

МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

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

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та стратегічних комунікацій
України



XXI Міжнародна науково-творча конференція
студентів, аспірантів, докторантів
«МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В
ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ»

Тези доповідей

Харків

2025

УДК 7.072

© М65

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

І. П. Котляревського

(протокол № 2 від 29 вересня 2025 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 ХХІ Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 22-23 квітня 2025 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2025. 104 с.

© Харківській національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

ISBN 978-617-8857-03-5

ЗМІСТ

Баде Анастасія

Жанр фортепіанної сонати в історичній ретроспективі: від становлення до двочастинних сонат Л. ван Бетховена.....6

Бао Юймін

Образний архетип Дон Жуана: ціннісно-смісловий аналіз...9

Баздирєва Анастасія

Жанри варіацій і транскрипції: сучасні стильові проєкції в українській музиці.....11

Боброва Яна

Жанрові домінанти вокального стилю
В. Золотухіна.....18

Бойченко Карина

Відеомонтаж для соціальних медіа: порівняння платформ.....21

Габор Ольга

Штучний інтелект у музикознавстві: інструмент дослідження та підтримки людського аналізу.....26

Гасанов Рафаїл Гамзага огли

Рефлексія війни у творчості Вікторії Польової (на прикладі «Псалма №90»).....29

Григор'єва Марія

Українська хорова музика XVII–XVIII століть у репертуарі сучасних колективів: дискурс історично інформованого виконавства.....33

Казаніна Аліна

Фактурна організація як інтерпретаційний ресурс у камерно-інструментальних сонатах Габріеля Форе.....39

Кравченко Юлія

Неокласичний період творчості Ігоря Стравінського.....43

Левада Ілля

Особливості роботи композитора з рок-колективом (на прикладі львівського гурту LEMBERG).....46

Лозова Аліна

Комплексна початкова театральнo-мистецька освіта як чинник формування творчого світогляду.....50

Лук'яненко Надія

Виразність засобів книжкової графіки як комунікативний вимір мистецького простору.....54

Мовчан Ірина

Ренесансна багатоголосна пісня у Франції: біля витоків гомофонно-гармонічного мислення.....58

Пантюшенко Роксолана

Лекції британського композитора/виконавця Гарета Гріна: аспекти сучасної методології і практики вивчення гармонії.....64

Поліщук Софія

Оновлення традиції музичного репертуару коронації Чарльза III на прикладі аналізу деяких творів з церемонії.....70

Ткаченко Марина

Симбіоз технік та прийомів сучасного ботанічного живопису74

Товстоган Анастасія

Вокальні цикли Р. Шумана як відображення художньої рефлексії митця.....77

Тулубенко Ксенія

Медіа-активність сьогодні. Що це – виклик часу або пошук себе?.....80

Тягун Станіслав

Золота доба французького шансону крізь призму екранного життя Шарля Азнавура.....84

Хе Нілінь

Школи гри на піпі в Китаї: традиції і новаторство.....87

Чуракова Аліна

"Die Schöpfung" Й. Гайдна: від хаосу до світла.....90

Шелкова Анастасія

Інтерактивні засади і цифрові технології у курсі сольфеджіо як ресурс для розвитку музичного слуху.....94

Шопін Петро

Художнє осмислення теорії хаосу.....101

Баде Анастасія,
студентка 4 курсу кафедри теорії музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського
Науковий керівник:
Рудь Поліна Валентинівна
кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач кафедри теорії музики

ЖАНР ФОРТЕПАННОЇ СОНАТИ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ: ВІД СТАНОВЛЕННЯ ДО ДВОЧАСТИННИХ СОНАТ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Як відомо, витоки жанру сонати пов'язані з інструментальними адаптаціями вокальних форм, зокрема канцони. Тетяна Гречанівська зазначає, що барокова соната виникла як інструментальне переосмислення тричастинної вокальної канцони, популярної в Італії з кінця XVI ст. (Гречанівська, 2022). Термін «соната» вперше використано у 1561 р. щодо танцювальної сюїти для лютні.

Загальновідомо, що у XVII ст. склалися два типи сонати: *sonata da chiesa* (церковна) та *sonata da camera* (світська). Соната *da chiesa* мала чотиричастинну структуру з фугою у першій частині; *da camera* мала ознаки танцювальної стилістики.

Старовинна соната поділялася на бароковий поліфонічний і передкласичний гомофонно-гармонічний тип. Одночастинні сонати — характерна риса творчості Д. Скарлатті. К. Ф. Е. Бах затвердив тричастинний цикл із зіставленням частин як рухлива–повільна–рухлива, підготувавши ґрунт для класичної сонати. Попередниками сонатної форми, як відомо, були фуга й двочастинна форма з тональною структурою T–D, D–T (Полуектова, 2021).

Внесок віденських класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) у формування жанру є ключовим. Саме поняття сонатної форми, узвичаїлося не раніше 1820-х років, коли всі класичні сонати та симфонії були вже написані. У сонатній формі були написані крайні частини циклу, відповідно звані «першим *allegro*» та «другим *allegro*». Розділи сонатної форми позначалися як *Thema* – головна тема, *Nebensatz* – побічна тема, *Durchführung* – розробка тощо (Полуектова, 2021). Як зазначається в Українській музичній енциклопедії, у класицистський період «частини сонати з механічного зіставлення перетворюються на етапи розкриття єдиного ідейно-художнього задуму» (Кушнірук, 2023).

