні паузи створюють образ не демонічної чаклунки, а жінки, позбавленої опори в світі, де суспільство виявляється байдужим до її страждання. Ця арія стає точкою відліку, тим психологічним ядром, від якого надалі розгортається конфлікт опери.

Переосмислення античного міфу в опері «Медея» Луїджі Керубіні стало переломним моментом в історії жанру, ознаменувавши перехід від суворої класицистичної стилістики до глибокого музичного психологізму. Композитор трансформував архаїчний образ помсти у складну екзистенційну драму жінки, де внутрішній конфлікт і материнська трагедія виходять на перший план завдяки симфонізації дії та експресивній вокальній мові.

Баздирєва Анастасія Дмитрівна
магістрантка 2 курсу кафедри теорії музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського
науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Борисенко М. Ю.

ТЕОРІЯ ДІАЛОГУ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

На межі ХХ–ХХІ століть у світовому музичному мистецтві помітно посилюється значення *творчого діалогу* як форми свідомого звернення до мистецьких традицій різних історичних епох і стилів. У композиторській практиці сучасних митців активно переосмислюються надбання національних музичних шкіл та їхніх провідних представників, а також усталені моделі музичної творчості, які інтегруються та синтезуються із новітніми художніми методами, принципами, прийомами і техніками композиції.

Такі процеси актуалізують ширшу наукову проблематику, пов'язану з глобалізацією міжкультурної комунікації та її значним творчим потенціалом, що відображає сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва і художнього мислення. Вони виявляються у явищах мистецького плюралізму, мультикультуралізму, полістилів та полістилістики, естетиці творчих експериментів та інновацій. Водночас, спостерігається звернення до стильових моделей минулих епох, їхня ретроспективна

інтерпретація, а також модернізація у форматі неостилів. У такому разі йдеться про використання чужих художніх текстів, залучення цих першоджерел в якості творів-моделей «в їх же музично-мовних структурах» (Борисенко, 2005: 3), наслідування, асиміляцію аж до перетворення/метаморфози і пародіювання, що акумулює явище *творчого діалогу*.

Одним із ґрунтовних досліджень феномену діалогу культур в українському музикознавстві є монографія *О. Самойленко*. Спираючись на теорію діалогу М. Бахтіна, дослідниця пропонує систематизований підхід до осмислення цієї концепції та акцентує увагу на таких поняттях, як «ідеальний Над-адресат», «Пам'ять», «Гра» і «Любов». Однією з найпоширеніших форм культурного діалогу науковиця визначає неокласицизм, адже композитори свідомо моделюють дистанцію між власним творчим задумом і стильовою моделлю минулого. Саме така часово-стильова дистанція, за словами О. Самойленко, відкриває можливості для вільного використання стилістичних засобів і створення «своєї гри» з музичним текстом (Самойленко, 2002: 9–10). Серед ключових категорій, які застосовує дослідниця, вирізняються: окрім названих пам'яті, гри, також пародіювання, діалог згоди і незгоди, міжавторська взаємодія, співвідношення «свого» і «чужого», а також проблематика цитатності, запозичення та художньої інтерпретації.

Вагомий внесок у розвиток теорії діалогу культур у музичному мистецтві зробила також *О. Берегова*. На думку дослідниці, діалог культур може реалізовуватися в межах

одного твору через взаємодію традицій різних епох і народів, що зазвичай постають як «цитати, лаконічні стилістичні прийоми, інтонації, ритмоформули, жанрові ознаки тощо» (Берегова, 2020: 42).

У площині художнього прогнозування проблему діалогу культур розглядає В. Редя, зосереджуючи увагу на міжкультурній взаємодії у вимірі «Схід – Захід». Методологією дослідження цих явищ стають інструменти, актуальні для вивчення творчого діалогу, а саме, діалогу художнього мислення, художнього синтезу, інтегративних стильових тенденцій та процесів на різних рівнях культурної комунікації у музичному мистецтві, ситуації різноманіття і багатошаровості культури, культурного синтезу, порушення чистоти жанрів, активного взаємопроникнення виражальних засобів різних видів мистецтва, прагнення подолання обмеженості традиційної системи музичної мови, унікальних експериментів. Науковиця наголошує, що саме подібні взаємодії сприяли появі «нових сфер образності, жанрово-стильових утворень, технік музичного письма, спрогнозувавши численні процеси та явища в музичному мистецтві минулого століття» (Редя, 2011: 100). Серед методів засвоєння інонаціональної музичної традиції В. Редя визначає «запозичення зовнішніх ознак, наслідування, уподіблення “чужому” переважно на рівні музичної стилістики» (Редя, 2011: 104).

Наразі проблематика творчого діалогу також усвідомлюється у контексті *постмодернізму, інтертекстуальності та композиторської інтерпретації*.

Звернення до чужих текстів, їх цитування, трансформація або стилізація стають важливими ознаками сучасного музичного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Берегова, О. М. (2020). *Діалог культур: Образ іншого в музичному універсумі*. Інститут культурології НАМУ.
- Борисенко, М.Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Кучма, О. П. (2008). *Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці другої половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедріна)* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03). Одеса.
- Редя, В. (2011). Міжкультурний діалог у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». У *Матеріали науково-теоретичної конференції «Діалог культур: дослідження, практики, виклики»*. НАКККіМ.
- Самойленко, О. І. (2002). *Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалога* (Н. Г. Александрова, ред.). Астропринт.

Ван Сяо

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу
музики,

ХНУМ імені І. П. Котляревського

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9232-6234>

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М.С.

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОСТІ У ПЕРШОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ ЧЖАО СЯОШЕНА «БОГ НАДІЇ»

Видатний китайський композитор, піаніст і педагог Чжао Сяошен збагатив національне фортепіанне мистецтво унікальними творами, в яких отримала втілення його система «Тайцзі» на основі додекафонної техніки у поєднанні з принципами китайської філософії. Одним з найяскравіших ілюстрацій композиторського методу майстра став його Перший фортепіанний концерт «Бог надії» (1985). Після повернення з США композитор відчував, що академічна музика в Китаї знаходиться у занепаді, що викликало у музиканта депресію і він не міг створювати музику. Пропозиція написати фортепіанний концерт у 1985 році стала для нього справжнім порятунком, що відобразилося й у назві твору «Бог надії». Дана метафора виявилася маніфестом самого композитора. Це – надія на відродження китайської академічної музики, надія на те, що

можна поєднати китайську ідентичність із сучасними світовими техніками. Отже, концерт уособлює творчі пошуки китайських композиторів 1980-х років: прагнення досягнути сучасну західну музичну мову, знаходячи при цьому власний голос та інтегруючи національну ідентичність на новому, більш складному рівні.

Сам Чжао Сяошен вважає свій Перший фортепіанний концерт результатом «дослідження сучасного китайського націоналізму за допомогою “неоромантикомбінізму”» (Yan Kou, 2018: 102), що означає поєднання контрастуючих стилів або ідей в одній композиції через віднайдення рівноваги. Концерт будується навколо трьох основних мотивів, перший з яких є основним конструктивним елементом. Форма твору побудована на принципах сонатності, застосовується експозиція контрастуючих тем, розробка, реприза, що свідчить про діалог із західною традицією. Національний характер виражений через абстраговане використання характерних інтервалів та включення китайських ударних інструментів у західний оркестр.

Ідея концерту «Бог надії» є об'єктивізацією глибокого філософсько-структурного коду системи Тайцзі. Для виконавця-інтерпретатора ця програмна назва слугує ключем до розшифровки композиторського задуму: вона вказує на необхідність пошуку балансу між раціональним (математика звукових множин) та емоційним. Розуміння біографічного підтексту назви «Бог надії» як символу відродження національної музики диктує піаністу

відповідну виконавську стратегію – від специфіки туше для диференціації звукового образу «Інь» та «Ян» до масштабного темпо-ритмічного та динамічного вибудовування форми як процесу безперервної енергетичної трансформації.

Оскільки програма твору базується на взаємодії трьох різних мотивів, її виконавське втілення має ґрунтуватися віднайденні для кожного з них унікального звукового відтворення. Перший мотив концерту має «яскраво виражений китайський національний характер» і є «стовпом сили всього твору» (Ши Ян, 2012:25). Звукова імітація китайських традиційних інструментів вимагає глибокого, але дзвінкого звуку з використанням специфічної артикуляції. Відтворення другого мотиву відбувається через застосування ударного туше *non legato, staccato*, підкреслюючи його «неспокійний, хаотичний» характер, що символізує виклики сучасного світу. Третій мотив романтичне *legato*, та гнучке *rubato*, що символізує людські почуття та любов.

Необхідно пам'ятати, що твір символізує вихід композитора із творчої та культурної кризи. Разом з тим програмність у концерті має розкриватися не лише через емоційне інтонування, але й через розуміння мікроструктури твору. Отже, піаніст повинен інтерпретувати цей твір як епічну боротьбу: від хаосу та розчарування до ствердження національного духу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA dis.). Athens: The University of Georgia.
- 史洋 (2012). 赵晓生《太极作曲系统》现代性思维探索. 华中师范大学. 42頁. (Ши Ян (2012). *Дослідження модерністського мислення в «Тайцзі-системі композиції» Чжао Сяошена*. (Магістерська дисертація). Педагогічний університет Центрального Китаю.)

*Грудська Єлизавета Святославівна,
аспірантка II року навчання кафедри
історії української та зарубіжної музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського;
науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри сольного співу та оперної
підготовки
Жаркіх Т.В.*

ОПЕРА «ТГШ. ПОДОРОЖ У ЧАСІ» З. АЛМАШІ ЯК ПРОСТІР ІМПЛІЦІТНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Вступ. Сучасна українська опера дедалі частіше постає не лише як жанр музично-театрального мистецтва, але як складна семіотична система, що акумулює культурну пам'ять, переосмислює історію та формує нові моделі

ідентичності. Одним із показових прикладів такого типу мистецького мислення є опера Золтана Алмаші «ТГШ. Подорож у часі», яка репрезентує унікальний тип музичного тексту, що функціонує як простір імпліцитної культурної пам'яті. Пропонується виявити механізми її репрезентації та проаналізувати музично-драматургічні засоби її актуалізації.

Теоретичні засади: культурна пам'ять як семіотичний простір. Концепція культурної пам'яті, розроблена Яном Ассманом, ґрунтується на розмежуванні комунікативної та культурної пам'яті. Якщо перша пов'язана з живим досвідом поколінь, то друга — із символічними формами, що закріплюють історичний досвід у знакових системах. Ян Ассман підкреслює, що культурна пам'ять функціонує як «простір збереження та відтворення значущих смислів, які не завжди усвідомлюються, але визначають культурну ідентичність» (Assmann, 2008).

У цьому контексті важливим є поняття імпліцитної пам'яті, тобто такої, що не декларується прямо, але виявляється через символіку, стилістичні алюзії та інтертекстуальні зв'язки. Юрій Лотман розглядає культуру як семіосферу — цілісний простір знаків: «Культура є механізмом пам'яті, що не лише зберігає, але й продукує тексти» (Lotman, 2009). У його концепції текст культури завжди є багатошаровим, а пам'ять реалізується через: цитатність, повторюваність структур, перекодування смислів. Особливо важливою є ідея вторинного моделювання, коли мистецтво не відтворює реальність, а інтерпретує вже наявні культурні тексти.

Імпліцитна культурна пам'ять у музичному творі проявляється через: стильові алюзії, жанрові трансформації, інтонаційні архетипи, інтертекстуальні відсилання.

Як зазначає П'єр Нора: «Пам'ять закорінена в конкретних формах, але її присутність часто є латентною» (Nora, 1989). У музиці ця латентність набуває особливої сили, адже музичний текст здатний передавати пам'ять без прямого вербального кодування.

Опера 3. Алмаші як постмодерний текст культури. Опера «ТГШ. Подорож у часі» є концептуальним твором, присвяченим постаті Тараса Шевченка, але не у традиційному біографічному сенсі. Це радше метаісторичний наратив, де Шевченко постає як символ культурної пам'яті України. Твір поєднує: історичні пласти, сучасні рефлексії, фрагментовану драматургію, полістилістичну музичну мову.

Сам концепт «подорожі у часі» є метафорою культурної пам'яті.

Як зазначає Лотман: «Пам'ять культури завжди пов'язана з переміщенням між різними часовими шарами. Культура пам'ятає не шляхом повторення, а шляхом трансформації» (Lotman, 2009). У опері це реалізується через: нелінійну драматургію, багатошарову структуру, часові зсуви. Таким чином, опера стає динамічним архівом культури.

В даному випадку полістилістика виступає ключовим засобом репрезентації імпліцитної культурної пам'яті. У творі співіснують: барокові алюзії, романтичні інтонації,

авангардні техніки. Це створює ефект «накладання пам'ятей».

Шевченко як культурний архетип. У творі Шевченко виступає не як персонаж, а як: символ, текст культури, «місце пам'яті» за П'єром Нора. Його образ функціонує як: «центр кристалізації культурної пам'яті» (Assmann, 2008).

Опера містить численні інтертекстуальні відсилання: до поезії Шевченка, до української музичної традиції, до репресій 30-х рр. ХХ ст. (текст Гео Шкурупія), до збереження національної ідентичності в умовах викликів сьогодення. Ці зв'язки не є прямими цитатами, а функціонують як імпліцитні маркери пам'яті.

Фрагментарна структура твору відображає специфіку пам'яті: розірваність, асоціативність, нелінійність. Використання монтажу і колажу створює ефект: багатоплановості, поліфонії смислів, відкритості тексту.

Висновки. Опера «ТГШ. Подорож у часі» Золтана Алмаші постає як складний семіотичний простір, у якому реалізується імпліцитна культурна пам'ять. У цьому сенсі твір актуалізує український культурний код, переосмислює історію, інтегрує її у сучасність. Застосування теорії культурної пам'яті та семіотики культури дозволяє розглядати твір як динамічний механізм збереження і трансформації культурного досвіду. Таким чином, опера Алмаші є не лише мистецьким явищем, але й інструментом культурної рефлексії, що відкриває нові перспективи для сучасного музикознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Assmann, J. (2008). *Communicative and cultural memory*. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Walter de Gruyter. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf
- Lotman, Y. M. (2009). *Culture and explosion* (M. Grishakova, Ed.; W. Clark, Trans.). De Gruyter Mouton. https://sisu.ut.ee/wp-content/uploads/sites/172/juri_lotman_culture_and_explosion_semiotics_communication_and_cognition_2009.pdf
- Nora, P. (1989). *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>

Желізко Андрій Богданович

аспірант IV-го року навчання, Національна музична академія України, факультет історико-теоретичний, композиторський та іноземних студентів, кафедра історії та теорії музичного виконавства

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,

в.о. професора

Дейнега В. М.

БАРОКОВА ПОЛІФОНІЯ У СВІТЛІ СУЧАСНОЇ БАЯННОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Виконання барокової поліфонії на сучасному готово-виборному баяні є надзвичайно актуальним питанням сьогодення. Це пояснюється активним інтересом баяністів до барокової музики та регулярним включенням цих творів у концертні програми. Така зацікавленість старовинною музикою потребує більш детального опрацювання та розгорнутого дослідження цієї теми. Слід зауважити, що сучасний готово-виборний баян не входив до барокового інструментарію та належить до іншого акустично-виразового середовища. Складність виконання такої музики посилюється ще й тим, що вимагає від виконавця глибокої обізнаності у її стилістичних закономірностях, детального аналізу, а також розуміння форми, фактури та композиторського задуму твору. У результаті, баяніст має не лише прочитати нотний текст, а й створити свою власну інтерпретаційну версію.

Характерно, що на сьогоднішній день склалися два абсолютно протилежні напрямки виконання старовинної музики. Перший розглядає інтерпретацію як творче осмислення та передбачає адаптацію музичного твору до динамічних, тембрових та артикуляційних можливостей сучасного баяна, тоді як інший спирається на першоджерело та має на меті максимально точно відтворення виконавських традицій барокового періоду, відмовляючись від сучасних технічно-виражальних засобів готово-виборного баяна. Такий контраст підкреслює ключову проблематику сучасної інтерпретації поліфонічних творів епохи бароко на баяні, а саме поєднання автентичної стилістики із адаптацією у нових тембрально-акустичних умовах. Таким чином, баяніст змушений, з одного боку, залучати сучасний виразовий потенціал інструмента, а з іншого – уникати надмірної модернізації звучання. Доволі часто виконавці застосовують обидва цих підходи, в результаті створюючи універсальну інтерпретаційну модель, що поєднує характерні особливості барокового періоду із інструментально-виражальними можливостями баяна.

Для формування такого виконавського втілення потрібно зробити порівняльний аналіз технічних і темброво-динамічних властивостей сучасного баяна та клавірних інструментів барокового періоду. Саме такий підхід допоможе виявити спільні і відмінні риси між цими інструментами та дозволить сформуванати якісну виконавську стратегію, яка акумулюватиме в собі історичну

достовірність із ефективним застосуванням конструкційно-звукових параметрів готово-виборного баяна.

У цьому ракурсі одним із найближчих до баяна барокових інструментів за подібністю генерації звуку є орган. Обидва інструменти спроможні утримувати тривалий звук протягом довгого відрізка часу, що дозволяє відтворювати органну модель голосоведення поліфонічної тканини, а також формує основу для стилістично-переконливої адаптації органного репертуару на баяні.

Як уже відзначалося раніше, основна спорідненість між баяном та органом ґрунтується на однаковому принципі звукоутворення, у межах якого коливання металевих язичків здійснюється за допомогою руху повітря, а інтенсивність цього руху визначає рівень гучності. Завдяки керованому повітряному потоку баян здатний наблизитися до тривалих і рівних звукових ліній, властивих органним хоралам, чого не забезпечують клавесин і клавикорд. Ведення міху відкриває можливість створювати темброві аналоги органних регістрів і здійснювати надзвичайно точне динамічне фразування, недоступне для більшості історичних клавірних інструментів. У результаті адаптація органної поліфонії для баяна покликана зберегти її структурну логіку та виразність у новому інструментальному середовищі.

Потрібно також враховувати різницю між органною та клавірною традиціями, що впливають на методику баянної інтерпретації. Важливо розуміти, що орган має фіксований рівень гучності, а її зміна ніяк не залежить від туше. На

органі неможливе плавне збільшення чи зменшення динамічних нюансів, для нього характерною є контрастна зміна гучності («терасна динаміка»), яка реалізується завдяки чергуванню реєстрів та мануалів. З іншого боку, принцип звукоутворення на клавесині базується на щипковому механізмі. Зміна динамічних відтінків досягається за рахунок штрихової артикуляції і тембрової забарвленості через зміну реєстрів та мануалів.

На баяні, інструменті із значно ширшими динамічними характеристиками, відтворення клавесинного способу звуковидобування є абсолютно неможливим. Тому адаптація барокових творів, що виконувались на клавесині чи клавикорді, повинна здійснюватись через переосмислення стилістичних та риторичних принципів тієї епохи, а також через збалансоване втілення барокових традицій з урахуванням структурно-механічних параметрів інструмента. Така інтерпретація одночасно забезпечує автентичність виконання та пропонує нове, свіже трактування барокової поліфонічної музики.

У виконанні барокової музики на баяні важливим чинником динамічної виразності є реєстровий вибір, що визначає загальний звуковий характер інтерпретації. Послідовна зміна реєстрів дає змогу створювати поступове збільшення звучання, що не було можливим на клавесині чи органі з їх статичними динамічними параметрами. Перехід від компактних реєстрових комбінацій до ширших тембрових структур забезпечує відчуття зростання звукової маси, тоді як зворотний рух сприяє природному ослабленню

звучає. У результаті виникає гнучка, внутрішньо мотивована лінія розвитку фрази, що є необхідною умовою стилістично автентичної барокової інтерпретації на баяні.