Найбільш драматичною та конфліктною є перша частина, вона формує художню концепцію всього твору. Тут зосереджується ключова ідея сонатної форми — контрастне зіставлення двох різнохарактерних тем, закладені в головній і побічній партіях сонатного *allegro*, а також їх розвиток та трансформація. Але у віденських класиків також зустрічаються цикли, які не мають жодної першої частини в сонатній формі: соната *Hob XVI/48 (C-Dur)* Й. Гайдна; соната KV 331 В. А. Моцарта; соната №12 (*As-dur*) Л. ван Бетховена та багато інших. Друга частина циклу має експозиційний тип викладення тематичного матеріалу та вносить контраст у самому циклі. Це – сфера виявлення ліричних, суб'єктивних емоцій. У фіналі сонати знову домінує швидкий темп, причому тематизм часто має жанрову основу. Нерідко зустрічається і чотиричастинні класичні сонати, які мають багато спільного з симфоніями, але вирізняються камерною, більш інтимною формою звучання.

Від традиційної композиційної побудови відхилялися усі з класиків. Й. Гайдн, як і пізніше Л. ван Бетховен,

створював двочастинні сонати (№№4, 6, 10 тощо), більшість з них — однотональні, з темповим контрастом. Ознаки: домінування мажору, варіаційність, імпровізаційність, свобода форми — передвісники бетховенських рішень. У В. А. Моцарта помітний синтез барокової традиції й оперної стилістики; композитор застосовував різні варіанти сонатної форми. Остання фортепіанна соната В. А. Моцарта (KV 547a) — двочастинна, *F-dur*, без різкого темпового контрасту.

Сонати Л. ван Бетховена — вершина класичної сонатності, основа для романтичної трансформації жанру. Ч. Роузен вважав, що Л. ван Бетховен, продовжуючи традицію, глибоко її переосмислював (Rosen. 2002). З-поміж 32-х фортепіанних сонат Л. ван Бетховена шість є двочастинними (№№19, 20, 22, 24, 27, 32); вони не менш значущі, ніж 3- чи 4-частинні. Маючи глибокий зміст і складну форму у кожній з двох частин, концентруючи драматизм і контрасти, двочастинні сонати Л. ван Бетховена представляють новий напрям жанрових пошуків останнього з віденських класиків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- Гречанівська, Т. Ю. (2022). Барокова соната у контексті розвитку віолончельного виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22, 334-349. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222225>
- Кушнірук, О. (2023). Соната. *Українська музична енциклопедія*, 6, 510. ІМФЕ.
- Полуектова, М. А. (2021). Еволюція жанру фортепіанної сонати. *Наука і освіта сьогодні*, 4, 95–102.
- Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. London : Yale University Press.

Бао Юймін,

ХНУМ імені І. П. Котляревського,

кафедра теорії музики, аспірант 2 року навчання.

науковий керівник – Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

ОБРАЗНИЙ АРХЕТИП ДОН ЖУАНА: ЦІННІСНО-СМИСЛОВИЙ АНАЛІЗ

Дон Жуан – це один із «вічних образів» літератури Нового часу. Насьогодні актуальним є визначення загальнохудожніх та іманентно-музичних констант, що актуалізують зміст архетипу Дон Жуана в музиці та підтверджують архетипічну природу його образу.

Музична «біографія» Дон Жуана охоплює понад три сторіччя, тому розгляд крізь призму музичного мистецтва архетипових основ донжуанівського образу є доречним. Вивчення композиторських прочитань «вічного образу» Дон Жуана, а саме – перетворення музично-мовних констант образу на оригінальне авторське висловлювання може дати розгорнуту картину варіативності трактувань цього персонажу. Актуальність дослідження обумовлена нелегким виявленням типологічних якостей легендарного спокусника, який досі залишається однією з потаємних архетипів культури.

Архетип – це «наскрізна» модель, яка має незмінне ціннісно-смісловіе ядро і здатність до зовнішніх змін. Термін «архетип» позначає найбільш загальні,

фундаментальні та загальнолюдські міфологічні мотиви, що лежать в основі будь-яких художніх творів. У музичному мистецтві архетипове начало образу Дон Жуана міститься в комплексі музично-мовних констант. У той же час історія музичної донжуаніани є безперервним становленням традиції, в ході якого апробуються різні стильові прийоми.

Амплуа (з франц. – «роль») – це певний рід ролей (або стереотипів), що відповідають зовнішнім та внутрішнім даним актора, що переходять із п'єси в п'єсу. Дон Жуан має амплуа героя. Його характеристика: ріст вище за середній. Довгі ноги. Бажаний середній об'єм голови. Шия довга, кругла. При широких плечах середня ширина талії та стегон. Велика виразність рук (жестів). Великі довгасті очі, переважно світлі. Голос демонструє велику силу, широкий діапазон та багатство тембрів. Це середній баритон із тяжінням до басу. Можна зробити висновок, що Дон Жуан в мистецтві – це і архетип і певне амплуа героя.

Архетип Дон Жуана не фіксується в єдиному можливому значенні: кожна нова художня парадигма відкриває в ньому нові смислові горизонти, переосмислює його зміст у світлі власних естетичних, філософських та історичних координат. Діалог з ним постає як механізм культурної саморефлексії, в якому водночас стверджується канонічний статус образу та ставляться під сумнів його попередні інтерпретаційні рамки.

У цьому контексті особливої ваги набувають теоретичні та аналітичні дослідження, спрямовані на виявлення музичних репрезентацій стійких смислових доміант – художніх архетипів, серед яких концепт Дон Жуана посідає особливе місце. Він функціонує як семантично насичене утворення, представлене в різноманітних формах художніх інтерпретацій, що

відсилають до мотивів спокуси, провини, руйнування, долі та внутрішнього надлому.

У зв'язку з цим звернення до поняття надтексту є методологічно виправданим, оскільки архетип Дон Жуана функціонує як інтертекстуальна константа – сукупність смислових структур, які поширюються крізь численні твори та культурні форми. Інтертекстуальність, своєю чергою, формує надтекстове поле, у якому окремі тексти вступають у діалогічні взаємини, обмінюються символічними формами та вибудовують семантичні перетини, ремінісценції й алюзії, що складаються в наскрізні конфігурації культурної пам'яті. Аналіз широкого кола творів, насичених донжуанівською образністю, дозволить виявити спільне смислове ядро, що об'єднує ці тексти в межах музичної культури.

Баздирєва Анастасія

*магістрантка 2 курсу кафедри теорії музики,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

ЖАНРИ ВАРІАЦІЙ І ТРАНСКРИПЦІЇ: СУЧАСНІ СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Українське музичне мистецтво сьогодні відкриває простір для активної взаємодії минулого і сучасності, традицій і новаторства, саме тому особливе місце у ньому посідає корпус музичних «жанрів-комунікантів» за

«чужими» творами-моделями – транскрипції, варіації на запозичені теми, перекладення, присвяти, фантазії, експромти, імпровізації тощо. Ці зразки розкривають якісні аспекти музичного мислення, стилю/стилістики, художньої інтерпретації як творчого процесу та його специфічного результату, співвідношення «свого» та «чужого», діалектику взаємодії між творами-оригіналами та їхніми версіями на різноманітних рівнях музичного змісту та форми. Названі фактори виявляються тісно пов'язаними із міжстильовими, міжжанровими проєкціями у сучасній композиторській творчості. Отже, метою моєї доповіді є дослідження двох поширених у музичній практиці жанрів – варіацій і транскрипції, можливості їхнього перетину на прикладі творчості двох українських композиторів сучасності – Володимира Птушкіна та Вадима Журавицького.

Задля досягнення поставленої мети українські музичні зразки слід розглянути у контексті загальноєвропейських художніх тенденцій у сфері творчості за моделлю. Насамперед, одним із факторів взаємодії жанрів варіацій і транскрипції стає звернення композиторів минулого та сучасності до чужих творів-моделей варіаційного жанру. Серед них назовемо транскрипції «Гольберг-варіацій» Й. С. Баха – Й. Рейнбергера для двох фортепіано (1883), Д. Сітковецького – для струнного тріо (1985); «Тема з варіаціями» В. Моцарта у транскрипціях М. Старра, Ч. Гармон, П. Лагерстедта, «12 варіацій на тему “*Ah, vous dirai-je maman*”», К. 265» В. Моцарта – Дж. Веббера для малого оркестру (2003); «Варіації на тему Діабеллі» Л. ван Бетховена – Й. Маркуса для симфонічного оркестру (2019); «Варіації на “*Là ci darem la mano*” В. Моцарта» Л. ван Бетховена – Ф. Келлера для флейти і

фортепіано (2015); «Варіації на оригінальну тему, ор. 21, № 1» Й. Брамса – Ч. А. Джонсона для симфонічного оркестру (2023); «Варіації *As-dur*» Ф. Шуберта – Л. Т. Гуві для симфонічного оркестру (1881); «Енігма-варіації» Е. Елгара – Дж. Е. Уеста для фортепіано у 4 руки (1905) та інші. Як бачимо, цей напрям творчості, по-перше, є дуже поширеним у композиторській практиці, по-друге, складає окремий тип музичних двоавторських творів.

Під час вивчення цієї проблематики було виявлено певні точки дотику між класичними варіаціями і транскрипцією та, відповідно, між варіаційним і транскрипційним жанровими методами. Ці спостереження віддзеркалюють наявні ізоморфні тенденції у розвитку музичного мислення минулого і сучасності, невідповідність звернення музикантів ХХ–ХХІ століть до творчості композиторів минулого, виникнення творчого віртуального діалогу між ними.

Компаративний аспект є природно притаманним цим двом жанрам, які, у свою чергу, опрацьовують певну модель – у разі із варіаціями моделлю виступає тема, у разі двоавторської транскрипції – чужий твір як умовна «тема», готова вихідна система, що набуває у транскрипції нового художнього втілення. І варіації, і транскрипція становлять похідний характер відносно певної початкової моделі, що виступає конструктивною основою для подальших інтерпретацій у творі, програмує/продукує весь майбутній тематичний розвиток і, у такий спосіб, формотворчі процеси.

Варіаційний композиційний метод вибирає діалектичний принцип повторності та її розвитку, оновлення, трансформації, що, з одного боку, долає повторність та привносить певну «неповторність», оригінальність, а з іншого – без повторності

унеможливлуються її зміни, отже діалектика двох принципів обґрунтовує їхній нерозривний генетичний зв'язок та амбівалентні якості.

Принцип синтезу повторності та розвитку міститься також у діалектиці самої теми, що є імпульсом у жанровій формі варіацій. Затвердження функції теми у формі тут відбувається через її оточення, контекст, умовно «не тему» чи «не теми», що висвітлюють, прояснюють, коментують, відтіняють рельєф (зміст) теми. З цього приводу, транскрипція по відношенню до системи оригіналу так само є умовно новим контекстом, віддтіненням, версією «твору-теми», через транскрипційний метод твір-модель наче заново затверджується, отримує нові версійні змістовні «функції», природно продовжуючи діалектику розвитку «теми», роль якої грає твір-модель.

На думку С. Шипа, «принцип варіювання теми передбачає її повторення в зміненому вигляді. Це означає, що деякі її характеристики залишаються незмінними при повторенні, а деякі зазнають змін. Які ж саме сторони інтонаційної та фактурної організації можуть бути змінені, і в якій мірі? На це питання однозначної відповіді не існує, його практичне рішення залежить від жанру твору, його стилю, особливостей самої теми, а також конкретного драматургічного задуму форми. Існує лише загальне правило варіювання: тема повинна зберегти впізнавані риси» (Шип, 1998: 257). Знову встановлюючи кореляцію між принципами варіювання та транскрибування, зазначу, що транскрипція так само передбачає збігання із системою оригіналу задля впізнаваності, ізоморфності з нею як похідна та залежна від неї система версії» (Шип, 1998: 342).