Скоординоване використання регістрів у поєднанні з вивіреною веденням міху дозволяє істотно розширити виразові можливості баяна, забезпечуючи плавні переходи між різними ступенями звучності. Саме від майстерності роботи з цими ресурсами залежить стилістична достовірність і переконливість інтерпретації барокових композицій. У такому підході регістрова система набуває статусу ключового художнього засобу, який підтримує характерні ознаки барокової звукової естетики та відкриває додатковий простір для нюансування, що дозволяє формувати складний, внутрішньо організований звуковий образ твору.

Аналіз барокової поліфонії у баянній практиці показує, що робота з цим репертуаром виходить за межі технічного перенесення нот і вимагає глибокого стилістичного осмислення. Попри істотні відмінності від барокових клавірних інструментів, баян здатний переконливо відтворювати риторичну логіку та афектний зміст творів завдяки розвиненій регістровій системі й міховій артикуляції. Поєднання історично інформованого підходу з творчою адаптацією забезпечує поліфонічну прозорість і динамічну виразність, що робить баян повноцінним інструментом для інтерпретації музики XVII–XVIII століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Карась, С. (2006). *Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)*. Львів: б. в.
- Косилова, О. (2019). *Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства»*. Київ: б. в.
- Оберюхтін, М. (1973). *Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні*. Київ: Музична Україна.
- Krăsteva, M. (2016). *Performance Principles of Early Keyboard Instruments: Their Relationship with Modern Pianism*. Sofia: Hayni.
- Fer, N. (2010). Harmonica or organ? The instrumental question in Louis Vierne's "24 pièces en style libre" (Doctoral dissertation). Monreal: Universytet Makgilla.
- Harnoncourt, N. (1988). *Baroque music today: Music as speech. Ways to a new understanding of music*. Great Britain: Amadeus Press.

Віталій Заєць

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри баяна та акордеона
Національної музичної академії України*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1013-5270>

Олександр Бензюк

*кандидат культурології, доцент,
декан факультету народних інструментів
Національної музичної академії України*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9556-1203>

СМИСЛОВЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА

У науковому дискурсі сучасної музичної педагогіки концепція М. Давидова (2004) посідає особливе місце, оскільки вона пропонує вихід за межі вузькотехнологічного розуміння гри на інструменті, трансформуючи її у фундаментальну систему професійно-технологічного мислення. Центральним ядром цієї системи є художньо-доцільна дія смислового інтонування, яка розглядається як універсальний механізм, що забезпечує перехід від механічного відтворення тексту до створення цілісного художнього образу. Це мислення не виникає стихійно; воно є результатом глибокого інтелектуального осмислення музичної тканини, де кожен акустичний імпульс, кожна

зміна напруженості звукового потоку стає об'єктом свідомого керування та інтерпретації.

Фундаментальне значення у формуванні такого мислення має чітка диференціація рівнів роботи над музичним твором: від смислового інтонування на рівні мікроструктур до осягнення інтонованого смислу на макрорівні. Сислове інтонування, як первинна ланка, передбачає осмислення «виконавської вимови» окремих нот і мотивів через систему іктів та передіктів. Це технологічний рівень, де виконавець навчається бачити в нотному записі не просто висоту і тривалість, а складну систему «енергетичних» взаємозв'язків. Натомість інтонований смисл постає як вища категорія виконавського мислення — це здатність музиканта процесуально відтворювати мелодику, темпоритм та агогіку як єдиний потік, що виражає суб'єктивне ставлення інтерпретатора до змісту твору. Такий підхід дозволяє уникнути фрагментарності виконання, забезпечуючи його логічну тяглість та змістовну наповненість.

Розвиток професійного мислення неможливий без удосконалення слухо-моторного механізму, який у теорії М. Давидова (2004) виступає як «камертон» виконавської дії. Виконавець-аналітик спрямовує свою увагу на тонкі нюанси звуковидобування: контроль за атакою звука, його тривалістю та моментом згасання. Ця зосередженість на фізичному відчутті звуку («продовження себе в інструменті») дозволяє перетворити технологічні прийоми на гнучкий інструментарій емоційного вираження. Слухо-

моторні відчуття інтегрують раціональні знання про форму твору з безпосередньою м'язовою дією, створюючи умови для виникнення «інтегративної форми виконавської свідомості», де мислення і дія стають нерозривними.

Особливу роль у структуруванні професійного мислення відіграють формули мікроструктурного інтонування. Вони виконують функцію «дійових правил-настанов», які дозволяють виконавцю оперувати музичним матеріалом як мовленнєвими одиницями. Засвоєння таких формул (різноманітних типів ямбів, анапестів, амфібрахіїв) перетворює процес вивчення твору на інтелектуально насичену діяльність. Це дає музиканту можливість не просто «вивчити на пам'ять» послідовність рухів, а опанувати логіку музичного висловлювання. Такий підхід забезпечує високу міру варіантності та евристичності: розуміючи структуру мікро-макробудов, виконавець отримує свободу трансформації та комбінування елементів у реальному часі концертного виступу, що робить гру живою та неповторною.

Крім того, система смислового інтонування активізує низку психологічних механізмів, таких як прогнозування, саморегуляція та художня цілеспрямованість. Процес виконання стає актом комунікації, де інформативність музичного повідомлення залежить від точності інтонаційного оформлення. Виконавець вибудовує стратегію (загальний план інтерпретації) і тактику (конкретні прийоми втілення), що дозволяє йому ефективно впливати на слухача. Це особливо важливо для професійної

стійкості: науково обґрунтована методологія дає музиканту впевненість у своїх діях, дозволяючи раціонально контролювати емоційний стан під час сцени, перетворюючи потенційний стрес на енергію творчого висловлювання.

У підсумку, формування професійно-технологічного мислення через смислове інтонування за М. Давидовим (Zaiets, 2023) веде до створення цілісного інтелектуально-художнього продукту. Кожна якісна характеристика виконання — будь то логічність з'єднань, динамічна гнучкість чи структурна чіткість — є результатом глибокої інтеграції теоретичних знань і практичних навичок. Таке мислення дозволяє виконавцю не просто «грати на інструменті», а вести свідомий діалог із композиторським задумом, інструментом та слухачем, перетворюючи кожну музичну фразу на вагомий елемент цілісного, художньо виправданого музичного всесвіту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Давидов, М. (2004). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)*. Музична Україна.
- Zaiets, V. (2023). Performance style as comprehensive artistic method in the field of music. *Studia UBB Musica*, 68(2), 287–295.

Ісаєнко Ольга Сергіївна

студентка 4 курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка,

науковий керівник:

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування
заслужений працівник культури України*

Будяньський Д.В.

КОМПАРАТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИФРОВОГО, ВІЗУАЛЬНОГО ТА ВІРТУАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ДИСКУРСІ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ

Театр історично розвивався шляхом адаптації нових технологій, зміни очікувань аудиторії та зміни культурних ландшафтів. У ХХІ столітті розвиток цифрових технологій, імерсивних медіа та онлайн-платформ призвів до появи нових театральних форм, а саме: віртуального театру, візуального театру та цифрового театру. Хоча ці способи виконання дещо перетинаються, вони відрізняються за метою, структурою, естетикою та технологічною інтеграцією. Тому актуальним є вивчення концептуальних тематичних та структурних вимірів віртуального, візуального та цифрового театру, спираючись на теоретичні

основи, репрезентативні роботи, практиків та критичний дискурс.

Швидка цифровізація суспільства змінила не лише способи комунікації та взаємодії, а й художні практики. Як стверджував Філіп Ауслендер у праці «Життя: Виступ у медіатизованій культурі», межі між живим виконанням та медіатизованими подіями стають дедалі більш поглинаючими. Театральна практика адаптувалася, охопивши форми, які більше не обмежуються фізичною сценою.

Віртуальний театр – це перформативна форма, яка повністю існує в кіберпросторі. Він використовує інтернет та віртуальні середовища для створення дійств, просторово відокремлених від фізичних місць проведення. Цей жанр набув значного попиту під час пандемії COVID-19, коли театри закрилися, а митці шукали альтернативні платформи для виступів.

Віртуальний театр структурує вистави навколо онлайн-платформ, таких як Zoom, YouTube Live або спеціально розроблених середовищ віртуальної реальності. Виконавці та глядачі взаємодіють дистанційно, часто синхронно. Техніки передбачають накладання зеленого екрана, взаємодію з аудиторією в реальному часі та мультимедійне нашарування.

Віртуальний театр часто досліджує теми ізоляції, зв'язку, спостереження та цифрової ідентичності. Мова у віртуальному театрі є гібридною, поєднуючи сценарій,

взаємодію на основі чату, емодзі та навіть мови програмування.

Серед провідних постатей візуального театру – Енні Дорсен, чий алгоритмічний театр («Hello Hi There», 2010) досліджує машинну мову та інтерактивність. Ще одним помітним прикладом є «Декамерон 2.0» (2020), онлайн-театральний проєкт, заснований на «Декамероні» Дж. Боккаччо, в якому беруть участь понад 100 митців, що працюють спільно через цифрові платформи.

Візуальний театр надає пріоритет образності, просторовій динаміці та фізичному вираженню над діалогом та традиційними наративними структурами. Він сягає корінням у такі традиції, як пантоміма, фізичний театр, ляльковий театр та інсталяційне мистецтво.

Ця форма використовує синтез руху, візуального дизайну та звукових пейзажів для передачі сенсу. Сценічні елементи та хореографія часто замінюють традиційний діалог, роблячи її мультисенсорною та транслінгвальною формою вистави.

Теми містять ідентичність, трансформацію, сенсорне сприйняття та пам'ять. Мова візуального театру є переважно невербальною або напіввербальною, значною мірою спираючись на тілесність, жести та символічні образи.

Такі компанії, як Complicite (Велика Британія), Ex Machina Роберта Лепаж (Канада) та бельгійська група Needcompany, відомі своїм візуальним сторітеллінгом. Серед відомих постановок – «Проект Андерсена» (Лепаж) та

«Мнемоніка» (Співавтор), які поєднують візуальну драматургію з багатошаровим тематичним контентом.

Цифровий театр інтегрує цифрові технології у живі або попередньо записані вистави, але зберігає зв'язок з фізичною сценою. На відміну від віртуального театру, він часто орієнтований на певне місце та може містити цифрові проєктування декорацій, захоплення руху або інтерактивні медіа.

Цифровий театр використовує проєкційний маппінг, доповнену реальність (AR), датчики руху та цифрові адаптивні сценічні конструкції. Він поєднує живу акторську гру з технологічним доповненням.

Цифровий театр розглядає такі теми, як взаємодія людини і машини, цифрова етика, кібервтілення та постгуманізм. Його мова містить як розмовний діалог, так і алгоритмічні або запрограмовані відповіді, розмиваючи межу між людською та нелюдською активністю.

«Фрау в Данкельні» Кеті Мітчелл та вистави, засновані на даних («100% City» від «Ріміні Протокол» є прикладами цифрового театру. Група Вустер також використовує відео та проєкцію в реальному часі у таких постановках, як «Гамлет» (2007).

Віртуальний, візуальний та цифровий театр є прикладом різноманітності та адаптивності сучасного виконавства. Хоча кожен з них взаємодіє з технологіями та аудиторією унікальним чином, усі вони відображають ширший культурний зсув у бік гібридності, інтерактивності та мультисенсорного оповідання. Ці форми кидають виклик

традиційним визначенням живості, присутності та драматургії, запрошуючи науковців та практиків переглянути онтологію виконавства в цифрову епоху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual Theatres: An Introduction*. London: Routledge.
- Pavis, P. (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London: Routledge.
- Pesti, M. (2022). What is visual theatre? EU Contemporary Puppetry Critical Platform. Retrieved from: <https://www.contempuppetry.eu/news-ip/what-is-visual-theatre/>

Козацька Анастасія Євгенівна
студентка 3 курсу, Національна музична
академія, факультет історико-
теоретичний, композиторський та
іноземних студентів, кафедра теорії музики
Науковий керівник – кандидат
мистецтвознавства, професор
Філатова Т. В.

**«ШІСТЬ ГНОСЬЄН» ЕРІКА САТІ:
ЛАДОГАРМОНІЧНІ ПРОЦЕСИ ТА ІГРОВА
ЕКЛЕКТИКА**

Творчість Еріка Саті посідає особливе місце в музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття, адже його гармонічна мова та художнє мислення, свідомо віддалені від традиційної тональної системи, стали своєрідною «зоною переходу» до нових типів музичної свідомості ХХ століття. Одним із найвідоміших фортепіанних циклів композитора є «Гносієни» — твори зі спонтанним розгортанням музичного матеріалу, без традиційної тактометричної організації, що вирізняються експериментами з ритмом і гармонією. Назву Gnossienne запровадив сам Саті, однак слово вже існувало у французькій літературі; його пов'язують або з ритуальним танцем Тесея в лабіринті після перемоги над Мінотавром, або з поняттям гнозису, що відображає інтерес композитора до гностичних ідей. Хоча гносієни часто сприймають як

танцювальні твори, для них така традиція не була усталеною.

Перші три «Гносієни» були створені близько 1890 року та опубліковані у 1893-му, а їх повне зібрання із загально відомою нині нумерацією з'явилося у 1913 році. Ці твори утворюють своєрідний тричастинний міні-цикл, об'єднаний спільними рисами музичної мови: мелодична й гармонічна тканина першої та третьої п'єс спирається на геміольні лади, що надає музиці екзотичного колориту. Використання геміол виступає важливим елементом ладогармонічної організації й формує характерне ядро «гносієнної естетики».

У «Гносієні № 1» головним засобом виразності стає постійне інтонаційне «гойдання» між варіантами тетрахордів фа-мінору в різних регістрах. Варіювання IV і VI щаблів, зокрема їх підвищених форм, створює ефект геміольного ладу — нестабільного та внутрішньо напруженого. Гармонічну основу часто становить тонічна педаль, на тлі якої мелодія розгортається вільно, проте Саті періодично вводить субдомінантові, доміантові й зменшені гармонії, формуючи хвилеподібний рух. Застосування зменшених септакордів і акцентів на підвищених щаблях надає музиці характерного «східного» колориту. Завдяки такій гнучкій гармонічній палітрі Саті досягає ефекту мінливої, загадкової звукової тканини, де лад постає як процес своєрідної інтонаційної гри – тетрахордами, геміолами, акордами.

У «Гносієні № 2» Саті звертається до локрійського ладу, який формує контрастну модальну основу центральної частини міні-циклу. Характер звучання визначає тритоновна вісь (e–b), що надає музиці внутрішньої напруженості, тоді як мелодика підкреслює ладову специфіку через секвенційність і гармонічні зміщення. Контрастна середина в ля-мажорі з лідійським відтінком утворюючи принцип модального варіювання. Так Саті досягає стилізації під давні лади з модерною, хроматично гнучкою гармонічною мовою.

В «Гносієні № 3» Саті поглиблює експеримент із геміольним ладом, використовуючи його як структурну основу твору. Він послідовно варіює схожі мелодичні фігури, розгортаючи їх у різних тональних зонах, тим самим формує відчуття внутрішнього руху при зовнішній повторності. Напружені інтонації з тритоновими стрибками, активні рухи до високих щаблів і розспівування тетрахордів надають мелодиці неспокійного, «мандруючого» характеру. Гармонічний супровід з тризвуків залишається консонантним і стабільним, але саме на цьому тлі особливо чітко звучать геміольні ладові ефекти, які й утворюють головну виразову суть твору.

«Гносієні» №4, 5 та 6 були написані Саті пізніше, і з самого початку не задумані автором як безпосереднє продовження свого циклу. Вони увійшли в альбом «Шість гносієн» посмертно, зусиллями видавця Роберта Кабі. Це пояснює деякі стилістичні та структурні відмінності від перших трьох, оскільки вони не є частиною сформованого

автором єдиного задуму. Однак, ці мініатюри зберігають загальну «гносієнну» манеру письма.

У «Гносієні № 4» Саті демонструє новий рівень витонченої гармонічної гри, розгортаючи твір у дорійському нахилі з характерною модальною нестабільністю. Басова арпеджована лінія по мінорних тризвучках слугує гармонічною опорою, що контрастує з мелодією, пронизаною геміольними фігурами. Саме геміола виступає важелем зміщення тяжінь, провокуючи відчуття постійного зсуву і пошуку нових тональних площин. Твір виявляє і типовий для Саті композиційний метод: транспозиційне варіювання невеликих фактурно-гармонічних сегментів налаштовує на ситуацію гри, що у поєднанні з цілеспрямованими фонічними зіставленнями створює цілісну, але мінливу музичну тканину.

«Гносієна № 5» вирізняється своєрідною ладовою основою, що базується на паралельно-змінному співвідношенні мі мінору та соль мажору. Така система надає твору внутрішньої симетрії й одночасно відкриває простір для імпровізаційного розвитку — особливо через мелізматичні розспіви, що перегукуються з орієнтальними музичними традиціями.

«Гносієна № 6» – відрізняється від попередніх п'єс як за стилем, так і за характером ігрової логіки. Гармонія статична, тримається на остинатних басах і повільних зсувних акордах, а не на змінних функціях. Ігрові елементи тут пов'язані не з варіантним розвитком, а з ритмічною пульсацією, синкопами й фігуративною варіативністю.

Завдяки цьому твір має більш чітку форму й моторну ритмічну організацію, що вимагає не вільної інтерпретації, а контролю та внутрішнього напруження.

Будова циклу ґрунтується на принципі наскрізної стилістичної єдності та повторюваності певних структурних елементів і настроїв: кожна п'єса постає як самодостатня мініатюра, об'єднана з іншими спільністю музичної мови, темпових позначок, характерних фактурних прийомів і єдиної образної сфери. Така модель тяжіє до концепції «альбому» близьких за стилем і настроєм п'єс, де порядок виконання може бути гнучким без суттєвої втрати художнього задуму. Водночас композитор демонструє новаторське використання ладогармонічних засобів: активне застосування модальності, паралелізмів, увага до фонізму акордів і мінливості колоритів. Це формує своєрідну гармонічну мову, завдяки якій цикл постає показовим прикладом експериментів Саті з формою, гармонією та принципами циклічності, заклавши міцні основи для подальших пошуків у царині імпресіонізму, мінімалізму та концептуального мистецтва.

Корякін Олексій Олексійович

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисрування
Сумського державного педагогічного
університету імені А.С. Макаренка

**ДОРОБОК РЬОДЗІ ІКЕДИ В ДИСКУРСІ
ІМЕРСИВНИХ ПЕРФОРМАНСІВ**

Рьодзі Ікеда – один з небагатьох митців, які переконливо працюють як над візуальними, так і над звуковими аспектами у перформативному мистецтві. У трилогії «Всесвіт даних» він обробляє, транскрибує, конвертує, трансформує та організовує масивні наукові набори даних для візуалізації та сонифікації різних вимірів, що співіснують у нашому світі, від елементарних частинок до Всесвіту. Трилогія являє три варіації цієї подорожі від мікроскопічного до людського та макроскопічного, запрошуючи відвідувачів відчутти масивний потік даних, у якому ми живемо. «Всесвіт даних» фіксує приховані грані природи, які були оброблені, транскрибовані, конвертовані та трансформовані завдяки масивному набору наукових даних з відкритих джерел, отриманих з різних установ, таких як CERN, NASA та проєкт «Геном людини», завдяки яким можна візуалізувати та сонифікувати різні виміри, що співіснують у нашому світі. Р. Ікеда зазначає: «Коли я почав створювати цю роботу, мій підхід завжди був, перш за все,

підходом композитора. Замість того, щоб створювати традиційну музичну композицію, я використовував дані як вихідний матеріал, застосовуючи систему та структуру, як і до будь-якої партитури».

Інсталяція «дані-всесвіт» складається, у своїй першій частині, з великомасштабного екрана, що супроводжується музикою, створеною за допомогою отриманих даних, яка гармонізує відеопроєкції високої чіткості. Згенерована комп'ютерним програмуванням, робота містить мінімалістичний електронний саундтрек та відеопроєкції високої чіткості наукових даних. Дослідження Р. Ікеди дозволяють нам бачити світ по-іншому та розуміти численні шари, що складають всесвіт, зокрема перетини між мистецтвом та наукою. Ідея полягає в тому, що технології дозволяють нам бачити реальне та занурюватися всередину речей, бачити нескінченно велике та нескінченно мале (як мікроскоп чи телескоп). Р. Ікеда створює географію даних, візуальних та слухових, яка повторюється в багатьох його роботах.