За висловом О. Александрової (Верби), «Під варіюванням розуміється принцип музичного формоутворення, який виражений в зміненому повторенні»;

«<...> визначаються фактори стабільності, які відрізняють варіантний та варіаційний принципи музичного розвитку. У варіаційному процесі формотворення – це утримані опорні пункти мелодії, стабільні гармонічний план, внутрішня структура та синтаксис, загалом утримані тональність, метр, форма теми»; «варіаційність походить переважно від інструментального варіювання» (Верба, 2002: 8).

Транскрипційний метод також базується на вихідній системі оригінального твору, з якої транскрипція нерозривно пов'язана на рівнях змісту та форми. З цього приводу дослідники зазначають наступне: «нова концепція передбачає переінтонування оригіналу на рівні засобів виразності – мелодії, ритму, гармонії, тембру, фактури, та драматургії, концепції, жанру; оригінал постає для версії як певна інтонаційно-семантична модель» (Жарков, 1994: 10); «внесення змін до творів, які стають моделлю для інтерпретатора, є обов'язковим, визначальним моментом процесу транскрибування» (Борисенко, 2005: 16); «<...> щодо критеріїв транскрипційного жанру варто говорити скоріше про те, чи складають ці зміни-вторгнення нову художню цілісність, нову стильову єдність, чи реалізує себе інтерпретатор як справжній митець – автор нового твору, що виникає на основі вже існуючої авторської композиції» (Борисенко, 2005: 177).

Наведений дайджест висловлювань науковців щодо пропонованої проблематики відкриває нові рівні зв'язку між жанрами класичних варіацій і транскрипції та, відповідно, варіаційним і транскрипційним жанровими методами. Як бачимо, їхня природа, по-перше, є інструментальною, що відбивається на тематичному рівні, динаміці та діалектиці музично-тематичного розвитку, часто наділеного рисами віртуозності, також цілком пов'язується з концертним типом музичного мислення та концертністю

формотворення. Звідси зрозумілими постають і такі закономірності функціонування жанрів класичних варіацій і транскрипцій як концертне виконання, а тому виконавський чинник є провідним для цих двох жанрів. Ще одним фактором комунікації стає амбівалентна міжжанрова взаємодія у транскрипції на варіації, коли між ними виникає взаємообмін жанровими методами – варіації збагачуються новими тематичними «варіаціями» – умовно надваріаціями, а транскрипції – варіаційним та/або варіантним методом.

Досліджені властивості транскрипцій і варіацій набувають різноманітних індивідуально-стильових проєкцій на прикладі творчості двох українських майстрів – у «Темі з варіаціями» В. Моцарта – В. Птушкіна, а також у «Варіаціях на тему В. А. Моцарта» В. Журавицького. У першому прикладі наявний жанр *транскрипції на варіації*, що становить результат синтетичного жанрового методу, оскільки композитор пропонує синтез моцартівського твору для двох фортепіано і додаткового власного тембрового шару у вигляді партії струнного оркестру. Цей метод постає як цитування готового твору В. Моцарта у комбінованих з оригіналом тембрових умовах. Другий приклад за жанровими ознаками є також синтетичним. З одного боку – це варіації на тему В. А. Моцарта, а з іншого – вільна фантазія. Тут наявний синтезований тип класичних орнаментальних фактурних і вільних із жанрово-стильовими трансформаціями, сучасних полістильових/полістилістичних варіацій.

У творі В. Птушкіна комбінування цитати оригіналу та його авторського коментаря підкреслює діалогічний характер транскрипції, кореспондує до концертного стилю, який збагачується діалогом між системами оригіналу та версії. Рівнями композиторської інтерпретації постають – музична драматургія; формо- і темотворення –

використання та переінтонування моцартівського тематизму, складання на його основі нових тематичних елементів форми; посилення концертної змагальності партій солістів наявними оркестровими партіями; провідна роль тембро-фактурних перетворень системи оригіналу в оркестрових партіях; поєднання фортепіанного стилю В. А. Моцарта з оркестровим стилем В. Птушкіна.

Зовсім інший композиторський принцип діалогу із класиком демонструє В. Журавицький. На початку твору зазначено авторську ремарку *Giososo* – грайливо, образ Фігаро наче провокує сучасного композитора на жарт, музичний діалог у відповідь. Ознаки жанру вільної фантазії тут віддзеркалені у своєрідному міксті академічного і третього пласту музики, синтезі класичної і джазової стилістики, неокласицистських і неоромантичних елементів.

Коротко підсумовуючи, доходимо висновку про актуальність жанрів-комунікантів у сучасній художній практиці, які тісно взаємодіють один із іншим та свідчать про ключову роль у них творчого діалогічного методу щодо класичних музичних зразків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Верба О. О. (2002). *Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90 рр. XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

Жарков, О. М. (1994). *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтв.). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб.* Київ : Заповіт.

Боброва Яна

*ХНУМ імені І. П. Котляревського,
кафедра інтерпретології та аналізу музики, аспірантка 2
року навчання.*

*Науковий керівник – Александрова Оксана Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор*

ЖАНРОВІ ДОМІНАНТИ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ В. ЗОЛОТУХІНА

Володимир Максович Золотухін – народний артист України, лауреат премії імені Б. Лятошинського, професор, композитор, що представляє Харківську композиторську школу, – займає особливе місце у розвитку вітчизняної вокальної музики. Його творчість охоплює широке коло жанрів, серед яких камерно-вокальні твори посідають вагоме місце поряд із симфонічними, камерно-інструментальними й театральними композиціями.

Вокальна спадщина В. Золотухіна надзвичайно багата за тематикою та стильовим спрямуванням. Це – романси на

вірші О. Пушкіна, І. Буніна, А. Фета, Р. Бернса, Р. Гамзатова, І. Северяніна, Лесі Українки, Б. Чичибабіна. У своїй вокальній творчості композитор продовжує й розвиває традиції української камерно-вокальної музики, демонструючи глибоке розуміння художнього слова, його інтонаційної природи та музичного потенціалу.

Одна з особливостей вокальних жанрів митця полягає в синтезі національних інтонацій та індивідуального ліризму. Як зазначає сам композитор, під час роботи над вокальними творами він не підлаштовує музику до тексту, а дозволяє поетичному слову викликати у ньому «гармонічні й темброві асоціації», з яких і формується мелодія (Іванова, 2013).

Структурна розмаїтість вокальних жанрів у творчості В. Золотухіна охоплює романси, пісенні цикли, вокально-симфонічні поеми, кантати та балади. Серед значущих зразків – вокально-симфонічна «Пісня-поема», балади, кантати, а також численні романси. Окрему увагу заслуговують твори, створені на основі української поезії – тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, Ліни Костенко, В. Стуса, Б. Олійника, П. Тичини, Д. Павличка, Г. Чубач. Такі композиції відзначаються національною інтонаційною основою, філософською глибиною, художньою завершеністю.

В. Золотухін створював також хорові твори та вокально-симфонічні композиції, у яких важливим елементом є спів як духовна ідея єдності. Наприклад, у симфонічній поемі «Пам'яті жертв Чорнобиля» використано інтонації народної пісні та поезії Т. Шевченка і Лесі Українки, що надало твору глибокого трагедійного змісту та філософського звучання.

Особливу увагу композитор приділяв творами для камерного ансамблю з голосом, що були спеціально

написані для відомих вокальних колективів і провідних солістів. В. Золотухін розробляв оригінальні концепції супроводу, досягаючи оркестрового багатства звучання навіть у фортепіанному акомпанементі, що особливо помітно у його романсах.

У своїх вокальних композиціях композитор звертався до фольклорних джерел, створював цикли на основі народних інтонацій та ритуальних мотивів. Вони органічно вплітаються у новаторську музичну тканину, збагачену сучасними техніками гармонізації та фактурної організації.

Таким чином, жанрова палітра вокальної творчості Володимира Золотухіна охоплює:

- романси – на тексти українських і світових класиків;
- вокальні цикли – на поезію Т. Шевченка, Лесі Українки, Ліни Костенко та ін.;
- вокально-симфонічні твори – «Пісня-поема», «Пам'яті жертв Чорнобиля»;
- кантати, балади – з елементами народної обрядовості та фольклору.
- оригінальні твори для хору і ансамблів – для професійних та студентських колективів.

Загалом вокальна творчість В. Золотухіна становить важливу складову сучасної української музичної культури, спирається на глибокі традиції національного мистецтва та відкриває нові художні обрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Іванова, Л. В. (2013). Камерно-вокальна творчість українських композиторів ХХ століття: становлення жанрів, стильові напрями. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 152–168. Київ : Наукова думка.

Гусарова, О.В. (1988). *Володимир Золотухін*. Київ; Музична Україна.

Бойченко Карина

студентка 4 курсу (групи ВТПб-1-21-4.0д)

факультету української філології, культури і мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса

Грінченка

Науковий керівник:

Черкасець Маріанна Сергіївна,

викладач Факультету української філології, культури і

мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса

Грінченка

ВІДЕОМОНТАЖ ДЛЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА: ПОРІВНЯННЯ ПЛАТФОРМ

У роботі визначено основні підходи до відеомонтажу для соціальних медіа, порівняно вимоги платформ таких як Instagram, TikTok та YouTube. Акцент зроблено на особливостях формату відео, тривалості, стилю монтажу, а також специфічних інструментах для підвищення залученості глядачів на кожній із платформ. Досліджено тенденції та оптимальні техніки для створення контенту, що відповідає стандартам та очікуванням аудиторії кожної соціальної мережі.

Ключові слова: *відеомонтаж, відеоконтент, соціальні медіа, Instagram, TikTok, YouTube.*

Актуальність дослідження. Відеоконтент у соціальних мережах відрізняється стилем, тривалістю та

інтерактивністю, і кожна платформа (*Instagram, TikTok, YouTube*) пропонує власний формат подачі матеріалу. Дослідження у цій галузі дозволяє краще зрозуміти, як платформи впливають на стилістику та техніки монтажу, а також підвищити ефективність контенту для різних аудиторій, допомагаючи розробити рекомендації для оптимізації залученості глядачів.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Проаналізувати особливості відеомонтажу для соціальних медіа на прикладі платформ *Instagram, TikTok та YouTube*; виявити відмінності у форматах, тривалості та монтажних стилях на кожній з платформ. На основі дослідження визначити особливості адаптації контенту для підвищення залученості аудиторії і досягнення кращих результатів у кожній із соціальних мереж.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням авторських положень. *Відеомонтаж* – це процес упорядкування та обробки відеокадрів для формування цілісного візуального матеріалу. Він застосовується для створення різноманітного контенту, такого як фільми, телевізійні шоу, рекламні ролики тощо (Diego & Nuno, 2017). Упродовж останніх років монтаж став набагато доступнішим завдяки появі спеціального програмного забезпечення для персональних комп'ютерів. Оскільки цей процес часто вимагає значного часу та технічних навичок, були розроблені нові технології, які полегшують його виконання (Crittenden, 2003: 149).