Розглянемо ще один з його витворів – «Суперпозиція». Початкова послідовність починається з переривання тиші інфразвуком, нечутним для людського вуха, який поступово стає все більш чітким. Тому багато з цих звуків сприймаються тілами глядачів, а не слуховою системою. У цій роботі очевидна присутність двох виконавців, рідкісного елемента в роботах Р. Ікеди; у цьому випадку це Амелі Грульд та Стефан Гарен, у ролі кодера та декодера даних, демонструють нам взаємодію між людиною та машиною,

генеруючи слова та повідомлення за допомогою азбуки Морзе. Однак літери та текст, що проєктуються на екран, з'являються лише періодично, тому важко зрозуміти їх значення.

У «Суперпозиції», як і в інших перформансах Р. Ікеди, зрозуміло, що створення звуків та відео відбувається через процес редагування, семплювання, нарізання, зациклення та реміксування. Ці режими є не просто техніками, а способом переосмислення естетики множинності. Електронний музикант створює колаж музики з далеких всесвітів, маніпулює звуками, змішує фрагменти та шарує їх; таким чином, сама композиція пов'язана з операцією активного та творчого слухання.

Інший твір 2018 року, «Музика для ударних», здається, рухається в іншому напрямку. Цього разу Р. Ікеда працював із чистими акустичними звуками, створеними групою перкусіоністів. Однак, цікаво те, що ці інструменти звучать інакше, ніж ми очікуємо. Розглянемо випадок двох останніх композицій з цього перформансу. Це композиції для трикутників та тарілок, а звуки створюються простим трикутником. Отже, очевидно, що навіть найбільш звичайні інструменти можуть створювати звукові текстури, подібні до текстур електронної музики. Таким чином, хоча цей перформанс значно відрізняється від попередніх робіт Р. Ікеди, вона насправді демонструє неочікувану спадкоємність. В іншому треку Р. Ікеда використовує тарілки та інші ударні інструменти, відмовляючись від акустичної енергії своїх попередніх робіт та запрошуючи

слухача взяти участь у літургії, в якій відбувається перехід від тиші до акустичної та напрочуд плинної магми.

Перформанс досліджує лімінальні зони темряви та тиші, які передують початку вистави та сповіщають про її кінець. Отже, звук виникає поступово, ніби з ахризалісу. Ось ідея світу, народженого зі звуку (зокрема, в контексті міфів, які стверджують, що світ народився зі звуку – Маркус Шнайдер обговорює все це у своїй дуже відомій праці «Первісна музика»).

Напрацювання Р. Ікеди спонукають нас думати, що фактичне сприйняття перформансу відбувається не на відстані, а повністю залучає сенсорну сферу та «віртуальне тіло». Фактично, звук має здатність занурювати слухача без будь-якої допоміжної фізичної присутності на сцені. Звук має силу занурити глядача без підтримки його фізичної присутності на сцені. Навіть коли прослуховування в театрі відбувається переважно фронтально, тобто гучномовці розміщені перед аудиторією, і немає спеціального об'ємного дизайну, звук розширюється та огортає.

Таким чином, найфундаментальніша відмінність полягає між взаємодією та зануренням. Занурення – це складне явище, яке вимагає різних рівнів нейропсихологічної участі, таких як сприйняття, увага та емоції. Джордж Хоум Кук називає звукове занурення сумою актів уваги, а разом з ними щось пов'язане з рухом самого звуку: «звук рухається, і ми рухаємося в звуці. Таким чином, досвід занурення в звук є не лише динамічним, а й поліморфним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Bennet, S. (2019). *Theory for theatre studies*. Sounds. Bloomsbury.
- Home-Cook, G. (2015). *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. London.
- Kane, B. (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford.
- Kendrick, L. (2017). *Theatre Aurality*. London.
- Nudds, M., O'Callaghan, C. (eds.) (2009). *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford.

Лі Сяодун

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені

І. П. Котляревського

Науковий керівник:

канд. мистецтв., доцент

Анфілова С.Г.

БАРОКОВИЙ КЕЙС В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СПІВАКА МАЙКЛА СПАЙРЕСА

Американський баритенор Майкл Спайрес / *Michael Spyres* – є однією із найвидатніших зірок мистецтва академічного вокалу сучасності. Він працює у найпрестижніших оперних театрах, співає з ушлявленими

оркестрами світу, відомий концертно-театральною та фестивальною діяльністю, оригінальними музичними альбомами, яскравими майстер-класами. Записи його виступів в *YouTube* набирають мільйонні перегляди, супроводжуючись схвальними відгуками. Глядачі відзначають унікальність його вокального таланту, називаючи співака «збоєм матриці», оскільки Майкл Спайрес в межах однієї концертної програми блискуче виконує найскладніші арії як тенорового, так і баритонового репертуару.

Жанрово-стильові пріоритети Майкла Спайреса визначаються широким діапазоном його виконавських уподобань. Він однаково природньо відчуває себе як в *оперному*, так і *камерно-вокальному* жанрах. Репертуар Спайреса вражає: він виконує вокальні твори майже *всіх* музичних стилей – **бароко, класицизму, романтизму, веризму, музики ХХ століття**. Найбільш розвиненою частиною його доробку постає музика романтичної доби, де розкривається його потенціал співака *лірико-драматичного* ампула. Хоча однаково органічно відчуває він себе і в комічних партіях.

Справжнім відкриттям нових сторін таланту М. Спайреса став записаний ним у 2023 році альбом «*Contra-Tenor*» у співтворчості із ансамблем «*Il pomo d'oro*» під орудою диригента *Francesco Corti*. Зорієнтованість колективу на барокову музику та стиль історичного інформованого виконавства пояснює змістовне наповнення диску, до якого увійшло 15 вокальних композицій – арій з

репертуару контр-тенорів другої половини XVII–XVIII століть. Це фрагменти опер: Ж. Б. Люллі («Персей» / «*Persée*»), Г. Ф. Генделя («Тамерлан» / «*Tamerlano*»), А. Вівальді («Артабано» / «*Artabano, re de'parti*»), Л. Вінчі («Катон» / «*Catone in Utica*»), Н. Порпора («Германік в Німеччині» / «*Germanico in Germania*»), Д. Сарро («Ахіллес у Скіро» / «*Achille in Sciro*»), Б. Галуппі («Олександр в Індії» / «*Alessandro nell'Indie*»), Г. Латілли («Сірое – цар Персії» / «*Siroe, re di Persia*»), Ж. –Ф. Рамо («Неїс» / «*Naïs*»), Н. Піччіні («Роланд» / «*Roland*»).

Дуже показовою з точки зору стильової манери співака є арія Баязета з опери Георга Фрідріха Генделя «Тамерлан» (1724). Зазначимо, що на сьогоднішній день у вокальному доробку М. Спайреса представлені арії з двох опер Г. Ф. Генделя – «Тамерлан», «Семела», а також партії з ораторій «Мессія» та «Теодора».

Арію Баязета з III дії опери – «*Empio, per fatti guerra*» / «Злий, щоб вести війну проти тебе» – можна вважати кульмінацією у розвитку образу героя. За сюжетом османський імператор Баязет разом із донькою Астерією потрапляють в полон до Тамерлана. Заради приниження свого ворога Тамерлан оголошує, що Астерію, зведуть до служниці в його сералі, а самого Баязета змусять стежити за її безчестям. Ця новина обурює Баязета, який дає клятву помститися своєму кривднику за будь-яких обставин: навіть з'явившись йому після власної смерті у вигляді привида.

У виконанні арії М. Спайрес максимально використовує свої унікальні від природи характеристики «баритенора», які поєднуються із довершеною вокальною технікою, розумінням сюжетної лінії та стилю музики Г. Ф. Генделя. Це стає підставою задля розкриття художнього образу музики у всій повноті. Цікаво, що співак знижує оригінальну тональність твору на півтон. Можливо він спеціально обирає стандарт звуку $Lя=415$ Гц (замість прийнятого сучасного $Lя=440$ Гц), щоб відтворити звучання барокової музики. Дотримуючись вимог бельканто, М. Спайрес не вагаючись демонструє широкий потенціал власного голосу, а саме: легкість і яскравість тенора у високому регістрі, що може розглядатися відображенням своєрідного істеричного збудження героя; а також глибоку та стійку баритонову якість у низькому регістрі. Баритоновий відтінок є ще більш вираженим у репризі. Імпровізаційність у репризі реалізується у підвищеній вокально-технічній складності. Окрім складних колоратурних пасажів та навмисно підвищених високих нот для передачі емоційного вираження, М. Спайрес помітно співає кілька нот на октаву нижче, тим самим прориваючи типовий теноровий діапазон та досягаючи баритонового діапазону. Така інтерпретація, здається, прекрасно відповідає образу Баязета – розгніваного батька та царя, який, водночас обраний свідком приниження своєї дочки та безсилий чинити опір і може лише молитися про божественне втручання через власну смерть.

Підсумовуючи зазначимо: у бароковому репертуарі Майкл Спайрес демонструє досконалий рівень виконання, обираючи зразки, які максимально відповідають його власним вокальним характеристикам та розкривають напрацьовану вокальну техніку, яка стає не самоціллю, а лише засобом реалізації художньої ідеї.

Лігоцький Олександр

*Аспірант кафедри теорії та історії музичного
виконавства НМАУ*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-6399-9752>

Науковий керівник:

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана факультету народних
інструментів НМАУ*

Заєць В. М.

УКРАЇНСЬКЕ БАЯННО-АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО ЯК СИСТЕМА ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Українське баянно-акордеонне мистецтво у ХХІ столітті постає не лише як сфера виконавської практики, а як багаторівнева система художньої комунікації, у межах якої відбувається передавання естетичних смислів, культурної пам'яті, національної ідентичності та індивідуального творчого досвіду. У сучасному культурному просторі баян і

акордеон дедалі активніше виходять за межі традиційного академічного функціонування, інтегруючись у міжжанрові, медійні та соціокультурні процеси. Це зумовлює потребу розглядати означене мистецтво не лише в інструментально-виконавському аспекті, а як комунікативний феномен.

Проблематика художньої комунікації посідає важливе місце у сучасному музикознавстві. На думку О. Самойленко, музичне мистецтво реалізується як особливий тип духовного спілкування, у якому твір стає посередником між автором, виконавцем і слухачем (Самойленко, 2020). У цьому контексті баянно-акордеонне мистецтво є показовим прикладом синтетичної комунікативної моделі, оскільки поєднує композиторську творчість, виконавську інтерпретацію, педагогічну традицію та концертно-суспільну рецепцію.

Першим рівнем такої системи є комунікація «композитор — текст — виконавець». Українські автори другої половини ХХ — початку ХХІ століття значно розширили художні можливості баяна й акордеона. Творчість В. Зубицького, В. Власова, А. Гайденка, В. Рунчака, Я. Олексіва та інших композиторів сформувала новий репертуарний простір, у якому інструмент постав як носій масштабного симфонічного мислення, камерної лірики, експериментальної сонористики та полістилістичних моделей. Нотний текст у такому разі виступає не статичною схемою, а відкритою структурою, що потребує творчої співучасті виконавця.

Другим рівнем є комунікація «виконавець — слухач». Саме тут музичний твір набуває актуального звучання та соціокультурної дієвості. Виконавець не лише відтворює авторський задум, а й моделює емоційно-смысловий простір сприйняття через тембр, агогіку, артикуляцію, динаміку, сценічну пластику. Особливого значення набуває специфіка баянного звуковидобування, здатність до гнучкого *rubato*, контрастного *staccato*, поступового *diminuendo*, що створює широкий спектр виражальних засобів. Саме тому сучасний баянно-акордеонний концерт дедалі частіше сприймається як форма живого діалогу між сценою та аудиторією.

Третій рівень становить педагогічна комунікація «майстер — учень — школа». Українська баянно-акордеонна школа сформувала потужну систему професійного передавання виконавського досвіду. Значну роль у цьому процесі відіграли мистецькі центри Києва, Львова, Харкова, Одеси, Дніпра, Луцька та інших міст. Саме у педагогічному середовищі закладаються інтерпретаційні принципи, технічні стандарти, сценічна культура та естетичні орієнтири молодого музиканта. Як зазначає М. Давидов, виконавська школа є не лише методичною системою, а й формою спадкоємності художнього мислення (Давидов, 2005).

Четвертим рівнем виступає комунікація у медійному просторі. Цифрова доба радикально змінила механізми функціонування баянно-акордеонного мистецтва. Концертні виступи, майстер-класи, конкурси, інтерв'ю та авторські проєкти активно поширюються через YouTube, Facebook,

Instagram та спеціалізовані платформи. Унаслідок цього аудиторія українських виконавців значно розширюється, виходячи за межі концертної зали та національного середовища. Водночас змінюється сама модель рецепції: слухач отримує можливість не лише сприймати, а й коментувати, поширювати, інтерпретувати мистецький продукт.

Окремої уваги потребує фестивально-конкурсний рух як форма інтенсивної художньої комунікації. Міжнародні та всеукраїнські конкурси, творчі школи, форуми й академії створюють середовище професійного обміну, де взаємодіють виконавці, педагоги, композитори, члени журі та слухачі. Такі події сприяють оновленню репертуару, формуванню виконавських тенденцій і міжнародній репрезентації української школи. У цьому сенсі конкурс є не лише змаганням, а комунікативною платформою культурного діалогу.

Важливою рисою сучасного етапу розвитку є кросжанровість. Баян та акордеон дедалі активніше взаємодіють із джазом, роком, електронною музикою, театром, перформансом, фольклорними практиками. Подібна відкритість свідчить про здатність інструмента до міжкультурного перекодування смислів і до залучення нових аудиторій. Унаслідок цього баянно-акордеонне мистецтво перестає асоціюватися винятково з академічною або побутовою традицією, набуваючи статусу універсального комунікативного медіатора.

Для українського культурного простору особливого значення набуває ідентифікаційна функція баянно-акордеонного мистецтва. Через інтонаційні моделі народної музики, стилізацію танцювальних жанрів, переосмислення фольклорних тем та сучасні авторські концепції відбувається актуалізація національної пам'яті. У час суспільних випробувань музичне мистецтво стає засобом консолідації спільноти, емоційної підтримки та символічного опору.

Отже, українське баянно-акордеонне мистецтво доцільно розглядати як цілісну систему художньої комунікації, що функціонує на кількох взаємопов'язаних рівнях: композиторському, виконавському, педагогічному, медійному та соціокультурному. Саме через взаємодію цих рівнів формується сучасний образ інструмента, його суспільна значущість і культурна перспектива. У нинішньому культурному просторі баянно-акордеонне мистецтво демонструє потужний потенціал міжособистісного й міжкультурного діалогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах України*. Київ : НМАУ.
- Самойленко, О. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика».

Місяновська Вероніка

студентка 2 курсу кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

Борисенко М. Ю.

АНГЛІЙСЬКА КОМПОЗИТОРКА ТА СПІВАЧКА ГАРРІЄТ АБРАМС: СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

Останні кілька десятиліть в українському та зарубіжному музикознавстві, а також у виконавській практиці визначаються значним зростанням дослідницького і творчого інтересу до музичного спадку композиторок-жінок. Зокрема, в українському музикознавстві цей напрям демонструють як окремі публікації, так і спеціальні дослідження. Серед авторів – *Олена Берегова, Алла Соколова, Лариса Мельник* та інші.

Названі науковиці зважають на такі аспекти цієї проблематики, як вияви яскравого таланту у сфері музичного мистецтва – передусім, композиції та виконавства – саме жінок-мисткинь, наприклад, тих, хто репрезентують певну національну культуру або стильовий напрям у мистецтві.

У контексті цих наукових розвідок знаходиться і пропонована стаття про унікальну мистецьку постать, представницю британської музичної культури – *Гаррієт Абрамс (Harriett Abrams (1758–1821))*.

Багатогранна творча особистість цієї талановитої англійської мисткині (єврейського походження) розкривається у кількох іпостасях, адже вона була композиторкою, співачкою-актрисою, зокрема, володіла яскравим концертним сопрано, також була менеджеркою, активною громадською діячкою, якій належить ініціатива організації благодійних заходів та участі в них.

Г. Абрамс народилася у 1758 році в місті Торкі у великій музичній сім'ї єврейського походження. Її батьки були єврейськими іммігрантами з Ганновера, які мали численні зв'язки з музикою та театром у Лондоні. Батько *Джон Абрамс* був домашнім слугою в театрі Друрі-Лейн (м.Лондон). Матір *Естер Ліон* була сестрою співака *Мейєра Ліона*. Її старша сестра *Теодосія Абрамс Фішер* (*Theodosia Abrams Fisher*) була професійною співачкою контральто, молодша сестра *Еліза Абрамс* (*Eliza Abrams*) була концертним сопрано та піаністкою. Знання з теорії музики і композиції та навички співу здобула від англійського композитора Томаса Огастіна Арне (*Thomas Augustine Arne*), який відомий своїми сценічними творами, серед яких п'єси, маскаради, пантоміми та опери.

Зі сторінок біографії *Г. Абрамс* (за матеріалами, переважно, англомовних джерел: В. J. Goldsmiths, V. L. Rogers), дізнаємося, що початком її професійної кар'єри став дебют у ролі сільської дівчини в англійському фарсі «Травневий день, або Маленька циганка» на сюжет новели Мігеля де Сервантеса «Циганка». Дебют відбувся восени 1775 року, а саму роль для співачки написав

англійський драматург, на той час, директор театру «Друрі Лейн» міста Лондона – *Девід Гаррік*. *Г. Абрамс* мала чудовий ліричний голос, особливий тембр, екзотичну зовнішність для англійського суспільства, яка була в моді тогочасного музичного театру. Але вона виконувала, переважно, другорядні ролі в різних виставах, серед них Лесбія з «Селіма і Азор» (А. Колліер, Т. Лінлі старший), Сільська дівчина із «Втечі молодят» (Т. Джордані), Королева Маб з одноіменної вистави «Королева Маб», Селіма з «Каді Багдада» (А. Портал, Т. Лінлі, молодший), Аріель з «Буря» (В. Шекспір, Т.Л інлі молодший).

Після залишення театру в 1780 року, вона розпочала займатися концертною діяльністю. Її перший відомий публічний концерт відбувся у 1780-му році у Лондонському Королівському театрі. Саме в цій сфері Гарріет Абрамс здобула значну популярність та визнання, завдяки виступам з італійськими співаками та італійським репертуаром, що в результаті вплинуло на її кар'єру як співачки. *Г.Абрамс* та її молодша сестра *Еліза* організували приватні концерти серед шляхетного суспільства. На концертах *Г. Абрамс* виступала разом із провідними музикантами свого часу, в ансамблях із *Джеймсом Серветто* і *Йоганном Петером Саломоном*, а також з *Францем Йозефом Гайдном*.

На початку 1780-тих років *Г. Абрамс* відкриває в собі здібності композиторки вокальної музики для домашнього музикування. Її творчий доробок включає пісні та балади для вокалу та фортепіано або арфи та дуети для 2 голосів та фортепіано. Серед них «О, пам'ять, ти, люба ошуканко»

(1794), «Якщо ти часто бачиш, як я мовчки сумую...» (сл. лорда Дж. Літтелтона (1795), «Коли наш добрий чоловік відсутній» (1795) («Збірка шотландських пісень», 1800), «Божевільна Джейн (сл. М. Льюїса, 1798), балада про Вільяма та Ненсі (1799), «Друг мого серця (сл. М.П. Ендрюса, 1799), «Три зітхання: Смуток, Надія та Блаженство» (1799), балада «Білий чоловік». (сл. з книги «Подорожі» пана Пара, 1799), «Емігрант» (сл. М.П. Ендрюса, 1800), «Молитва сироти» (сл. М.Г. Льюїса, 1800); дуети – «Ви, лісові сили, що пануєте над рівниною...» (1800), «Вся природа сумує» (1805), Італійські дуети - «Nina cara». Венеціанська мелодія (1808), «Dite che reno ma dite ancor» (1810); збірки пісень – «8 італійських та англійських канцонет для одного або двох голосів, з акомпанементом для клавесину або фортепіано» (1780), «італійські та англійські канцонети для одного, двох та трьох голосів; з акомпанементом для клавесину або арфи (1785), «збірка шотландських пісень, гармонізованих для 2 та 3 голосів з акомпанементом для піано-форте або арфи» (1800), «Пісні» (1803) (Дванадцять пісень з фортепіанним акомпанементом).