Сьогодні набирає популярності використання мобільних додатків для відеомонтажу, які відкривають нові можливості для навчання та творчості. Такі додатки дозволяють користувачам загалом створювати якісні відео без потреби у громіздкому обладнанні чи складному програмному забезпеченні (Jokela et al., 2007: 482–489).

Завдяки смартфонам та зручним застосункам, процес створення відеоконтенту стає доступним і легким для будь-кого, незалежно від професійних навичок (Martin Kirik, 2015: 158).

Instagram, орієнтований на візуальну привабливість, пропонує користувачам кілька форматів, зокрема *Reels* та *Stories* (Instagram, n.d., a; Instagram, n.d., b). Ця платформа вимагає динамічного контенту, який з перших секунд привертає увагу яскравими переходами та ефектами, а також коротким форматом, що ідеально вміщається у 30 секунд. Глядачі часто швидко переглядають стрічку, тому відео має бути лаконічним, динамічним і розважальним, щоб утримати увагу (Mileva, 2023b).

TikTok же акцентує увагу на розважальному короткому відео та потребує креативного, інтерактивного монтажу. Ролики тут зазвичай тривають від 15 до 60 секунд і часто включають трендові звуки, музику, швидкі зміни сцен і візуальні ефекти, що додають динаміки (Kaye et al., 2002: 20). Важливо, щоб відео відповідало актуальним трендам, оскільки це підвищує залученість користувачів і додає популярності автору (Mileva, 2023a).

На *YouTube*, де переважає тривалий структурований контент, аудиторія очікує більш розгорнутих і деталізованих відео (Müller, 2009: 126–137). Відеомонтаж тут, зазвичай, менш динамічний, однак має чітку структуру, що дозволяє авторам повноцінно розкрити тему. Контент на *YouTube* часто включає вступ, розгорнуту частину розвитку подій і завершення, а також якісну роботу з титрами і анімацією, що створює послідовність та глибину розповіді (Needle, 2022).

Таким чином, для досягнення найкращих результатів на кожній платформі важливо адаптувати стиль монтажу відповідно до її вимог. Динамічні, яскраві ролики працюють для *Instagram* і *TikTok*, у той час як для *YouTube* підходять

тривалі, інформативні відео. Розуміння цих особливостей дозволяє створювати контент, який максимально відповідає очікуванням аудиторії кожної соціальної мережі, підвищуючи її залученість і відгук.

Висновки. *Instagram*, *TikTok* та *YouTube* мають різні формати, тривалість відео та стилі монтажу, які впливають на сприйняття аудиторії. Ефективний контент має відповідати візуальним очікуванням користувачів кожної платформи: динамічність і лаконічність для *Instagram* і *TikTok*, структурованість та інформативність для *YouTube*. Використання цих рекомендацій сприяє підвищенню залученості глядачів, що, у свою чергу, покращує результати для авторів контенту в соціальних медіа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Crittenden, R. (2003). *Film and Video Editing*. London: Routledge, 2003. – с. 149.
- Diogo, C., Nuno, C. (2017). Video editing with pen-based technology. *Multimedia Tools and Applications*, 76 (5), 6889–6914. <https://doi.org/10.1007/s11042-016-3329-y>
- Instagram (n.d., a). Instagram Reels - Share & Create Short Videos. *About Instagram | Capture, Create & Share What You Love*. <https://about.instagram.com/features/reels>
- Instagram (n.d., b). Instagram Stories | Create, Share, and Explore Moments | *About Instagram. About Instagram | Capture, Create & Share What You Love*. <https://about.instagram.com/features/stories>
- Jokela, T., Mäkelä, K., Karukka, M. (2007). Empirical observations on video editing in the mobile context. *Mobility '07: Proceedings of the 4th international conference on mobile technology, applications, and systems and the 1st international*

symposium on Computer human interaction in mobile technology, 482–489.

- Kaye, D. B. V., Wikstrom, P., Zeng, J. (2022). *TikTok: Creativity and Culture in Short Video*. Cambridge: Polity Press.
- Martin Kirk, B. A (2015). *Proactive, Experiential and Student-Centered Learning Approach: A Case Study of the Effects of A Social Media Video Editing “App” in A Traditional Classroom Setting*. (Doctor of Education thesis). Liberty University. Lynchburg.
<https://digitalcommons.liberty.edu/doctoral/1084>.
- Mileva, G. (2023a). How to Edit TikTok Videos. BACKSTAGE.
 URL: <https://www.backstage.com/magazine/article/how-to-edit-tiktok-videos-75980/>.
- Mileva, G. (2023b). How to Edit Videos for Instagram to Get High-Quality + Eye-Catching Results. BACKSTAGE.
<https://www.backstage.com/magazine/article/how-to-edit-videos-for-instagram-76076/>
- Müller, E. (2009). Where Quality Matters: Discourses on the Art of Making a YouTube Video. *The YouTube Reader*, 126–137. London: Wallflower Press.
- Needle F. (2022) How to Edit YouTube Videos: A Beginner's Guide. *HubSpot Blog | Marketing, Sales, Agency, and Customer Success Content*.
<https://blog.hubspot.com/marketing/how-to-edit-youtube-videos>.

студентка 3 курсу кафедри історії світової музики

НМАУ імені П. І. Чайковського,

Науковий керівник:

Д'ячкова Олена Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

**ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МУЗИКОЗНАВСТВІ:
ІНСТРУМЕНТ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПІДТРИМКИ ЛЮДСЬКОГО
АНАЛІЗУ**

Сучасні технології дедалі активніше змінюють підходи до дослідження в різних сферах. Особливо цікаво простежити, як ці процеси вплинули на музичну сферу зокрема на методи аналізу та інтерпретації музики. Штучний інтелект (*ШІ*) — це не лише набір алгоритмів, а складне соціотехнічне явище, що змінює способи взаємодії людини з інформацією. У контексті науки він уже давно вийшов за межі автоматизації і дедалі частіше стає співавтором.