Мовчан Ірина Євгенівна

студентка 3 курсу кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

Борисенко М. Ю.

**«БІЛЬШЕ, НІЖ МАДРИГАЛІСТ»:
ОРАЦІО ВЕККІ ЯК МАЙСТЕР ЖАНРІВ ДУХОВНОЇ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ**

В українському музикознавстві ім'я *Ораціо Тіберіо Веккі* (1550–1605), видатного італійського композитора перехідної доби від Пізнього Ренесансу до раннього Бароко, залишається майже невідомим. У вітчизняних працях, зокрема, у дослідженнях В. Жаркової, Ю. Сабадаш, Ю. Нікольченко та С. Пахоменка, О. Веккі згадується, переважно, у вузькому світському контексті як майстер мадригальної комедії або як передвісник барокового оперного мислення. Тим часом, масштабний духовний доробок композитора тривалий час не був висвітлений, як в українському, так і зарубіжному музикознавстві. Ситуація почала змінюватися лише в останні роки завдяки праці «Більше ніж мадригаліст: духовна хорова музика Веккі» американського професора *Стенлі Ромаштайна* (2017). *Актуальність* пропонованого дослідження зумовлена необхідністю подолання однобічного погляду на спадщину

О. Веккі та реставрації його повного творчого портрета як майстра сакральних жанрів.

О. Веккі належав до найталановитіших північно-італійських музикантів свого часу, а його унікальна творча доля поєднала церковну та світську придворну служби. Народившись у Модені, він навчався у бенедиктинському монастирі Святого Петра під керівництвом ченця Сальваторе Ессенга і згодом прийняв духовний сан. Протягом життя митець керував капелами соборів у містах Сало, Корреджо та рідній Модені, а паралельно працював придворним капельмейстером у Венеції, де відповідав за організацію масштабних світських маскарадів. Усе це сформувало універсальний стиль композитора, який однаково вільно володів технікою як світських канцонет і мадригалів, так і мотетів, гімнів та мес. Разом із К. Меруло та Дж. Габріелі його постать репрезентує пізній етап Венеціанської поліфонічної школи.

Творча зрілість О. Веккі збіглася з епохою Контрреформації та суворими цензурними вимогами до церковного мистецтва. Реорганізація інквізиції (1542), поява «Списки заборонених книг» (1559) та постанови Тридентського собору щодо реформи богослужбового співу (1562) радикально змінили естетичні координати епохи. Перед поколінням часів О. Веккі постало складне художнє завдання: відмовитися від надмірної складності імітаційної поліфонії, де текст буквально «тонув» у багатьох голосах, на користь простоти, чіткості та зрозумілості вербального змісту, проте не втративши високої естетичної якості.

Постанова Собору вимагала, щоб план співу був складений не для порожнього задоволення вуха, а так, щоб слова були чітко зрозумілі всім, а серця слухачів притягувалися до бажання небесних гармоній.

О. Веккі, маючи унікальну для того часу можливість активного друку (у Венеції вийшло близько 26 томів його творів), опублікував чотири фундаментальні збірки сакральної хорової музики латинською мовою, які стали дзеркалом еволюції його стилю. Перша збірка *«Lamentationes cum quattuor paribus vocibus»* вийшла у 1587 році у венеціанського видавця Анджело Гардано і продемонструвала синтез традиції та новаторства. З одного боку, О. Веккі зберіг ренесансний канон використання івритських літер як вступів до віршів, подібний до творів Т. Талліса чи Дж. Палестріни. З іншого боку, у «Плачі пророка Єремії» помітний відхід від імітаційної техніки та застосування (хордового) складу статичних акордів задля максимального прояснення тексту.

Наступні видання композитора закріпили його авторитет як майстра духовної музики. У 1590 році виходить *«Sacrarum Motectorum»* – перша велика збірка мотетів, що містила 33 твори для чотирьох-десяти голосів, де автор продемонстрував блискуче володіння багатохорною технікою. У 1604 році з'являється підсумкова збірка *«Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana Concinuntur»*, яка складалася з 33 гімнів на весь церковний рік. О. Веккі створив її після подорожі до Флоренції, де відвідав прем'єру першої опери «Еврідіка» Я. Пері. Враження від

ранньобарокової монодії О. Веккі трансформував у реформу церковного гімну. У присвяті він зазначав, що прагнув однакового ритму для всіх віршів, аби потішити слухача більш приємним і витонченим способом.

Еволюція духовного стилю О. Веккі йшла шляхом відмови від лінійної поліфонічної насиченості до гармонічної вертикалі, чіткої метризації та декламаційності. Яскравим прикладом монументального мислення митця є його знаменита восьмиголосна меса «*In resurrectione Domini*» для двох хорів, яка поєднує високу урочистість та щільність звучання із прозорістю сприйняття тексту. Таким чином, О. Веккі виступає як успішний реформатор, який зумів знайти баланс між жорсткими ідеологічними вимогами Контрреформації та особистими переконаннями щодо художньої досконалості. Через залучення гомофонно-гармонічного складу, тезової декламації та ритмічної уніфікації у мотетах і гімнах композитор заклав підвалини для формування ранньобарокової церковної музики, а його спадщина потребує подальшої інтеграції в український науковий обіг.

Наливайко Микола Вікторович
*магістрант 1 курсу ННІ культури і
мистецтв Сумського державного
педагогічного університету імені*

*А. С. Макаренка,
науковий керівник:*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування
заслужений діяч мистецтв України
Фоломєєва Н.А.*

СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ В ДИСКУРСІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

Студія звукозапису – це спеціалізоване середовище, призначене для запису, редагування та створення аудіоконтенту, яке слугує критичним простором у створенні музики та багатьох різних типів звукових медіа. Студія звукозапису – це більше, ніж просто кімната з мікрофонами та мікшерними консолями, вона поєднує технічну точність із творчим самовираженням для артистів, продюсерів та звукорежисерів, а також інструменти та акустику, необхідні для втілення їх ідей у життя. Цілком очевидною є вагомість впливу студій звукозапису на розвиток музичного мистецтва протягом ХХ століття. Студія звукозапису може бути як мініатюрною проєктною, як стіл з ноутбуком у

кімнаті, так і просторою, як, наприклад, студія «Abbey Roads Studio», яка є найбільшою у світі спеціально побудованою студією звукозапису.

Розвиток студій звукозапису, подібно до знакових об'єктів, таких як «Abbey Road» та «Capitol Records», демонструє, як студії досягли історичної значущості завдяки розвитку технологій запису, виробничих практик та високого статусу в музичній індустрії, яка бурхливо розвивалася у минулому столітті. Студія «Abbey Road», заснована в 1931 році, була побудована після того, як компанія «Gramophone» знайшла дев'ятикімнатний будинок з великим садом на продаж у Сент-Джонс-Вуд, північно-західний Лондон, і купила його за загальну суму 16 500 фунтів стерлінгів, перш ніж витратити два роки на будівництво перших у світі студій звукозапису». Студія швидко стала технологічною та культурною пам'яткою, де працювали не лише один з найпопулярніших гуртів «The Beatles», але й деякі з інноваційних звукорежисерів та продюсерів. Один із цих винахідників – Алан Блюмляйн, винахідник, який значно випередив свій час, запатентував «бінауральний» запис 14 грудня 1931 року та керував першим стереозаписом тут у 1934 році, хоча повне впровадження стереозапису тривало до 1950-х років. Стереозапис, подібно до малювання картини в анімації, створив двовимірний звук, що робить прослуховування музики більш захопливим. Цей новаторський винахід зараз адаптований для щоденного запису та продовжує

розширюватися до більших захопливих вражень, таких як Dolby Atmos.

Стереозапис був не єдиним технічним нововведенням, яке відрізняло студію звукозапису «Abbey Road». Інженери «Abbey Road» завжди намагалися розширювати технологічні межі, будуючи одні з перших ехо-камер у 1950-х роках, лакуючи молоточки фортепіано, щоб отримати нові, виразні звуки, або, у випадку колишнього технічного інженера Кена Таунсенда, винаходячи такі методи, як штучне подвійне трекування. Штучне подвійне трекування – це техніка, яка дозволяє артисту звучати потужніше та ширше, ніби це два виступи, без необхідності фізичного подвійного запису. Техніка Кена Таунсенда надає більшої глибини та потужності вокалу чи інструментам, що дозволяє досягти більш креативного напрямку з модуляцією та ефективністю під час роботи в студії. Обидві ці техніки зараз широко використовуються в сучасному записі, що виходить за межі студії «Abbey Road» але аналогові та цифрові методи – це не єдине, що може впливати на звук, так само як і структура кімнат. Вежа «Capitol Records», розташована в Голлівуді, Лос-Анджелес, – ще одна з найвідоміших студій у музичному мистецтві, яка має багато кімнат для створення різних атмосфер запису. Гітарист та винахідник електрогітари «Gibson» з суцільним корпусом Лес Пол, отримав замовлення на створення реверберації в студії. Щоб створити реверберацію, Лес Пол побудував серію з восьми печеристих трапецієподібних ехо-камер на глибині 30 футів під будівлею «Capitol Records». Розріджені

бетонні камери, кожна зі своїми унікальними характеристиками, мають динаміки з одного боку та мікрофони з іншого. Незвичайна форма цих кімнат створює різні звуки заломлення порівняно зі звичайною кімнатою з чотирма стінами, вони дозволяють отримати більше луни, коли звук відбивається від стін. Різні типи динаміків та мікрофонів також змінюють тип ефекту реверберації. Крім того, відстань між мікрофонами може бути використана для різних ефектів. Коли мікрофони наближаються до динаміка, кімната звучатиме щільніше, а джерело здаватиметься більш присутнім. Створення цих акустичних інновацій зміцнило статус «Capitol Records» як символу сучасної архітектури та центру аудіоекспериментів. Разом «Abbey Road» та «Capitol Records» демонструють, як студійні простори відображають як технологічну еволюцію, так і культурний престиж записаної музики.

Студії звукозапису стали ключовим чинником розвитку музичної індустрії, оскільки вони дозволили перетворити музику з переважно живого мистецтва на масовий продукт, який можна записувати, тиражувати і поширювати по всьому світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Abbey Road (2025). The Home of Music Making. September 21. Retrieved from: <https://www.abbeyroad.com>.
- Everest F. A., Pohlmann K. C. (2015). Master Handbook of Acoustics. New York: McGraw-Hill Education.

- Hunter, D. (2011). *The Home Recording Handbook*. Milwaukee, WI: Backbeat Books.
- Krantzberg, E. (2019). Experience How the Historic Echo Chambers Are Brought to Life with Universal Audio's Capitol Chambers. *Production Expert*, August 23. Retrieved from: <https://www.production-expert.com/production-expert-1/2019/6/5/historic-echo-chambers-brought-to-life-with-universal-audio-capitol-chambers-eli-krantzberg>
- Peabody, J. (2020). The Secret of That Capitol Studios Sound. *A Continuous Lean*, April 21. Retrieved from: <https://www.acontinuouslean.com/2013/12/02/secret-capitol-studios-sound/>
- Rossing, T. D. (2019). *The Science of Sound*. New York: Addison-Wesley.

Тетяна Острецова

*провідний концертмейстер кафедри
музичного мистецтва та хореографії,*

Тетяна Вільховченко

*старший викладач кафедри музичного
мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський
національний університет імені Тараса
Шевченка»*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ЦИФРОВОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Цифрова трансформація мистецької освіти зумовлює глибокі зміни у структурі професійної діяльності викладача мистецьких дисциплін. Поряд із традиційними педагогічними та виконавськими функціями актуалізується необхідність ефективної роботи в цифровому освітньому середовищі, що впливає на організацію творчого процесу, комунікацію зі здобувачами освіти та способи представлення мистецьких результатів.

Специфіка професійної діяльності викладача мистецьких дисциплін полягає у поєднанні педагогічної, виконавської, творчо-проектної та організаційної складових. Концертна практика, репетиційний процес, підготовка мистецьких заходів та індивідуальна робота зі здобувачами освіти традиційно становлять основу

мистецької педагогіки. Цифрове освітнє середовище не заперечує цієї моделі, проте трансформує форми її реалізації, створюючи нові інструменти комунікації, фіксації та презентації творчих результатів.

Водночас цифровізація освітніх процесів супроводжується зростанням обсягу адміністративних процедур, що інтегруються у професійну діяльність викладача. Звітність, електронні платформи, моніторингові системи та інші інструменти управління стають невід'ємною частиною академічного середовища. Унаслідок цього відбувається перерозподіл робочого часу між творчою, педагогічною та організаційною діяльністю, що впливає на структуру професійної ролі викладача.

У сучасних дослідженнях адміністративне навантаження розглядається як системний чинник трансформації академічної праці. Результати міжнародних досліджень засвідчують, що цифровізація, спрямована на оптимізацію процесів, нерідко супроводжується розширенням функціональних обов'язків науково-педагогічних працівників. Дослідники наголошують на тенденції переходу до моделі інституційного «самообслуговування», за якої частина адміністративної роботи покладається безпосередньо на викладачів (Woelert & Others, 2025).

Окрему увагу науковці приділяють впливу цифрових платформ на професійну мотивацію та психологічний стан викладача. Нерідко замість очікуваного спрощення процесів виникає необхідність постійної адаптації до нових

інструментів, інструкцій та форматів звітності (Schiller & LeMire, 2023). У сфері мистецької освіти ця проблема ускладнюється тим, що результати професійної діяльності мають подієвий, виконавський або творчий характер і не завжди піддаються стандартизованому кількісному вимірюванню.

У контексті означених змін особливої актуальності набуває поняття цифрової автономії викладача (Pavlenok, 2025). Під цифровою автономією пропонується розуміти здатність педагога свідомо організовувати, адаптувати та оптимізувати власне цифрове робоче середовище відповідно до специфіки мистецької діяльності, зберігаючи баланс між формалізованими вимогами освітньої системи та творчою свободою.

Цифрова автономія постає не лише організаційною характеристикою, а складовою професійної майстерності викладача мистецьких дисциплін. Вона передбачає критичне ставлення до цифрових інструментів, уміння визначати межі їх доцільності та ефективності, а також інтегрувати їх у власну педагогічну та виконавську практику без втрати творчої ідентичності.

Розвиток цифрової автономії можна розглядати як форму професійної саморегуляції в умовах цифрового освітнього середовища. Вона проявляється у раціональному розподілі часу між педагогічною, виконавською та адміністративною діяльністю, свідомому виборі цифрових інструментів і побудові індивідуальної моделі організації праці.

Для мистецької освіти формування цифрової автономії має стратегічне значення. Воно дозволяє зберегти традиційні засади мистецької педагогіки – індивідуальний підхід, творчу співпрацю, виконавську практику – та водночас інтегрувати інноваційні цифрові можливості, що розширюють освітній простір.

Висновки. Трансформація професійної діяльності викладача мистецьких дисциплін у цифровому освітньому середовищі є складним і багатовимірним процесом, що поєднує традиційні форми мистецької педагогіки з новими організаційними та технологічними практиками. Зміна структури професійної ролі викладача потребує переосмислення співвідношення між творчою свободою та інституційними вимогами. Формування цифрової автономії постає важливим чинником розвитку сучасної мистецької освіти, оскільки забезпечує збереження професійної ефективності, виконавської ідентичності та внутрішньої мотивації викладача в умовах цифрової трансформації. Подальші наукові дослідження можуть бути спрямовані на розробку моделей підтримки цифрової автономії викладачів мистецьких спеціальностей та аналіз її впливу на якість освітнього і творчого процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Pavlenok, K. (2025). Principal theoretical and methodological approaches to the development of teacher autonomy in educational institutions. *Bulletin of Postgraduate education (Series Social and Behavioral Sciences;*

Management and Administration), 32(61), 108–124.
[https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-32\(61\)-108-124](https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-32(61)-108-124)

Schiller, J. L., & LeMire, S. D. (2023). A Survey of Research Administrators: Identifying Administrative Burden in Post-Award Federal Research Grant Management. *Journal of Research Administration*, 54(3), 12–45.

Woelert, P., & Others. (2025). Administrative burden in Australian universities: Insights into dimensions and drivers from a nationwide survey. *Science and Public Policy*. <https://doi.org/10.1093/scipol/scaf029>

ТЕХНІКА КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА У СТРУННОМУ КВАРТЕТІ №2 Ч. АЙВЗА

Алевтіна Руденко

*магістрантка 2 курсу кафедри композиції та
інструментування ХНУМ
імені І. П. Котляревського*

*Науковий керівник:
завідувач кафедри композиції та
інструментування,*

кандидат мистецтвознавства, доцент

Ганна Савченко

Струнний квартет №2 був написаний протягом 1907-1913 років, через сімнадцять років після створення

першого квартету 1896 року. У своїх нотатках Ч. Айвз зазначав, що квартет №2 – одна з найкращих його «речей» (Ives, 1972). Також з нотаток відомо, що спочатку композитор планував дещо інші назви для частин: I – «Four Men have Discussions, Conversations», II – «Arguments and Fight», III – «Contemplation – was done then». Але пізніше Ч. Айвз змінив їх на «Discussions», «Arguments» та «The Call of the Mountains». Таким чином, програмний задум зберігся. За тривалістю перша і третя частини приблизно однакові, а середня – більше ніж у два рази коротша, бо є найдинамічнішою.

Існують два видання цього твору: перше – 1954 року (видавництво Peer), друге – 2016 року за редакцією Малкольма Гольдштейна (Malcolm Goldstein). Для аналізу була обрана остання редакція за низкою причин: вона новіша, ретельно узгоджена з рукописом Ч. Айвза, містить ґрунтовну передмову перед викладом партитури, деякі виконавські ремарки, додаткові позначки і дописи з рукопису. Передмова містить історію створення, список використаних цитат і пояснює відсилки до зазначених персоналій (Goldstein, 2016).

Форми всіх частин – вільні, складаються із контрастних і неконтрастних розділів. Контраст реалізується на рівні образності, тематизму, ладу, гармонії, фактури. Фактура організовує форму у всіх частинах квартету.

Композитор використовує атональність як принцип організації звуковисотності у квартеті. В організації

ансамблевої фактури домінує ідея рівноправ'я партій, яким доручаються різні функції.

Перша частина починається з утворення дванадцятитонового поля з неповторюваних звуків. На початку твору звучить акорд C-fis-g-es, він же завершує «Discussions» в останньому такті. Акорд виконує функцію центрального елемента ладо-гармонічної системи частини. З ним Ч. Айвз працює як з гармонічним комплексом, який піддається варіюванню.

У формі другої частини можна виділити шість розділів. Як і у «Discussions», в ній композитор не використовує серію звуків, але уникає їх повторення, тим самим у перших чотирьох тактах «Arguments» утворюється дванадцятитонове поле. У наступних розділах композитор переходить до інших способів організації звуковисотності. Однак далі, в шостому і сьомому розділі композитор знов використовує цей прийом, що утворює відчуття репризи.

В другому розділі (тт. 11-33) ідея «сварки» втілюється засобом поліметрії, яка утворюється за рахунок неспівпадіння розмірів. Дві скрипки і альт з віолончеллю утворюють пари. В кожній парі інструментів відбувається зміна розмірів, і, хоча вони мають спільний початок, надалі розшаровуються. Ідея «обговорення» в першій частині, таким чином, переходить у «суперечку» в другій частині. Оскільки «суперечка» добігає кінця у другій, в третій поліметрія з неспівпадінням розмірів не застосовується.

У т. 34 позначення *Andante Emasculata* свідчить про початок третього розділу. Ремарка означає надмірно

клішовану і сентиментальну фразу, яка відсилає до романтичної стилістики. Її «солодкість» підкреслюється композиторською ремаркою «Pretty Tone Ladies!» і уточненнями *Alla rubato* та *burlesque cadenza* для партії соло другої скрипки. Таким чином, на доволі коротку фразу композитор надає велику кількість вербальних пояснень, які знов виводять музичний текст у сферу позамузичного. Тим самим утворюється різкий контраст між атональним, суперечливим і хаотичним тутійним звучанням і надмірно «правильним» сольним.

Наступний, четвертий, розділ (тт. 42-73) побудований на використанні цитати пісні «Columbia, the Gem of the Ocean», яка звучить у вигляді канону між альтом та першою скрипкою. Коротка зв'язка (тт. 73-79) вводить до наступного, п'ятого розділу, в якому звучить ланцюжок цитат.

Завершується частина невеликою кодою (т. 106), що починається з діалогу між всіма інструментами квартету. Однак, повне дванадцятитонове поле не утворюється: звуки ля і соль-дієз відсутні. У кінці розділу звучить символічне завершення «сварки» у вигляді приходу всіх інструментів до гамоподібних пасажів, імітації налаштування інструментів відомим Айвзівським прийомом голосного сплеску.

Головною рисою третьої частини квартету, «The Call of the Mountains» є найбільша, у порівнянні з попередніми частинами, індивідуалізація ліній чотирьох інструментів. Сольні епізоди або такі, де один з інструментів не грає,

відсутні. Оскільки партія кожного інструмента має свою власну лінію розвитку, частина сприймається як міцне сплетіння поліфонічних ліній, які у висновку приходять до загальної кульмінації разом (т. 118). Після досягнення «вершини гір» відбувається поступовий спад, і у кінці частини лінії знову розшаровуються.

Таким чином, основними принципами техніки письма Ч. Айвза є: у звуковисотності – тяжіння до атональності без застосування визначених послідовностей звуків, у метроритмічній організації – тяжіння до регулярної акцентності, але фрагментарно використовує поліметрію, в організації ансамблевої фактури – домінування рівноправ'я ліній, що призводить до її поліфонізації, проте гомофонно-гармонічна фактура не втрачає своєї чинності. Таким чином, в техніці письма Ч. Айвза спостерігається органічне використання елементів класико-романтичної і пізньоромантичної музичної мови у поєднанні з новаційними прийомами, які сприяють перебудові системи зсередини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Goldstein, M. (2016). Preface. In C. E. Ives, *String Quartet No. 2: Critical edition* (pp. iii–v). Peermusic Classical.
- Ives, C. E. (1972). *Memos*. W. W. Norton & Company.
- Ives, C. E. (2016). *String Quartet No. 2: Critical edition* (M. Goldstein, Ed.). Peermusic Classical.

Сеїдов Гідаят

аспірант кафедри історії української та
зарубіжної музики ХНУМ імені

І. П. Котляревського

Науковий керівник:

канд. мистецтв., доцент

Анфілова Світлана Геннадіївна

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МИТЦЯ В ДЖАЗОВІЙ КУЛЬТУРІ: ДОСВІД БОББІ МАКФЕРРИНА

Концепція творчої особистої ідентичності (Jaussi, Randel & Dionne, 2007; Karwowski, Lebuda & Wiśniewska, 2018) стосується цінності, яку людина надає творчості. Сутність цього дослідження полягає в тому, що через творчі здібності та позитивний досвід підкріплення власних талантів людина починає сприймати себе як творчу особистість, а саму творчість – частиною власної самовизначеності. Цей конструкт подано як один з аспектів іншого процесу який називається *creative self-efficacy* (творча самоефективність / творча ефективність власного «Я»). Якщо творча ідентичність відповідає на питання «Чи є творчість частиною мене?», то творча самоефективність питає «Чи здатен я на творчість?». Зрештою, ці два питання є визначальними і для майбутніх музикантів, оскільки на формування їхнього творчого самосприйняття впливає багато факторів: складність музичного матеріалу, який вони

опановують, репертуар, який слухають і виконують, культурне середовище, у якому вони зростають і яке репрезентують, система підтримки й визнання з боку оточення, а також світоглядні й духовні орієнтири, що визначають їхнє ставлення до мистецтва – все це впливає на усвідомлення себе як митця і формування *creative self-concept* (творча концепція «Я»). Розглянемо вплив досвіду на формування творчої особистості на прикладі Боббі Макферріна.

Б. Макферрін (повне ім'я *Robert Keith McFerrin Jr.*) народився 11 березня 1950 року в Нью-Йорку в родині професійних музикантів. Його батько, Роберт Макферрін-старший, був першим афроамериканцем баритоном, який співав у Метрополітен-опера, а мати, Сара Коппер також була співачкою, обидва викладали вокал. У дитинстві Б. Макферрін вбирав досвід своїх рідних; в одному з інтерв'ю³ співак згадував, що ховався під піаніно, коли батько давав уроки по вокалу, і саме так, мимоволі, засвоював багато речей про голос. З дитинства Б. Макферрін вчився грати на фортепіано та кларнеті, після закінчення школи здобув музичну освіту в коледжі Серрітос та Каліфорнійському університеті, де опановував композицію і теорію музики. Його унікальна здатність охоплювати фактури у всій її поліфонічності в подальшому проявлятиметься у власній творчості. Варіативність партій,

³ Kosman, J. (2010, April 23). Bobby McFerrin: Singing brilliantly in blue jeans with that voice. San Francisco Classical Voice. <https://www.sfcv.org/articles/artist-spotlight/bobby-mcferrin-singing-brilliantly-blue-jeans-voice>

узгодженість голосів та свобода у межах форми говорить про глибину розуміння музики як такої.

Особливо показово, що музичні вподобання Б. Макферріна в юності не були прикуті до джазової або виключно вокальної музики. Співак слухав передусім рок, а не джаз. Серед характерних орієнтирів артиста того часу були *Janis Joplin*, *Jimi Hendrix*, *Cream* і *Led Zeppelin*. Джаз, за словами Б. Макферріна, зацікавив лише напочатку 1970-х. В інтерв'ю співак згадував, що після виступу Майлза Девіса в Лос-Анджелесі 1971 року, де грав піаніст Кіт Джарретт, «стало зрозуміло, що таке імпровізація» – це повна музична свобода. Саме К. Джарретт був для нього одним із найбільших орієнтирів: Б. Макферрін пізніше прямо говорив, що був вражений його імпровізаціями і захотів спробувати зробити щось подібне, але голосом. Це дуже важливе усвідомлення співака у питанні власної ідентичності. Митець знаходить оригінальну модель творчого існування: не копіювати готову вокальну традицію, а шукати для голосу нову функцію, про це свідчить і факт свідомого уникання Б. Макферріном прямого наслідування індивідуальної манери інших співаків. Перед початком сольної кар'єри він протягом приблизно двох років намагався взагалі не слухати жодних вокалістів, щоб не звучати так, як вони.

Творча ідентичність Б. Макферріна формувалася через поступове усвідомлення самобутнього способу бути музикантом: «я є таким митцем, який творить саме так». У межах концепції *creative personal identity* (творча

ідентичність митця) важливим є не лише наявність творчих здібностей або позитивного досвіду, а насамперед те, чи починає людина сприймати творчість як значущу частину власного самовизначення. У випадку Б. Макферріна показовим є те, що його музичний шлях поступово привів не просто до професійного заняття музикою, а до усвідомлення власної відмінної творчої позиції, яка згодом проявлялась, зокрема, і у зверненні до жанру спірічуелс, через який митець зміг поєднати особисту імпровізаційну свободу з колективною пам'яттю, духовною традицією та культурною спадщиною афроамериканської музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Jaussi, K. S., Randel, A. E., & Dionne, S. D. (2007). I am, I think I can, and I do: The role of personal identity, self-efficacy, and cross-application of experiences in creativity at work. *Creativity Research Journal*, 19(2–3), 247–258. <https://doi.org/10.1080/10400410701397339>
- Karwowski, M., Lebuda, I., & Wiśniewska, E. (2018). Measuring creative self-efficacy and creative personal identity. *International Journal of Creativity and Problem Solving*, 28(1), 45–57.
- Kosman, J. (2010, April 23). Bobby McFerrin: Singing brilliantly in blue jeans with that voice. *San Francisco Classical Voice*. <https://www.sfcv.org/articles/artist-spotlight/bobby-mcferrin-singing-brilliantly-blue-jeans-voice>

Олександра Тімашова
магістрантка 1 курсу ХНУМ
імені І. П. Котляревського
науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
Щукіна Ю. П.

СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» НА СЦЕНІ ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. М. ГОГОЛЯ

У 2021 році Полтавський академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Гоголя презентував сучасну інтерпретацію трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Постановку здійснив заслужений діяч мистецтв України Владислав Шевченко.

За словами режисера, вистава має близьке до сучасності звучання: «... У нас не зовсім класичне прочитання твору, така собі еkleктика» (Широкова, 2021). Не дивлячись на бажання режисера бути близьким до сучасності, він звертається до перекладу І. Стешенко.

На офіційному сайті театру жанр вистави визначений як трагічна історія на 2 дії, тоді як на афіші жанр має дещо інше визначення – трагічна історія кохання на 2 дії. Слово історія звучить дещо побутово, але перед тим, як робити висновки щодо побутовості, звернемося до визначення

цього слова. В перекладі з давньо-грецької цей термін означає «оповідь, переказ про відоме...» (Wikipedia). У прологу вистави актор (заслужений артист України Богдан Чернявський), який грає роль брата Лоренцо, під час своєї репліки бере в руки книгу, на обкладинці якої великими літерами зазначено ім'я драматурга-класика. Це подає знак, що зараз відбудеться переповідання змісту того, що написано в цій книзі. Вистава побудована за принципом фрагментарності, кінематографічності переходів між сценами – це створює ефект оповіді, яка ведеться від імені брата Лоренцо. Немов це він переказує глядачам події кожної сцени та, ніби перегортаючи сторінку, переходить від епізоду до епізоду.

Режисер відтворив у виставі атмосферу ворожнечі та напруги. Відчуття віри в те, що в цьому світі однозначна неприязнь з'являється у глядача, не лише через сцени бійок (постановник сценічних боїв – актор Богдан Чернявський), а й через психоемоційний світ героїв та розкриття стосунків між персонажами.

Відповідними до цієї атмосфери є темпоритм, динамічність та музичне оформлення вистави. Як вже зазначалося, вистава вирізняється стрімкими переходами між сценами, що схожі на кінематографічні. Сцени накладаються одна на одну, це відбувається завдяки обертовому колу, яке при обертанні змінює локацію. Під час останніх слів діалогу між персонажами однієї зі сцен коло обертається разом з акторами, які поволі зникають з поля зору, і глядач опиняється вже в іншій сцені. Крім того, в

деяких переходах між сценами, обертання кола створює ілюзію того, що актор справді долає дистанцію. Це надавало дії динамічності.

Застосований режисером прийом паралельної дії на різних планах сцени робить виставу сюжетно цілісною. Наприклад, під час діалогу Ромео і Годувальниці на авансцені, на балконі можна побачити Джульєтту, яка ходить зі сторони в сторону, не знаходячи собі місця в очікуванні Годувальниці. Або у сцені, де Джульєтта побивається у ліжку на планшеті сцени через вигнання Ромео, на другому ярусі конструкції відбувається діалог між синьйором Капулетті та Парісом (Геннадій Продайко) про його шлюб із Джульєттою.

Владислав Шевченко змальовує життєві ситуації та розкриває характер другорядних персонажів шекспірівської трагедії. У сцені доручення синьйором Капулетті запросити на бал всіх, хто є у списку, розкривається характер слуги П'єтро (Олександр Князь), який збирався наживати п'ятами, аби уникнути завдань від синьйора. Аптекарь (Олександр Дубовий) теж не є у виставі прохідним персонажем. У сцені, де Ромео купує у нього отруту, цей персонаж постає загадковою сутністю у чорному капюшоні, що ховає його обличчя. Таємничість аптекаря зумовлена тим, що він торгує забороненим товаром: «Та Мантуї закон кара на смерть усякого, хто продає отруту».

Режисер збагачує виставу додатковими персонажами, він вводить до дії Розаліну (Юліана Романова), змодельовавши цю дійову особу в першій дії першої сцени

на міському майдані Верони та сцені п'ятій тієї ж дії в залі дому Капулетті. Акторка з'являється на початку вистави. Серед артисток балету вона ховається під маскою. Під час цієї сцени з'являється Ромео та зупиняє серед дівчат Розаліну. Поміж ними відбувається діалог. Слова героя – це репліки Ромео з самої трагедії «Ромео і Джульєтта», які він виголошує ще до того, як зустрів Джульєтту і був закоханий у Розаліну, та парафрази з шекспірівського сонету 48. У той час як репліки Розаліни – це виключно парафрази, запозичені з сонету 48. Владислав Шевченко використовує інтертекстуальний прийом. Адже у п'єсі В. Шекспіра діалог між Ромео і Розаліною відсутній. Введенням Розаліни у виставу режисер підкреслив два протилежні жіночі образи. Розаліна розкривається, як образ розкутої кокетки, яка грається з почуттями Ромео. Натомість Джульєтта є цнотливою, щирою та відданою. В уяві молодого Ромео Джульєтта змогла постати образом справжнього кохання. Отже, образ Джульєтти міг змінити відношення Ромео до Розаліни, від якої він не відчував щирості та відданості.

Крім того, режисер намагається відійти від декламації, надаючи перевагу дії, тому насичує більшість шекспірівських сцен додатковою дією. Наприклад, у сцені в келії брата Лоренцо, коли він приходить на «робоче місце», він не заходить у пусту келію – там вже співає церковний хор під керівництвом брата Джованні (Анатолій Аввакумов). У сцені, де Джульєтту кличе Годувальниця для розмови із синьйорою Капулетті, Джульєтта з'являється разом із дівчатами, вони забігають сміючись. Годувальниця,

зупиняючи їх плесканням в долоні, наче дає команду, після чого двоє дівчат, яких глядач може інтерпретувати, як служниць-поміниць Джульєтти, відтворюють рухи чи то етикету, чи то танцю, Джульєтта повторює за ними. Ця вихідна подія сцени, робить її більш зрозумілою сучасному глядачу, бо глядач сприймає персонажа, як реальну людину, тобто дівчину, яка дружить, яка вчиться, яка відчуває різні емоції. А у сцені вінчання Ромео і Джульєтти, Ромео розкривається, як молодий хлопець, в якому вирують емоції. Під час вінчання, він, не стримуючи почуттів, цілує Джульєтту, через що брат Лоренцо навіть робить йому зауваження.

Сценографія Ірини Кліменченко складається з єдиної сценографічної установки, на якій, завдяки обертовому колу, зазначаються почергово три місця дії, а також незмінних конструкцій обабіч сцени, що слугують балконом або другим ярусом. Образ конструкції в різних сценах відрізняється один від одного деякими елементами: навіс у вигляді арок, який має різну форму та візерунок, щоб позначити різні будівлі. За режисерською концепцією вистава мала поєднувати образи Середньовіччя, Ренесансу та сучасності. Отже, сценографія використовує позначки, які відсилають до певних локацій та атмосфери в них, але не створює історичну реконструкцію, при цьому уникаючи надмірної модернізації простору. Також важливою деталлю сценографії є хрест, що є функціональною декорацією. Його спускають на штахетнику та підіймають, коли він виконав свою функцію. Хрест слугує кафедрою для брата Лоренцо

під час вінчання Ромео та Джульєтти, ліжком та труною для Джульєтти. Заколовши себе, вона лягає біля Ромео, і хрест, злітаючи над сценою, перетворюється на символ їх відходу на небеса. У сцені шлюбної ночі Ромео та Джульєтти нахилений під кутом хрест, став тлом для відеопроекції. Сама сцена шлюбної ночі була відтворена у вигляді танцю Ромео і Джульєтти.

Музичне оформлення вистави здійснив режисер В. Шевченко, який використав сучасну музику гурту «Insigns». Прояви еkleктики здебільшого відображаються у музичному оформленні та художньому рішенні вистави. Режисер пояснює мету цього синтезу протилежностей: «... Тому і музичне оформлення сучасне... Нам дуже хотілося, аби вистава мала сучасний вигляд, а проблематика – актуальною для нашого глядача» (Широкова, 2021).

Розкриття характеру кожної сцени було здійснено не тільки через слова персонажів, а й через жест, пластику. Владислав Шевченко знаходить непристойний та принизливий жест у вигляді середнього пальця, який стає сучасною транскрипцією стосунків між слугами Капулетті та слугами Монтеккі. Виразною була сцена балу, де відбувається діалог між синьйором Капулетті (Володимир Філатов) та Тібальтом (Тимофій Зінченко), коли той впізнав Ромео та обурився, що ворог прийшов в їх дім. Атмосфера передавалась через танець. Синьйор Капулетті, долучившись до танцю, наче дав свою відповідь. Вороже ставлення до цього персонажа демонстрував меч з яким танцював Синьйор Капулетті у супроводі епічних мотивів

музики. Як і в сцені шлюбної ночі – танець стає інструментом розкриття сцени.

У виставі світи любові і ворожнечі контрастують і при цьому постійно поруч. У сцені вбивства Меркуціо (Максим Дашевський), на балконі з'являється Джульєтта і промовляє слова любові до Ромео.

Олександр Бородавка (Ромео) та Мар'яна Мощар (Джульєтта) створили у виставі гармонійний тандем. Актори правдиво передають ніжні почуття Ромео і Джульєтти. Вони уособлюють жіночий та чоловічий образи у розумінні більш рішучого юнака та тендітної дівчини.

Образ годувальниці (заслужена артистка України Катерина Філатова) менш комічний, а більше глибокий та драматичний. Адже в багатьох виставах за трагедією «Ромео і Джульєтта» Годувальниця здебільшого гострохарактерний образ. У цій виставі акторка у ролі Годувальниці не форсує простакуватість.

Брат Лоренцо втілює образ, який можна прочитати більше як злого шкільного вчителя, ніж мудреця та духовного наставника. Він спілкується із Ромео досить зверхньо, навіть дає йому стусана. Цю фізичну дію спровокувала непостійність Ромео. Лоренцо блазнює слова, сказані колись Ромео, «Ох, Розаліна! Як її кохаю». Образ вчителя розкривається і у взаєминах брата Лоренцо з братом Джованні. Лоренцо, прийшовши до келії, кличе брата Джованні до навчання, диктуючи йому те, що він має записати. Прикметним є те, що лінія оповідача простежується в сцені, коли Ромео прибігає в келію до брата

Лоренцо просити, аби він обвінчав його з ворогом. Репліку, яку виголошує брат Лоренцо – «А що, як через шлюб ваш злоба та родинна у дружбу обернутися повинна», записує брат Джованні на прохання оповідача-брата Лоренцо. При цьому брат Джованні сміється, повторюючи останнє слово «повинна». Керуючись логікою композиційної будови вистави, наприкінці режисер знову виводить виконавця ролі Лоренцо на авансцену, з тією ж самою книгою в руках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Широкова, А. (2021). У Полтавському театрі імені Гоголя прем'єра – «Ромео та Джульєтта». Сайт Полтави 0532.ua. URL: https://www.0532.ua/news/3103724/u-poltavskomu-teatri-imeni-gogola-premera-romeo-ta-dzuletta?fbclid=IwAR15AhzSz34xs5-i81SFvTLGz5JFI_1UDC6rMNT8OgC4X2t3DrdWWZ6LcEM

Історія. Wikipedia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F>

Торба Ярина
*студентка III курсу
спеціалізації «Музикознавство» НМАУ
Науковий керівник –
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики НМАУ
Копиця М.Д.*

ПОСТАТЬ П. КОЗИЦЬКОГО: СТОРІНКИ МАЛОВІДОМИХ ЕПІСТОЛЯРІЇВ

У ХХ столітті українська музична історія засяла «білими плямами» - стало відчутним, що ми жили у дуже жорстких рамках «краткого курсу». Тому загальна картина досліджень про музично-культурні процеси виявлялась відрубаною, збідненою, потворною. І тут кардинальним чинником історичних процесів стає джерелознавчий фактор. Першим кроком на цьому шляху стає джерело – епістола, що тримає історичну пам'ять і є невичерпною скарбницею кожного покоління дослідників.