У статті І. Бабич і О. Яшиної (2020) окреслено чотири підходи до розуміння *ШІ* — як того, що діє чи мислить по-людськи або раціонально. У контексті музикознавства, нас найбільше цікавлять два підходи: когнітивний — як *ШІ* може моделювати процеси аналізу музики, і агентний — як інтелектуальні системи можуть підтримувати дослідницьку діяльність.

ШІ постає не як суперник чи заміна музикознавця, а як співучасник пізнання. Він ще потребує людського спрямування, навчається і водночас навчає. Це не альтернатива, а доповнення, новий інструмент у просторі наукового пошуку.

Попри його широке впровадження, залишається критична проблема довіри. За глобальним опитуванням *Oxford University Press* (McGregor, 2024) (березень-квітень 2024) — 76% дослідників вже використовують *III*, передусім для перекладу, пошуку, узагальнення й редагування. Третина вважає, що *III* підриває критичне мислення, а двоє з п'яти що він загрожує інтелектуальній власності. У музикознавстві спостерігається подібна тенденція. Опитування *Ramonedá* та ін. (2024) серед 33 викладачів і студентів засвідчило обмежене використання *III* у темах історії музики й теорії. Студенти частіше залучають мовні моделі, але не завжди в музичному контексті. Рівень довіри — помірний. Утім, 78% опитаних погоджуються, що *III* здатен радикально змінити музикознавство в майбутньому.

Штучний інтелект – це інструмент, а не інтерпретатор. Його сила – не в самостійних судженнях, а в здатності підтримувати дослідника в рутині аналітичного процесу. Один із прикладів його використання – автоматизація трудомістких обчислень, зокрема при роботі з великою кількістю гармонічних комбінацій. У дослідженні А. Бондаренка (2023) розглянуто генерацію політерцієвих акордів за допомогою спеціального програмного забезпечення. Приклади освітнього застосування *III* – адаптація програм (*Wu & Pei*, 2025). До практичних інструментів належить розширення *Google Scholar* (із квітня 2024 року), що завдяки *III* полегшує роботу з PDF-файлами. Інколи він стає не просто інструментом, а умовним «науковим опонентом», допомагаючи виявити прогалини в усталеному аналізі, провокуючи дослідника на нетрадиційне мислення. Позбавлений інтуїції, *III* не усвідомлює, що відкриває. Лише у взаємодії з уважним дослідником він стає

каталізатором мислення й провокатором несподіваних, плідних питань.

Попри активне впровадження певні моделі мають обмеження: більшість з них не працюють із аудіо, а ті, що обробляють звук, здебільшого обмежені базовими функціями – шумозаглушенням, спектрограмами тощо. У перспективі *III* може бути використаний для музичного аналізу. Гіпотетично, алгоритми здатні аналізувати стилі різних композиторів і виявляти їхні характерні риси. Проте на практиці глибинне розуміння музичної форми, стилістики чи контексту залишається складним завданням; поточні моделі радше оперують поверхневими параметрами. До того ж вони можуть генерувати вигадану або неточну інформацію, не забезпечують надійної атрибуції джерел і не враховують емоційного чи культурного контексту. Глибинне обмеження – онтологічна межа: *III* не має досвіду, емоцій чи пам'яті, отже, не здатен по-справжньому «розуміти» мистецтво.

Водночас *III* – не конкурент, а інструмент, що здатен розширити можливості музикознавця за умови свідомого й критичного використання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабич, І. Р., Яшина, О. М. (2020). Підходи до розробки штучного інтелекту та їхній вплив на автоматизацію написання музики. *Modern Scientific Researches*, 12, 1, 35–39.
2. Бондаренко, А. (2023). Перспективи застосування програмного забезпечення для генерування акордів політерцієвої структури та їх модифікацій. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 48, 57–64.
3. McGregor K. (2024). Oxford press surveys researchers on AI, builds tech bridges. *University World News*. 2024.

<https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20240613105239492> .

4. Ramoneda P., et al. (2024). *The Role of Large Language Models in Musicology: Are We Ready to Trust the Machines?* <https://doi.org/10.48550/arXiv.2409.01864>

5. Wu, P., Pei, M. (2025). Research on the Innovation and Practical Path of Talent Training Model in Musicology Industry Based on AIGC. *SHS Web of Conferences*, 213(2025). <http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/202521302034>

Гасанов Рафаїл Гамзага огли,
аспірант 3 курсу
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Науковий керівник:
Лігус Ольга Марківна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

РЕФЛЕКСІЯ ВІЙНИ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ (НА ПРИКЛАДІ «ПСАЛМА № 90»)

У час тяжкої кровопролитної війни з російським агресором українські композитори активізують свої творчі сили, осмислюючи глибокий травматичний досвід колективного та індивідуального протистояння. Рефлексія війни, при цьому, виражається по-різному: в одних творах домінують мотиви скорботи і втрати, в інших – боротьби та гнівного спротиву, а в деяких випадках митці звертаються до духовних ідей віри та надії, шукаючи у молитві відповіді на складні екзистенційні питання. Основою таких творів нерідко стають біблійні тексти (псалми, канонічні фрагменти тощо), за допомогою яких воєнна дійсність інтерпретується крізь призму універсальних категорій

духовного буття (страждання, жертовності, покаяння, милосердя, спасіння). У результаті музичний твір наповнюється не лише емоційною виразністю, а й філософсько-теологічною глибиною, відкриваючи слухачеві простір співпереживання та катарсису. Подібне музичне осмислення трагічних подій сьогодення дедалі актуалізується, адже, як зазначив Є. Станкович, наш складний час потребує такої музики, яка «зцілює людський дух» (Іванова, 2023).