Епістола – один з надзвичайних документів нашої історії. Листування має свої особливі переваги, як унікальний інтелектуальний продукт від уточнення біографічних даних до аналізу життєвих колізій долі особистості та нових даних про феномен епохи. Умови, несприятливі для історичного розвитку України, її тривалий за часом бездержавний статус, безправне становлення діячів

культури змушували митців творчі задуми і достовірну інформацію про свої мистецькі творіння «кодувати» в епістолярному жанрі. У ХХ ст. загроза розповсюджується не тільки на листи, а й на їхніх авторів. Добре сплановані методи цькування інтелігенції, цензурні розправи (які не припинялись за будь-яких режимів) серйозно гальмували розвиток епістолярії (Копиця, 2008).

Велике значення для розвитку епістології сьогодення мають 3 видання епістолярії в Україні: листування О. Кошиця «Листи до друга» (1998 р.), Б. Лятошинського – «Епістолярна спадщина» у 2 томах (т. 1 2002 р.) та М. Лисенка – «Листи» (2004 р.). Ці 3 дослідження є значним досягненням і стали вагомим внеском у сучасну українську епістологію. На тлі сучасного рівня таких видань видається недооціненою постать видатного діяча української музичної культури П. О. Козицького, чия архівна спадщина з багатьох об'єктивних та суб'єктивних причин розпорошена по різних архівах, приватних зібраннях, одиничних місцях зберігання. Його особистість заслуговує на більш ретельне, глибоке наукове опрацювання, в чому суттєво б допомогла опора на його епістолярну спадщину.

Пилип Омелянович Козицький – видатний український композитор, творча діяльність якого міцно пов'язана з періодом активного становлення українського музичного мистецтва і також своєю творчістю він показує вищі досягнення музичної спадщини у хоровому жанрі першої половини ХХ століття. П. Козицький вніс свій творчий доробок, відзначений широкою амплітудою, в

українську культуру. Починаючи першою розвідкою про діяльність Києво-Могилянської академії «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування», яка на той час була найкращим вищим навчальним закладом Європи, і завершуючи творами у жанрах масової пісні, солоспівів, фортепіанних творів та опери.

Мало досліджена сторінка діяльності Козицького-композитора – це співпраця з геніальним українським режисером Л. Курбасом. Перетин життєвих доріг Л. Курбаса і П. Козицького відбувався неодноразово. Вперше вони зустрілися, коли композитор працював у Харкові. Курбас тоді став на чолі провідного театру української республіки, а Козицький обійняв посаду інспектора музичного відділу та голови Вищої музичної ради Наркомосу УРСР і очолюючи Товариство ім. М. Леонтовича, став одним з речників музичного життя країни.

З часом в історії музичного джерелознавства виникла думка, що епоха епістоляріїв закінчується. Замість них настає час новітніх технологій, тобто нових форм спілкування. Але все ж таки до кінця ХХ ст. листування займало достатню частину життєвого простору митців. До них відносяться П. Тичина, М. Лисенко, В. Косенко, М. Рильський, І. Паторжинський, Б. Лятошинський, Р. Глієр. Нашу ж увагу привернула мало досліджена епістолярна спадщина П. Козицького.

Робота над листуваннями П. Козицького проходить дуже сутужно через несприятливі умови зберігання листів. Його власний архів, що зберігається у Центральному

держаному архіві літератури і мистецтв у Софії Київській, налічує лише декілька листів до членів родини. Але ми пішли іншим шляхом і, розширивши пошук епістоляріїв, звернулись до архівів діячів, з якими листувався митець. Серед адресатів знаходимо дуже різних, але знакових фігур тогочасної доби: видатна оперна співачка З. Гайдай; оперний режисер і співак М. Стефанович; композитор і хоровий диригент К. Стеценко; видатний композитор К. Данькевич; сьогодні невідомий, але гідний уваги композитор П. Глушков; музикознавець Л. Носов і багато-багато інших.

У листах можна виділити такі напрямки: 1) Панорама і стан музичного життя України; 2) Рецензії самого П. Козицького та авторів, що досліджували його життєтворчість.

Заслуговує на увагу лист П. Козицького до видатної української співачки З. Гайдай, в якому висловлюється подяка за виконання партії Іди в опері «Невідомі солдати», поставленій у Київському оперному театрі у 1936 р.

Глибоку подяку висловлює Козицький М. Стефановичу - оперному режисеру, співаку і музикознавцю в професійній допомозі у виконанні кантати «За Батьківщину».

Частина листів являє собою звернення до видатного композитора К. Стеценка. Викликають увагу і пошану декілька епістоляріїв з професійним аналізом і коментарями до Літургії, яку Козицький називає «у своєму роді шедевром» і дає деякі поради щодо композицій частин твору «на стиках мелодій».

До епістолярної спадщини митця можна відносити радіонарис Л. Носова «Композитор П. О. Козицький», у якому ми бачимо опис рис стилю Козицького, українську ментальність в його творах та вплив М. Леонтовича на творчість митця.

Робота над епістоляріями П. Козицького тільки-но розпочинається. Ця робота намічає шляхи, хай тернисті, не швидкоочікувані. Без такого «погляду з середини» неможливо дати правдиву, фахову оцінку не лише вибраного композитора, але й широку загальну картину тогочасної епохи, історичного часу, «повніше описати життєвий шлях митця, уточнити факти його біографії, відшукати досі невідому інформацію» (Копиця, 2005), простежити виконавську долю твору – такі можливості дає лише епістолярний жанр. Та, зрештою, віддати шану своїм незаслужено забутим митцям, які і будували наше культурне сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гордійчук, М. (1985). *Творчі портрети українських композиторів: П. Козицький*. Київ.
- Копиця, М. (2005). Стратифікаційні засади музичної епістології. *Науковий вісник НМАУ*, 36(1), 5-11.
- Копиця, М. (2008). *Епістологія в лабіринтах музичної історії*. Київ.
- Коцюбинська, М. (2001). *Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість*. Київ.

Епістолярна спадщина П. Козицького у галузі його творчої та громадської діяльності.

Тулубенко Ксенія

*студентка 3 курсу, ХНУМ імені І. П. Котляревського,
кафедра історії української та зарубіжної музики*

Науковий керівник

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
історії української та зарубіжної музики*

Драч І. С.

«ОСТАННІЙ ШЕДЕВР АРІЕЛЯ»: ЯК ОПЕРА ПОСЛУГУВАЛАСЯ СЮЖЕТОМ ШЕКСПІРА

Як відомо, опера часто послуговувалася сюжетами Вільяма Шекспіра. Проте, якщо в XVII ст. спадщина великого англійського драматурга знаходилася у полі зору композиторів, то у XVIII ст. зацікавленість значно зменшується. Можна назвати поодинокі зразки, які фактично сьогодні забуті. І лише за часів Віктора Гюго романтики знову оцінили драматургію Шекспіра. З того часу вже два століття Шекспір знаходиться у центрі не лише літературного канону (за Гарольдом Блюмом), але і оперного.

На початку XXI ст. остання драма Шекспіра «Буря» знову з'явилася на оперній сцені у різних відтвореннях. Історію про герцога Міланського Просперо, що жив у

вигнанні на острові з дочкою Мірандою та слугами Калібаном і Аріелем, англійський композитор Томас Адес «оповідає» за допомогою сучасної композиторської техніки, створюючи звуковий хаос.

Натомість диригент Вільям Крісті – знавець автентичного барокового мистецтва разом із режисером Джеремі Самсом обрали інший шлях втілення того ж сюжету. У новорічний вечір 31 грудня 2011 року вони запропонували публіці Метрополітен-опера виставу «Зачарований острів», яку скомбінували з відомих оперних арій та сцен доби Бароко. Тут присутня номерна структура та типові для барокової опери вокальні амплуа.

Ускладнений включенням персонажів «Сна у літню ніч» сюжет трагікомедії «Буря» стилізується під старовинну «комедію помилок». Чарівник Просперо (контр-тенор) мріє про щасливе одруження дочки Міранди. Тому просить Аріеля (духа повітря, колоратурне сопрано) влаштувати бурю на морі і потопити корабель, аби врятований Фердінандо став її нареченим. Аріель радий старатися – в обмін на цю останню послугу, або як він її називає «останній шедевр», він отримає довгоочікувану свободу.

Проте на заваді йому стають противники Просперо – потвора Калібан (баритон) та його мати-чаклунка Сікоракса (колишня володарка острова, мецо-сопрано). Калібан таємно замінює зілля для виклику бурі, аби помститися старому магу і відновити владу.

Через це Аріель припускає низку помилок: під час бурі тоне корабель не з Фердінандо, а з персонажами «Сна в

літню ніч»: Оленою, Гермією, Лізандром та Деметрієм, які святкували медовий місяць. Більше того, Аріель чарівним пилком закохує Міранду не у того нареченого: спочатку у Деметрія, згодом – у Лізандра. Сікоракса теж мріє про щасливе кохання сина, а тому причаровує до нього Олену.

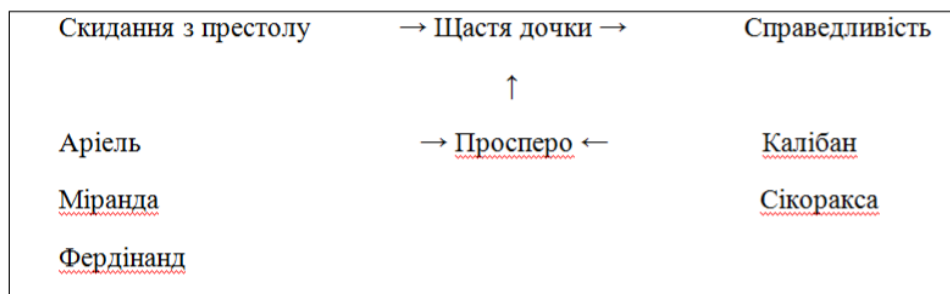
Зрозумівши, що все пішло не за планом, Аріель просить допомоги у Нептуна (прийом античного театру «Бог з машини», що вирішує всі проблеми). Володар моря направляє до острова корабель із Фердінандо. Саме такого нареченого Міранда бачила у своїх снах. Він закохується в неї та просить Просперо повернутися до Мілану. Поступово усе стає на свої місця: Сікоракса відновлює владу на острові, Аріель отримує свободу, а Просперо відмовляється від чар.

Жанр вистави визначається як барокова феєрія або «опера-пастиш». Такий жанр часто використовувався у XVIII-XIX ст. для створення нових вистав, що поєднували популярну музику з новим лібрето. «Зачарований острів» складається з двох актів та має 47 номерів. У них використана музика оперних та ораторіальних номерів таких композиторів, як Ф. Гендель та А. Вівальді, Ж.-Ф. Рамо, А. Кампра, Ж.-М. Леклер, Г. Персел, Ж.-Ф. Ребель, Дж. Феррандіні. Вистава актуалізує музику, створену протягом 1695-1748 років. Більшість арій та ансамблів складають золотий фонд музичного бароко. Ці хіти в опері «Зачарований острів» прилаштовані до англійських слів новоствореного лібрето.

Також у виставі наявна балетна сцена у другій дії. У ній використані оркестрові версії інструментальних творів

Рамо (зокрема «Тамбурін у формі рондо» та «Мюзет»). Ця сцена присвячена маренням Калібана про його щасливе життя і вірну любов. Калібан постає антиподом до Аріеля, але саме кохання наближає цього персонажа до числа позитивних.

27 номерів в опері – це сольні арії (найчастіше у формі *da capo*, а також арія *di bravura*, *lamento*, арія сну). Найбільшу кількість виконують Аріель і Калібан (по 5 арій), а також Просперо і Сікоракса (по 4 арії). Проте хто є головним у цьому сюжеті?



На зображеній актантній моделі можемо бачити в центрі Просперо. Він виступає в ролі шляхетного батька, а головним об'єктом його опікувань постає Міранда та її щасливе заміжнє життя, а не помста як у шекспірівському першоджерелі, і не прагнення до влади, як у Адеса.

Проте розв'язка в опері декількашарова: окрім того, що Міранда врешті одержує щастя, Просперо просить пробачення у всіх, Сікоракса повертає собі владу на острові, а Аріель отримує свободу, чому і присвячена його фінальна арія «Чи відчуваєш ти, що небеса реальні?». Заключний хор

прославляє завершення історії на словах «Тепер світає новий яскравий день».

Шекспірівський сюжет дозволив в умовах сучасної культури реалізувати дві творчі настанови: оновлення мистецтва у хаосі «бурі» і повернення його до «чарівного острову» ідеалу минулого. Бо острів – це і є той чарівний світ опери, в якому панує Арія та її персоніфікований дух Аріель. У символічному плані саме він і є головним суб'єктом оперного нарративу.



Чи справляє вистава враження строкатої «подрібненої маси» опери-пастиш? З позиції теперішнього слухача ні, оскільки зібрані тут арії та сцени об'єднані нашим уявленням про барокову оперу, де кожна арія фіксує потрібний афект, типізує ситуацію та пасує до драматургічної канви. Тому в історичній ретроспективі ця вистава виконує компенсаторну функцію у сучасному оперному репертуарі, заповнюючи ту прогалину в музичній історії, коли опера «поставила на паузу» конвеєр з обробки сюжетів Шекспіра. Зрозуміло, що «шедевр Аріеля» не остання крапка у вічних суперечках «старого» і «нового» на оперній сцені. Адже те, що за часів Генрі Персела існувало

як потенційна опозиція у назві «Буря або Чарівний острів», сьогодні випробується окремо на різних полюсах. Обидва музично-сценічних прочитання Шекспіра розкривають граничний діапазон сучасної оперної практики, яка тримається «купи» завдяки гравітації хрестоматійного сюжету.

Фоломєєва Наталія Аркадійвна

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного
університету імені А.С.Макаренка,
заслужений діяч мистецтв України*

ЧИННИКИ ВЗАЄМНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ОСНОВ СПІВАЦЬКОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ

Щоб досягти успіху у висококонкурентній сфері сучасного вокального виконавства, актор, що співає має опанувати техніки, що відповідають та підтримують ефективну практику в обох сферах: акторській та співацькій. Все частіше визнається як у професії виконавця, так і в навчальних програмах для цієї професії, що вона набувається комплексно. У тезах вміщено короткий виклад виявленого в процесі розробки програми інтегрованого опанування основ співацької підготовки актора за освітньо-

професійною програмою Сценічне мистецтво для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, яка реалізується у Сумському державному педагогічному університеті імені А.С.Макаренка.

В основу було покладено принцип Веслі Балка, який полягає в ідеї двох світів музики та театру, які перетинаються між собою. Хоча для актора-співака потрібні музичні та акторські компетенції, існує також цілий набір унікальних складових, які виходять за рамки будь-якого з цих світів, які узагальнюючи можна називати одним словом – інтеграція, процес, вбудований у концепцію «актора-співака». На нашу думку, кожен співак є актором. Чи то в авторській пісні, сучасній популярній музиці чи будь-якому іншому репертуарі, який виконує співак, ця робота відповідає визначенню акторської майстерності, хоча й різною мірою. Для цілей нашої програми, як у теорії, так і на практиці, наше визначення таке: «Зображення миттєвої трансформації персонажа протягом драматичного оповідання». Іншими словами, співак розігрує історію. Те, що ми виявили в нашій роботі і що ми пропагуємо в підготовці акторів-співаків, полягає в тому, що занурення співаків у ідею розігрування історії слугує якорем, фундаментом, на якому ми будуємо голоси здобувачів вищої освіти та те, як вони їх використовують.

Кожна форма музичної літератури, що містить елемент драматичного оповідання (мьюзікл, авторська пісня, пісенний цикл), і тому вимагає акторської гри, як ми її визначили, дотримується однієї й тієї ж схеми – зростаючої

інтенсивності від першої ноти до останньої, яка нарастає до точки кульмінації та розв'язки. Це стосується макро-рівня (тобто від початку мюзіклу до кінця), аж до акту, сцени та арії/соло, аж до окремого рядка чи фрази на мікро-рівні. Та сама схема повторюється в авторській пісні і навіть у пісенному циклі. Оповідь не стоїть на місці. Музика та драма за своєю суттю є рухом.

Цей рух проявляється чотирма загальними способами.

1. «Емоційний»: що відчуває персонаж на початку твору; що відчуває персонаж в кінці твору, та кроки на цьому шляху.

2. «Трансформаційний»: ким є персонаж на початку твору (системи переконань, цінності, відчуття себе, ідентичність), ким є цей персонаж в кінці твору; та кроки на цьому шляху.

3. «Емпіричний»: у чому персонаж невинний на початку твору, у чому персонаж більше не невинний в його кінці, і знову ж таки, кроки на цьому шляху.

Нарешті, і, мабуть, найважливіше з точки зору драматизму твору, є четвертий вид руху:

4. Намірний: який намір має персонаж, його мета чи завдання на початку твору; в кінці, чи досяг він її; та перешкоди, успіхи та розчарування, з якими він стикається на цьому шляху.

Багато можна було б сказати про взаємодію між цими чотирма рухами, оскільки драматична оповідь визначається такою взаємодією, але це тема для окремого дослідження. Зрештою, те, до чого ми прагнемо і що ми пропагуємо, це

навчити здобувачів вищої освіти самостійно визначати відчуття внутрішнього руху твору, на якому вони можуть базувати свою власну, унікальну, залучену інтерпретацію. Не менш важливим компонентом як відкриття, так і зображення цієї інтерпретації є зовнішній рух.

У актора-співака, тіло – це його інструмент. Розуміння нашого «я» фізично, психологічно та емоційно дозволяє нам зрозуміти наше «я» як концептуально, так і емпірично.

Те, як ми рухаємося, – це те, ким ми є, а хто ми (або хто наш персонаж), – це те, як ми рухаємося. Ми просто не можемо недооцінювати необхідність навчання здобувачів вищої освіти цінності руху всіма можливими способами. Усе «я» (не лише обличчя та руки) має бути залучене до моменту, як у створенні голосу, так і в емоційній інтерпретації. Все в тілі має бути скоординовано, щоб передати звук і значення; значення в звуці та значення через мову тіла. Це може здатися очевидним, але пробудити покоління, яке виросло перед телевізором, комп'ютером та смартфоном, до їхніх фізичних можливостей може бути складним завданням.

Коли ми розбиваємо концепцію руху для актора-співака на її складові елементи, ми бачимо, що навіть один аспект, такий як дихання, залучає все тіло. Щоб жити, ми повинні дихати, щоб дихати, ми повинні рухатися. Дихання, звичайно, є джерелом енергії голосу. Наше положення тіла, те, як ми дозволяємо хребту збиратися на вдиху, розтягуватися на видиху, свобода, яку ми знаходимо в наших торсах, щоб максимізувати кількість повітря, яке ми

вдихаємо, та управління ним під час голосоутворення, вирівнювання нашої опорної структури в тазі, ногах, колінах, щиколотках і стопах – все це створює глибокий вплив на наш звук і на нашу залученість у момент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Allen, G. S. (2018). *The singer acts, the actor sings: A practical workbook to living through song, vocally and dramatically*. London: Methuen Drama.
- Amory, C.T. (2009). *Hearing, Pre-hearing, Voice*. Conference presentation, 4th International Conference on The Physiology and Acoustics of Singing, January 7-10, 2009, San Antonio, Texas,
- Balk, W. (1985). *The Complete Singing Actor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Case, S. (2011). *The integrated voice: A complete voice course for actors*. London: Nick Hern Books.
- Harvard, P. (2013). *Acting through song: Techniques and exercises for musical-theatre actors*. London: Nick Hern Books.

Олена Хабенко

*студентка 2 курсу кафедри історії
української та зарубіжної музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського*

*Науковий керівник:
канд. мистецтв., доцент
Анфілова С. Г.*

PALAZZETTO BRU ZANE – ЯК УНІКАЛЬНИЙ ДОСВІД КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Palazzetto Bru Zane – центр французької романтичної музики, який спеціалізується на вивченні, відродженні та міжнародній популяризації французької музики періоду 1780–1920 років. Сьогодні він привертає значну увагу як приклад ефективної моделі актуалізації музичної спадщини.

Штаб-квартира інституції розташована у Венеції, в історичній будівлі *Palazzetto Zane*, яку спеціально для цієї мети придбала та відреставрувала докторка Ніколь Брю. Будівля має площу близько вісімсот квадратних метрів, три рівні та шістнадцять приміщень, серед яких: концертна зала приблизно на сто місць і звукоізольована репетиційна студія.

Новітня історія *Palazzetto Bru Zane* як міжнародного науково-культурного музичного центру розпочалася з 2009 року. Його засновники поставили перед собою амбітну мету – «...заново відкривати та сприяти міжнародному просуванню французької музичної спадщини періоду 1780-

х–1920-х років», який французькі мистецтвознавці визначають як «довге ХІХ століття» (*Palazzetto Bru Zane*, n.d.).

Як би це дивно не звучало для поціновувачів музичного мистецтва, але спеціалісти, причетні до діяльності *Palazzetto Bru Zane* впевнені, що значна частина французької музики романтичної доби тривалий час залишалася поза міжнародним виконавським каноном. На відміну від італійського чи німецького репертуару, який представлено широким колом композиторів, Франція у світовій практиці часто асоціюється лише з кількома іменами – Жоржем Бізе, Жюлем Массне, Камілем Сен-Сансом та Жаком Оффенбахом. Саме тому діяльність центру спрямована на повернення до сучасного культурного обігу значного корпусу маловідомих або забутих творів французького романтизму. До таких перлин минулого належать Давід Фелісьєн, Мел Боніс, Марі Жаель, Теодор Гуві. Також варто зазначити, що навіть у відомих авторів багато творів залишаються в тіні: наприклад, Каміль Сен-Санс написав 13 опер, хоча – найбільшого визнання зазнала «Самсон і Даліла».

Діяльність *Palazzetto Bru Zane* забезпечується чітко організованою системою управління, яка координуються ключовими фахівцями: президенткою – докторкою Ніколь Брю (вона забезпечує стратегічний розвиток і фінансову стабільність проекту), генеральним адміністратором Дельфіном Тіссо (здійснює операційне управління), а

творчу концепцію формує художній директор, музикознавець Александр Дратвіцкі.

Методологічною основою діяльності центру є взаємодія трьох компонентів: наукові дослідження, архівно-видавнича фіксація результатів та виконавська практика. Очевидно, що підґрунтям для всієї науково-практичної роботи стають, перш за все, музикознавчі дослідження, що передбачають архівні пошуки, виявлення забутих творів та їх аналітично-критичне опрацювання. На цій основі відбувається актуалізація знайдених артефактів через їх видання та майбутню реалізацію у концертних, фестивальних програмах, оперних постановках, аудіозаписах творів.

У сучасному культурологічному дискурсі творчий проєкт розглядається як цілісний комплекс взаємопов'язаних дій, спрямованих на створення художнього результату в межах певних організаційних і часових параметрів. За визначенням О. Комарніцької, проєкт у сфері культури поєднує наукову ідею, організаційне планування та подальшу актуалізацію мистецьких цінностей (Комарніцька, 2024), що повною мірою втілюється у функціюванні *Bru Zane*.

Практична реалізація творчих проєктів у *Palazzetto Bru Zane* здійснюється у кількох взаємопов'язаних форматах. Перш за все, це постійне поповнення сформованого репозитарія працями з питань творчої біографії митців, музикознавчого аналізу їх діяльності, опрацювання архівних даних, редагування партитур, нотних

видань – тобто безперервне оновлення теоретичної бази як академічної основи для музикознавчих досліджень і виконавської практики. Другим напрямком є форми сценічної інтерпретації, які на основі здійснених наукових розвідок дозволяють представляти маловідомі твори французького романтизму в сучасному виконавському контексті. Ці заходи взаємодіють із іншими платформами поширення та фіксації результатів, забезпечуючи комплексний підхід до музичного відродження. Окремим форматом реалізації є радіо *Bru Zane*, яке здійснює аудіотрансляцію творів. Це забезпечує широке міжнародне охоплення аудиторії. Також особливе значення має цифровий ресурс *Bru Zane Mediabase*, у якому систематизовано партитури, архівні документи, афіші, фотографії та інші матеріали. Платформа функціонує як міжнародна музикознавча база даних, забезпечуючи дослідникам і виконавцям доступ до історичних джерел і сприяючи академічному аналізу відновленого репертуару. Завдяки такому комплексному підходу діяльність центру отримала широке міжнародне визнання. Зокрема, у 2025 році він був відзначений премією *Gramophone Classical Music Awards* у номінації «*Label of the Year*».

Аналіз досвіду *Palazzetto Bru Zane* має важливе значення і для нашого вітчизняного культурного простору. Україна володіє значним масивом маловідомої музичної спадщини, яка потребує системного дослідження та повернення до виконавської практики. Модель, запропонована *Bru Zane*, демонструє ефективність

поєднання музикознавчих досліджень, виконавських проєктів, видавничої діяльності та цифрових архівів у межах єдиної інституції. Таким чином, *Palazzetto Bru Zane* виступає не лише музикознавчим центром, але й комплексною платформою культурної комунікації, демонструючи нові можливості для актуалізації історичної музичної спадщини у сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Комарніцька, О. В. (2024). Сутність і різновиди проєктів у сфері культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 137–143.
- Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française. (n.d.). *About us*. Retrieved from <https://bruzane.com/en/scopri/chi-siamo/>

Ху Менюнь

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики,

ХНУМ імені І. П. Котляревського

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9098-3835>

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М.С.

КАПРИЧІО VS ФАНТАЗІЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ЧУ ВАНХУА)

У китайській музичній творчості жанри фантазії та капричіо часто перетинаються, оскільки обидва передбачають імпровізаційність, свободу форми та відхід від суворих класичних канонів на користь горизонтального розгортання думки. У фортепіанній музиці видатного китайсько-австралійського композитора і піаніста Чу Ванхуа можна спостерігати низку фортепіанних творів, що відповідають ознакам капричіозності та фантазійності. Серед них – «Сіньцзянське капричіо» (1978), Капричіо-сюїта «Звуки Лін'їн» (1982) і «Жасмінова фантазія» (2003). Сьогодні Чу Ванхуа визнаний одним із найвпливовіших митців китайської композиторської школи. Його творчий шлях демонструє культурний опір митця, що намагається подолати ідеологічний диктат і життєві трагедії. Три твори автора символізують етапи «творчого звільнення» музики митця від пропагандистських кліше та виведення її на рівень загальнолюдського філософського висловлювання.

Так, «Сіньцзянське капричіо» було створено в перший рік завершення Культурної революції в Китаї. Композитор звернувся до теми національних меншин, висловивши у вільній формі радість свободи і кардинальних змін у житті китайців. У п'єсі принцип капризності реалізується насамперед через раптові темпові, метроритмічні та фактурні зміни. Своє захоплення та емоції композитор втілює у віртуозному викладі, який слугував художнім засобом для створення глибокої художньої атмосфери *йцзін* (意境), що відображає даоські принципи природності (*цзижань*) та взаємодії порожнечі і наповненості (*сьюй-ши*).

У Капричіо-сюїті «Звуки Лін'їн» Чу Ванхуа одним з перших в китайській фортепіанній літературі застосовує додекафонію. Звернення композитора до жанрової моделі *капричіо* у формі сюїти у поєднанні з суворою серійною технікою створює унікальний мистецький феномен. Відчуваючи глибоку ностальгію за рідною країною, у автор втілює новітні композиторські техніки до національного мистецтва. Композитор симптоматично використовує жанрове ім'я капричіо як ознаку свободи висловлювання, раптових змін настроїв, імпровізаційності та відмови від жорстких структурних рамок. Прояв композиторського «капризу» автора відчувається й у специфічному конструюванні самої серії. Щоб подолати чужу для китайського слуху атональність, композитор «наситив атональний звукоряд інтонаціями з національним колоритом» (Лі Лібей, 2012: 18).

«Жасмінова фантазія» за своєю внутрішньою

природою, свободою викладу та імпровізаційністю тісно межує з жанром капричіо. Фантазійність, що є синонімічною до капричіозності у контексті свободи висловлювання, дозволяє композитору вийти за межі сталих форм, використовуючи імпровізаційність як головний чинник розвитку. Імпровізаційна природа твору виростає з імітації народного вокального інтонування мелізматика та глісандо. Фантазія як жанр не скута жорсткими правилами, дає можливість Чу Ванхуа вільно компілювати різні елементи народної теми, створюючи ефект непередбачуваності, властивий капричіо.

Композитор демонструє філософське осмислення фольклору, не цитуючи народну тему, а «перетворюючи її фонологічну природу на фортепіанну фактуру» (Чень Цин, 2020: 103). Це пояснює, чому Чу Ванхуа обрав саме таку вільну, фантазійну форму для втілення китайського духу. Капричіозність твору виявляється у специфічній плинності форми, де використання нетерцієвих сполучень та пентатонових кластерів залучені не для тонального тяжіння, а для колористичного розгортання сюжету. Використання пауз та фермат створює психологічну напругу та просторовість звучання. У контексті капричіо ці раптові завмирання звуку підкреслюють примхливість та фантазійність музичного висловлення.

Отже, три фортепіанні твори Чу Ванхуа демонструють три ступені свободи композиторської творчості у втіленні національного світовідчуття засобами сучасної музичної мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 李俐蓓 (2012). 储望华钢琴作品《随想组曲——灵隐之声》的创作与演奏研究. 河南大学 (硕士学位论文). 开封.
- (Лі Лібей (2012). *Дослідження створення та виконання фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сюїта-капричіо: Звуки Лін'їнь»*. Хенаньський університет (Магістерська дисертація). Кайфен).
- 陈青 (2020). 储望华《茉莉花幻想曲》民间音韵的保持与再造. 交响-西安音乐学院学报. 101-106. (Чень Цін (2020). *Збереження та відтворення народної фонології у «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа*. Симфонія – Вісник Сіаньської консерваторії, 101-106.)

Цзян Шаньюй

аспірантка кафедри інтерпретології
та аналізу музики

ХНУМ імені І.П.Котляревського,

науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Шаповалова Л. В.

ОНТОСЕМАНТИКА ХОРОВОГО ЗВУКОПISУ (НА МАТЕРІАЛІ КИТАЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ)

Актуальність теми. Якщо відповідати на проблему «в чому полягає специфіка онтологічної концепції в хоровому мистецтві Китаю?», слід з'ясувати координатію ключових понять *онтологія, семіотика, звукопис, комунікація*. Системний підхід до аналізу кращих творів китайських митців на тему «природа і людина» (у жанрі хорової мініатюри) засвідчив, що тема «природа та людина» є для цієї сфери титульною і ментальною, що принципово важливо для ескалації китайської культури в світовий контекст. Традиція відображення музики природи склалася у хороспіві через звуконаслідування, що означає впізнавання слухом «музики природи»: пташиний спів, водний потік, шум дощу. Композитори створили семіотику музичного звукопису, інтонаційно представили картини/образи природи (нічного неба, місячного сяйва, весняної пори) як *звукопис*. **Мета доповіді** – знайти

відповідну заявленій проблемі дослідницьку стратегію і надати визначення специфіці китайської традиції втілення образів природи.

Під звукописом в хорovій музиці розуміємо групу програмних творів, об'єднаних за критерієм установки автора на візуалізацію образів природи засобами поетичного тексту і хороспіву. Природа як буття, прототип звукопису – *предмет* дослідження, а онтосемантика хорової музики – *когнітивна стратегія* дослідника (за Ю. Ніколаєвською)⁴. Як здійснюється звукопис, що впізнається слухом як спосіб спілкування людини і природи, висвітлюють наступні положення культур-антропологічної теорії, запропоновані авторкою.

1. Звукопис в музиці являє собою тип музичної семантики, завдяки якому композитори розкривають внутрішні стани людини, взаємодію з навколишнім світом. Йдеться про онтологію композиторської творчості, хоча вона тісно пов'язана з технологічними параметрами виконавства (зокрема, хорового).

2. Музичний звукопис має не лише експресивно-зображальну, але й онто-семіотичну функцію. Проблема полягає в тому, що семантика природних явищ є лише компонентом художнього тексту, не надаючи самодостатньої повноти (тобто звукопис не є жанром). Композитор втілює образи природи засобами хорової

⁴ «Тетрактида “твір – виконання – сприйняття – осягнення музики” завдяки когнітивній стратегії відкриває “герменевтичне коло”»: (Ніколаєвська, 2020 : 413).

виразності через моделювання духовного світу людини (нації) в залежності від філософського світобачення. А їх сприйняття відбувається не тільки через слух і закладену композитором роботу пам'яті, а й завдяки асоціативному мисленню слухача, з його індивідуальним художнім досвідом. Звідси звукопис потребує спеціальної онто-семантичної умови – звукової символіки і інтермодальної комунікації (слух – зір – живопис).

Музичні символи базуються на поєднанні пентатоніки з діатонікою, лінійно-поліфонічним і тональним розвитком. З одного боку, композитори прагнуть зберігати досвід національної музики (на глибинному ментальному рівні), а з іншого – інтегрують його в європейський формат хорового письма. Виявлено ті принципи, що складають онтосемантику хорового звукопису:

- символізація музичної мови, на ґрунті єдності поезії та хорової поетики (багато-голосся, метро-ритмічної та тембрової комплементарності);

- домінування знаків-індексів, що створюють звуковий простір через прийоми звуко-наслідування;

- лінійна природа хорового письма і пов'язана з цим поліфонізація фактури, характеризує час і простір як подвійний план: буття природи (пейзаж) і присутність людини (її реакція, латентне переживання).

3. Онтологічний вимір звукопису репрезентує подвійну оптику: природа, наприклад, осінній пейзаж (означальне) і стан споглядання, авторська рефлексія

(означене). Тобто це відтворення не лише образів природи, а й духовного стану людини, її внутрішнього діалогу зі світом. Тому природа в китайській хоровій музиці є не об'єктом зображення, а *формою буттєвого переживання*.

Вищий онтологічний смисл в музиці складає людина – суб'єкт музики, «дзеркало» культурної традиції (поет, герой). Інші константи національної картини світу, які формують онтосемантичну концепцію твору: *спосіб комунікації* – автокомунікація (ліричне висловлювання: філософія споглядання, рефлексія); *тип драматургії* з динамічним профілем як «шлях духовного сходження» людини (зустріч Дао).

Висновки. В хорових творах китайських композиторів семантика природи є онтологічно укоріненою з людиною. Параметри буття звуку «слово – час – простір – смисл» закарбовані в мисленні автора, який у творі «портретує» своє бачення природи як колективний досвід – національний образ світу.

Онтологічна концепція в китайському хоровому мистецтві – це художньо-філософське осмислення буття людини у єдності з природою, втілене засобами звукопису та музично-поетичної символіки. Її основою є китайська традиційна філософія: таке світобачення, коли природа і людина мисляться не як протилежності, а як взаємопов'язані прояви єдиного космічного порядку (символізм Дао). У хоровій музиці це увиразнюється через: звуконаслідування природних явищ; символізацію мови (втілення ключових слів поетичного тексту в мело-ритмічних, ладо-

гармонічних, тембро-фактурних модусах); медитативне розгортання споглядального стану як «живий текст культури».

Звукопис в музиці трактуємо не як технічний прийом, скерований на «зображальність», а як носій смислу, топос комунікації, архетипічний прояв китайської філософії. Це і є онтологія музичного мислення, точніше, його результат – онтосемантика хорового звукопису в складі національної картини світу. Принциповим є й те, що семіотика музичного звукопису увиразнює гармонію буття і людини як *процес самодійсненості людини-творця* (поета і композитора, диригента і колективу виконавців).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 576.

Цугунян Анна Арамівна

студентка 4 курсу кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

Борисенко М. Ю.

СУЧАСНА СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ РУМУНІЇ ТА ЇЇ ІНФРАСТРУКТУРА

Музична освіта у Румунії традиційно містить три важливі етапи, які розрізняються залежно від вікових категорій здобувачів та рівня їхньої музичної підготовки. Музична освіта у Румунії знаходиться у підпорядкуванні Міністерства освіти, а також міського самоврядування – мерії, муніципалітету, якщо це стосується державних, а не приватних навчальних закладів.

Перший етап так званої початкової мистецької освіти охоплює музичні студії, школи мистецтв, перші чотири класи гімназійних шкіл мистецтв та музичних коледжів. Музичні студії у Румунії є переважно приватними закладами, куди приймаються учні незалежно від музичних здібностей та віку. Це доволі відкритий простір для тих, хто хоче навчатися музиці. Тільки у Бухаресті відомо близько 25-ти шкіл мистецтв, музичних клубів та студій. Аналогічні навчальні заклади є і в інших великих румунських містах – Тімішоарі, Брашові, клуж-Напоці, Сучаві, Констанці, Яссах тощо. Система музичної освіти також включає приватні

навчальні заклади, такі, як *Music for all school*, де викладають гру на фортепіано, гітарі, скрипці, надають уроки вокалу, а також курси підвищення кваліфікації з теорії музики, продюсування та композиції. Їхні програми акредитовані Європейською рамкою кваліфікацій (*EQF*). Існують також екзаменаційні центри Міжнародної школи музикантів (*ISoM - International school of musicians*).

Початкову музичну освіту надають школи мистецтв – це державні акредитовані заклади, наприклад є *Școala de artă București*. Тут навчають грі на різних інструментах: фортепіано, скрипці, синтезаторі, гітарі, ударних, акордеоні. Є також курси джазової імпровізації, естрадного, академічного та народного співів. Але кожен курс включає в себе обов'язкове вивчення теорії музики раз на тиждень на рівні з вивченням спеціальності. Термін навчання у таких школах короткий, зокрема, у Бухарестській школі мистецтв він складає усього три роки і не має вікових обмежень.

Початкова музична освіта представлена і в гімназійних школах мистецтв (*Școala gimnazială de arte*). Це звичайні гімназії, де, окрім загальноосвітніх предметів, поглиблено вивчаються мистецькі. У Бухаресті таких шкіл 6. Так, наприклад, у школі номер 4 (*Școala gimnazială de arte nr. 4*) вивчення теорії музики у I–IV класах займає дві години на тиждень у групах від чотирьох до десяти учнів, а з п'ятого класу заняття проходять 3 рази на тиждень. Усього гімназійна школа розрахована на 8 років навчання. Оскільки в Румунії повна загальна середня освіта включає 12 класів, то далі передбачений вступ до ліцею. Принциповою

відмінністю гімназійної школи мистецтв від звичайної школи мистецтв стає наявність вивчення загальноосвітніх дисциплін.

Другий етап – це середня спеціалізована освіта, що представлена музичними коледжами та ліцеями, коледжами та ліцеями мистецтв, вони є аналогом українських музичних десятирічок. Тут є і початковий цикл навчання – I–IV класи, середній «гімназійний» – V–VIII класи та «ліцейний» цикл – IX–XII класи. У Бухаресті – це Національний музичний коледж «Джордже Енеску» (*Colegiul Național de Muzică „George Enescu”*), Національний коледж мистецтв ім. Діну Ліпаць (*Dinu Lipatti National College of Art*), у Тімішоарі – Національний коледж мистецтв «Іон Віду» (*Colegiul Național de Artă „Ion Vidu”*), у Брашові – Музичний коледж «Тудор Чортя» (*Colegiul de Muzică „Tudor Ciortea”*), Національний коледж мистецтв імені Октава Бенчіле (*Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă”*), у Клуж-Напоці - Музичний коледж імені Сигізмунда Тодуце (*Colegiul de Muzică „Sigismund Toduță”*), Національний коледж мистецтв «Regina Maria» (*Colegiul Național de Arte „Regina Maria”*), у Сучаві – Коледж мистецтв «Ciprian Porumbescu» (*Colegiul de Artă „Ciprian Porumbescu”*).

Третім етапом є вища освіта. У монографії «Музична освіта в країнах-членах Європейського Союзу» В. Черкасова зазначено, що цей етап розподіляється на «три рівня або три цикли: перший цикл вищої освіти – бакалаврат: *Diplomă de Licență*, 3–4 роки, 180–240 ЄКТС. Може включати короткий цикл вищої освіти тривалістю 3

роки; другий цикл вищої освіти – магістратура: *Diploma de Master*, 1–2 роки, 60–120 ЄКТС. Третій цикл вищої освіти – докторантура: *Diploma de Doctor*, 3 роки» (Черкасов, 2025). Вищу спеціалізовану музичну освіту надають ряд навчальних закладів, зокрема, Національний університет музики в Бухаресті (*Universitatea Națională de Muzică București – UNMB*), факультет музики та театру Західного університету Тімішоари (*Universitatea de Vest din Timișoara – UVT*), Національний університет мистецтв імені Джордже Енеску (*Universitatea Națională de Arte „George Enescu”*) у м. Ясси, музичний факультет Трансільванського університету Брашова (*Universitatea Transilvania din Brașov*), Національна музична академія імені Георге Дімі (*ANMGD*) у м. Клуж-Напока.

Отже, система сучасної музичної освіти Румунії є досить розвинутою, що є показовою ознакою динаміки розвитку музичного мистецтва, у цілому. У країні діє велика кількість спеціалізованих навчальних закладів у різних містах, є доступ до музичної освіти великої кількості здобувачів. Наявність трьох етапів навчання дає змогу отримати знання та навички з музичного мистецтва, розкрити свій талант у цій сфері як аматорам, так і тим, хто хоче стати професійним музикантом, а зміст навчальних програм допомагає в оволодінні необхідними компетентностями для досягнення результатів у музичній освіті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Черкасов, В.Ф. (2025). *Музична освіта в країнах-членах Європейського Союзу*. Бо Базен /Німеччина: AV Akademikerverlag.

Аліна Чуракова

студентка 3 курсу

кафедри історії української та зарубіжної музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського,

Науковий керівник –

доктор мистецтвознавства, професор

Рощенко О. Г.

АСТРАЛЬНА СИМВОЛІКА В ОРАТОРІЇ Й. ГАЙДНА «DIE SCHÖPFUNG»

Створення астральних тіл у «*DIE SCHÖPFUNG*», як і в Біблії, починається з четвертого дня творіння. В Ораторії Й. Гайдна це відповідає першій частині, а саме 12-14 номерам, таким чином, матеріалами дослідження щодо визначення астральної символіки постають саме вони. Відповідно до Святого Письма, створення астрального світу включає появу сонця, місяця та зірок.

Всі етапи творення відіграють значну роль на шляху «від Хаосу до світла», але внутрішній астральний цикл (сонце, місяць, зірки) відіграють в цьому процесі особливу роль, адже саме вони пов'язані з символікою світла. Тому створення астральних тіл є однією з кульмінацій процесу Створення.

В Ораторії Й. Гайдна *Firmament* (небосхил) постає не тільки передумовою створення астральних світил, але і, наприклад, утворення стихії води, тому потрібно зазначити, що *Firmament* серед водної символіки Ораторії Й. Гайдна зустрічається починаючи з четвертого номеру, адже це поняття постає джерелом наповнення світоустрою, організованим течією води.

Створення астрального комплексу має містеріальний характер, адже це священна дія, в якій є ведучий, який здійснює все за усталеним Богом порядком – архангел Уріель. Варто відзначити і оригінальну композицію, а саме *recitativo secco* і одразу *recitativo accompagnato*, в якому лаконічно відбувається втілення з попереднього речитативу небесного світу, керованого світла.

№12, речитатив Уріеля, це пролог до астральної містерії у складі Ораторії Й. Гайдна, котрий починається з сакраментальної фрази «і Господь сказав»; це промова Господа, в якій описується мета утворення астральних тіл: розподіляти дні і ночі, течію років.

Відзначимо, що в цьому номері бачимо такий символ як «*die Sterne*» (зірки). Цей, поки що, намір інтонаційно підкреслений ходом на збільшену кварту, а каданс підкреслює одномоментність імперативу: домінанта – тоніка. В декларації намірів Бога ми бачимо такі пари, як «день і ніч», «небеса і земля», «дні і роки», тобто тут формується новий хронотоп, де буде більш точний простір і час.

Якщо на початку Ораторії Й. Гайдна в «Уявленні про Каос» темрява була символом хаотичного, духи темряви були скинуті до глибин, то в цьому номері ніч постає як творіння Господнє, утворюється хронотопічний порядок, якому сприятиме світло. *Ordnung* (порядок) – надзвичайно важлива складова утворення світу. Ночі надається своя функція у структурі світу створеного Господом.

Починається оркестрова картина зі сходження «*die Sonne*» (сонця) на небеса, воно має два інтонаційні символи. Перший – на початку, в темпі анданте, поступовий рух флейт і I скрипок, діапазон децима, його розширення променеподібне, протилежним рухом в низьких інструментів. Другий – дугоподібний, за рахунок октавного висхідного руху терціями (віолончель, клавесин та фаготи) та низхідного у флейт з I скрипками. Якщо розглядати з точки зору нумерології, бачимо число три у висхідному русі, і в низхідному також, бо залучається і вокальна партія, разом з якою утворюється рух по тонах великого мажорного нонакорду.

За сонцем виходить «*der Mond*» (місяць), його стрілоподібний шлях в діапазоні ундецими представляє віолончель та клавесин висхідним поступовим рухом, темп адажіо. Місячне сяйво змінне, тому рух модуляційний, «невловимий», з використанням до-бекару.

Наступними утворилися зірки в *Himmelsraum* (небесному просторі), тремоло в оркестрі підкреслює їхнє мерехтіння. Кожен етап створення затверджується проведенням наскрізної фанфарної ритмо-формули, яку в

даному контексті можемо назвати ритмо-формулою творення.

Таким чином, ця насичена картина свідчить про утворення нового раціонального порядку. Найбільш величний етап – створення сонця, далі картина змінюється, виходить інша формула освітлення – місяць та його рух. Третя картина – мерехтіння зірок, все констатується ритмо-формулою.

Далі іде власне спів небесний про початок божественної ери. Учасниками цього №14 є архангели та ангели, наявна імітаційна техніка проведення тематизму, в оркестрі також. Безпосередньо взаємодіють активно-дієвий фактор (№13) і епічний тип драматургії (№№12, 14). Є ознаки фугованого викладу в 2 епізоді, ніби подвійна fuga з сумісною експозицією. Даний номер є уславленням Господа за 4 дні творіння.

Шокун Денис Олександрович

студент 4 курсу ННІ культури і мистецтв

*Сумського державного педагогічного
університету імені А.С. Макаренка,*

науковий керівник:

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри сценічного мистецтва,

естради та методики режисерування

заслужений діяч мистецтв України

Фоломєєва Н.А.

КАВЕР-ВЕРСІЇ ЯК ЧИННИК ЗРОСТАННЯ ПОПУЛЯРНОСТІ ЕДА ШИРАНА

Кавер-версії є важливим механізмом поширення популярної музики, оскільки вони створюють нові інтерпретації відомих композицій та залучають до них різні аудиторії. У випадку творчості Еда Ширана це явище має особливе значення: його пісні активно «переспівують» як професійні виконавці, так і аматори на платформах «YouTube», «TikTok» і концертних майданчиках. Така практика створює додаткові канали циркуляції музичного матеріалу, що підсилює впізнаваність автора та сприяє довготривалому культурному життю його композицій. Дослідження популярної музики вказують, що кавер-версії здатні збільшувати соціальні взаємодії навколо пісень, стимулювати обговорення у фан-спільнотах та підвищувати стримінгові показники оригінальних треків.

Однією з найбільш відомих пісень Еда Ширана, яка отримала численні кавер-версії, є «Shape of You». Наприклад, вокальна група «Pentatonix» виконала mash-up цієї композиції разом із хітом «Despacito», що дозволило поєднати аудиторії двох глобально популярних треків і тим самим посилити інтерес до оригіналу. Інший приклад – стилізована версія гурту «Postmodern Jukebox», яка переосмислює пісню у стилі соулу 1970-х років. Подібні стилістичні трансформації демонструють універсальність мелодійної структури композиції та роблять її привабливою для різних музичних середовищ.

Серед популярних пісень Еда Ширана, що отримала велику кількість інтерпретацій, виокремлюється «Perfect». Наприклад, акустична версія гурту «Voice Avenue» набрала десятки мільйонів переглядів на «YouTube», що свідчить про значний інтерес до альтернативних виконань цієї композиції. Інші відомі кавер-версії належать виконавцям Emma Heesters, Kurt Hugo Schneider та інструментальному дуету «2Cellos». Загалом пісня має десятки офіційно зафіксованих каверів у різних стилях – від поп-акустики до класичного кросоверу.

Іншим показовим прикладом є балада «The A Team», яку виконувала британська співачка Birdy. Її інтерпретація у більш камерному, фортепіанному стилі привернула увагу нової аудиторії до ранньої творчості Еда Ширана. Аналогічно популярні кавер-версії на композиції «Perfect» та «Photograph» часто виконуються молодими музикантами та вокальними ансамблями, оскільки їх гармонічна

структура є відносно простою, а мелодія – легкою для адаптації у різних аранжуваннях (акустичному, хоровому, інструментальному).

Іншою важливою композицією є також «Thinking Out Loud», кавер-версію на яку також виконав гурт «Bouse Avenue». Їх акустична версія набрала понад 100 мільйонів переглядів, що демонструє величезний інтерес не лише до цієї пісні у оригінальному виконанні, але і до її кавер-версій.

Популярність кавер-версій пісень Еда Ширана пояснюється кількома чинниками. По-перше, його композиції мають чітку мелодійну лінію та універсальні ліричні теми (кохання, ностальгія, особисті переживання), що робить їх придатними для різноманітних інтерпретацій. По-друге, у цифрову епоху кавер-версії виконують функцію своєрідного механізму музичного поширення: слухачі знайомляться з новими артистами через знайомі пісні, а водночас повертаються до оригінальних записів. По-третє, сучасні дослідження вказують, що такі виконавці, як Ед Ширан, належать до покоління поп-артистів XXI століття, чії пісні особливо часто стають об'єктом кавер-інтерпретацій, що свідчить про її значний вплив у популярній культурі.

Кавер-версії пісень Еда Ширана нерідко використовуються у фільмах як інструмент створення емоційної атмосфери та водночас як спосіб оновлення відомих композицій для конкретного кінематографічного контексту. Наприклад, пісня «I See Fire», написана для фільму «The Hobbit: The Desolation of Smaug», після виходу

кіно-стрічки отримала численні кавер-версії, які згодом використовувалися у трейлерах, фан-відео та телепроектах, що підтримувало інтерес до оригіналу та до творчості виконавця. Таким чином, кавер-версії пісень Еда Ширана в кінематографі виконують подвійну функцію: вони допомагають режисерам створювати потрібну емоційну атмосферу, а також сприяють подальшому поширенню та популяризації музики артиста серед нових аудиторій.

Отже, кавер-версії розглядаються як важливий інструмент культурної циркуляції музики Еда Ширана. Вони не лише демонструють універсальність його композицій, але й формують розгалужену мережу інтерпретацій, у межах якої оригінальні пісні постійно відкриваються новим аудиторіям. Саме тому численні кавер-версії на такі хіти, як «Shape of You», «Perfect» чи «The A Team», фактично працюють як механізм довготривалого підтримання популярності автора у глобальній музичній індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Billboard. (2017). How Ed Sheeran's "Shape of You" became a global pop phenomenon. Retrieved from: <https://www.billboard.com/music/pop/ed-sheeran-shape-of-you-chart-success-analysis-7717107/>
- Byron, T., & O'Regan, J. (2022). *Hooks in popular music*. Indiana University Press.
- Harshitha, V. S., Sanjana, R., Harini, C., & Naaz, S. H. (2023). Analyzing Ed Sheeran's musical characteristics

and popularity using Spotify data. Advancement of Computer Technology and Its Applications. Retrieved from:

<https://hbrppublication.com/OJS/index.php/ACTIA/article/view/7407>

Powers, A. (2020). Ed Sheeran and the Democratization of Pop. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/>

Roberts, D. (2019). British Hit Singles & Albums. London: Guinness World Records Limited.

Шолох Максим Геннадійович
студент 4 курсу, ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету
ім. А. С. Макаренка

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ У РОМНАХ (1917–1923) В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО РУХУ

Історія театральної культури українських провінційних міст містить чимало малодосліджених сторінок, що водночас мають важливе значення для розуміння процесів становлення національного сценічного мистецтва. Одним із таких осередків є місто Ромни, театральні традиції якого

формувалися протягом кількох століть і були тісно пов'язані з розвитком ярмаркової культури та аматорського руху.

Особливе місце в історії роменського театру посідає діяльність видатного українського митця – скульптора, режисера і драматурга Івана Кавалерідзе. Період його перебування на Роменщині у 1917–1923 роках став важливим етапом формування професійних засад місцевого театрального життя.

Попри значущість цієї сторінки культурної історії, театральна діяльність І. Кавалерідзе в Ромнах тривалий час залишалася недостатньо дослідженою. У нашій публікації здійснено спробу реконструювання процесу становлення місцевого театру та визначення ролі митця у формуванні його творчого обличчя.

На наш погляд, м. Ромни можна аргументовано вважати одним з осередків театральної культури Сумщини. Мистецькі традиції міста мають давнє коріння. Зародження і розвиток театрального мистецтва значною мірою були пов'язані з ярмарковою торгівлею, передусім з Іллінським ярмарком, який протягом XVII–XIX століть залишався одним із важливих торговельних центрів регіону.

У різні роки на роменській сцені гастролювали театральні колективи І. Штейна, В. та І. Хорватів, полтавський театр Івана Котляревського та інші трупи. Тут виступали відомі актори, зокрема М. Щепкін, К. Соленик та інші (Діброва, 1992).

Справжній розквіт художньої самодіяльності на Роменщині припадає на першу половину XX століття. У

1917-1918 роках у місті діяли хор, оркестр, драматичні гуртки та колективи різних національних культурних традицій. Активну участь у їхній діяльності брали члени товариства «Просвіта» (Капельгородська та ін., 2007).

Саме в цей період важливу роль у театральному житті міста відіграв Іван Кавалерідзе. Повернувшись у 1917 році на Роменщину і оселившись на хуторі Романів поблизу Ромен.

Як пізніше згадував сам митець, у часи глибоких суспільних змін і руйнування старого соціального устрою в суспільстві відчувалася надзвичайно посилюється потреба в культурному самовираженні. Саме тому він створив на хуторі народний театр, де ставилися п'єси української класичної драматургії, зокрема твори Марка Кропивницького («По ревізії») та Степана Васильченка («На першій гулі») (Зінич та ін., 1971).

Незабаром І. Кавалерідзе переїздить до Ромен. Паралельно працюючи над спорудженням пам'ятника Тарасові Шевченку, митець разом із місцевими аматорами організував міський робітничо-селянський театр при повітовому відділі народної освіти. Успіхом у глядача користувались такі постановки як «Лісова пісня», «У катакомбах» Л. Українки, «Бурлак» І. Карпенка-Карого, «на першій гулі» С. Васильченка (цією виставою театр був відкритий) (Зінич та ін., 1971: 252).

Саме з цього гурту почалася історія роменського українського театру. Молодий режисер прагнув експериментувати з новими формами сценічного мистецтва.

Роменський театр мав музично-драматичний профіль. Його актори активно використовували різні форми взаємодії з громадськістю, проводили культурно-просвітницьку роботу, популяризуючи театральне мистецтво серед широких верств населення. Театр під керівництвом І. Кавалерідзе активно формував власний репертуар і шукав індивідуальний творчий стиль. На сцені ставилися вистави за творами Миколи Гоголя, Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Фрідріха Шиллера (Діброва, 1992: 22).

Окрім режисерської діяльності, митець активно сприяв розвитку театральної інфраструктури міста. За його проєктом було споруджено приміщення театру залізничників, де він працював режисером, запрошуючи до участі у виставах відомих акторів. Кавалерідзе також брав участь у роботі режисерсько-акторських курсів, організованих у Ромнах у 1920 році (Капельгородська та ін., 2007).

Із аматорського колективу, створеного режисером у 1917–1918 роках, згодом вийшли відомі діячі мистецтва, зокрема Степан Шкурат. Майбутній відомий кіноактор, народний артист УРСР, розпочав свій творчий шлях на сцені міського театру в Ромнах, а також у театрі залізничників під орудою Олександра Корольчука та Івана Кавалерідзе. У цей період він виконав низку яскравих ролей, серед яких Виборний у виставі «Наталка Полтавка», Прокіп Шкурат у п'єсі «Сватання на Гончарівці», Іван Карась в опері «Запорожець за Дунаєм», Гнат Карий у драмі «Назар Стодоля» та інші (Скакун, 2024: 30).

Навесні 1920 року до складу молодого, уже фактично професійного Роменського театру приєдналася видатна українська акторка Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська (1855–1921), яка прибула до Ромен разом із групою київських артистів. Її участь у діяльності колективу стала важливим чинником зміцнення творчого потенціалу театру та сприяла підвищенню рівня сценічної культури молодого ансамблю.

Сучасники відзначали надзвичайну відданість акторки театральній справі. Попри складні умови громадянської війни, вона активно брала участь у роботі театру, виступала не лише на стаціонарній сцені, а й у селах, а також у складі концертних бригад. Її творча енергія та ентузіазм справляли значний вплив на молодих учасників театального колективу, підтримуючи їхній інтерес до мистецтва та сценічної діяльності.

Значною була також її підтримка режисерських пошуків Івана Кавалерідзе. Зокрема, вона схвально оцінила його постановку драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» на сцені Роменського театру, відзначивши оригінальність режисерського трактування образу Мавки. Досвідчена акторка заохочувала режисера до подальших творчих експериментів, підкреслюючи необхідність руху вперед у сценічному мистецтві (Скакун, 2024).

Таким чином, діяльність Івана Кавалерідзе у Ромнах у 1917–1923 роках стала важливим етапом розвитку місцевої театральної культури та одним із ранніх періодів формування його як режисера і культурного діяча.

Спираючись на давні театральні традиції міста, митець зміг об'єднати аматорів, сформуванати театральні колективи і закласти основи професійного сценічного мистецтва на Роменщині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- Діброва, Г. В. (1992). І. Кавалерідзе і Роменський театр. У *Нові дослідження творчості Івана Кавалерідзе: Тези доповідей та повідомлень наукових читань з нагоди 105-ї річниці від дня народження видатного українського скульптора, кінорежисера і драматурга Івана Петровича Кавалерідзе* (с. 21–23). Суми.
- Зінич, С. Г., & Капельгородська, Н. М. (1971). *Іван Кавалерідзе*. Київ: Мистецтво.
- Капельгородська, Н. М., Синько, О. Р., Скляренко, Г. Я., Барабан, Л. І., & Шлапак, Ю. Д. (2007). *Іван Кавалерідзе: життя і творчість*. Київ: Кий.
- Скакун, В. П. (2024). *Іван Кавалерідзе. Життя і творчість*. Суми.