Останнім часом з'явилося чимало опусів на духовні тексти, присвячених тематиці російсько-української війни: Меса «За Україну» Є. Станковича (2022), твір І. Алексійчук «Прийди, Святий Духу» для мішаного хору а capella (2023), хорово-оркестрова сюїта «Святий Боже» О. Родіна (2023), «Молитва за Україну» І. Небесного (2023) та «Псалми Давида» В. Польової (2022–2023), серед яких «Псалом № 90» («Живий в допоміж Вишняго»). Цей твір був написаний «під смертоносні канонади в березні–квітні 2022 року» (Макаревич, 2024) та трагічні події в Бучі¹, про що композиторка розповіла у своєму пості у Фейсбук від 21 квітня 2022 року: «Тільки-но закінчила працювати над 90-м псалмом для двох мішаних хорів. Почала у перший день війни. Дуже важкий, болісний твір. На виживання. Вся кров у нього пішла. Страшний» (Макаревич, 2024). Та попри відчуття болю, страждання і відчаю, що інспірували її задум, у цьому творі відбулася дивовижна трансформація «енергії руйнації в енергію захисту й відродження» (Макаревич, 2024), закарбувалося щире прохання до Бога про порятунок та опіку. І це не випадково, адже в українській православній традиції саме псалом № 90 входить у канон поминальних

¹ Пізніше В. Польова написала окремий твір-відгук на жахливі звірства російських окупантів на Київщині – «Буча. **Lacrimosa**».

молитов та благань про мир (особливо у періоди зовнішньої загрози), що, ймовірно було відомо авторці музики.

Для «Псалма № 90» В. Польової характерна невибагливість стилістики, далекої від зовнішньої пишності й риторичної експресії. Панівну роль тут відіграє естетика мінімалізму: статичність звучання, використання сонорних комплексів, повторюваних інтонаційних формул і пауз, що створюють ефект медитації. Вокальна лінія тяжіє до речитативності, наближаючись до церковної декламації з використанням псалмодійних формул, що, таким чином, підкреслює первинну «текстоцентричність» задуму. Здається, саме слово, його вимовляння, звучання, напруга дихання під час виголошення тексту формують музичну думку хорової композиції, що «підкреслюється метрично, ритмічно, інтонаційно, динамічно і регістрово» (Іванова, 2023). У гармонічній вертикалі «Псалма № 90» домінують модальні структури та кластерні співзвуччя. Композиторка також фрагментарно використовує елементи імітаційної поліфонії, що сприяє динамізації хорової фактури. Композиція твору вирізняється текучістю форми, в якій умовно можна виокремити кілька структурних одиниць: вступ та три смислові розділи.

Вступ (т. 1–10) «Живий в допомі Вишняго, в крові Бога небесного водвориться...»: вирізняється стриманим характером, фактурною цілісністю хорового звучання, мінімальним ресурсом виразових засобів. У Першому розділі (т. 11–47) панує спокійний емоційний стан вступу. У хоровій партитурі поступово виокремлюється кілька голосів: альт (т. 11), два сопрано (т. 22) та сопрано з альтом (т. 38), внаслідок чого відбувається ущільнення фактури й розширення діапазону звучання. Другий розділ (т. 48–87) «Не убоїшся от страха нощного» – епізод наростання емоційної напруги (у тексті перелічуються небезпеки, з яких

визволяє Бог, – смерть, мор тощо). Поступове хвилеподібне розгортання (від *p* до *ff*) і спад гучності, контрапунктичне поєднання автономних ліній із самостійною підтекстовкою та імітаційними перегукуваннями голосів сприяють насиченню фактури, що, своєю чергою, приводить до кульмінації («Падет от страни твоея тысяча, і тма к тобі же не приблизится...»). Активізація руху продовжується у Третьому розділі (т. 88–136) «Вишняго положил еси прибіжище твоє». Порівняно з попередніми частинами, тут спостерігається ритмічне дроблення тривалостей та зростання динаміки (до *fff*). Драматична кульмінація розділу припадає на рядок «На аспіда і василіска наступивши і попереши льва і змія», після чого (від т. 118) усі хорові партії звучать без слів, як внутрішня молитва. Завершальна фраза «Долготою дній ісполню єго і явлю єму спасеніє Моє», викладена рухом по тризвуку *a-moll*, символізує беззаперечну стійкість віри.

Результати аналізу «Псалма № 90» В. Польової переконують, що цей твір покликаний занурити слухача у простір молитви. Відповідно композицію можна розглядати не стільки як естетичний об'єкт, а, передусім, як акт віри, що є важливим духовним опертям українців у час тяжких випробувань сьогодення. Сама авторка зізнається, що, створюючи цю музику, «уявляла, як це співатимуть наші дівчатка й хлопчики. І що для них це буде свого роду захист» (Макаревич, 2024). Тож рефлексія війни В. Польової, як виявилось, апелює до світлої і умиротвореної образності й емоційності, що має огорнути слухача теплом і любов'ю, заспокоїти розтерзану болем душу, вселити надію на перемогу. Чи не найбільш зрозумілим поясненням ідейної концепції «Псалма № 90» видаються слова композиторки: «Гадаю, моя музика народжується заради розради. Музика обіймає людину, коли їй боляче (Макаревич, 2024).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Іванова І. (2023). «Псалми Давида» Вікторії Польової: відчай, крик, надія. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/10915>
- Макаревич, М. (2024). Вікторія Польова: «Музика обіймає людину, коли їй болять». *Дзеркало тижня*. <https://zn.ua/ukr/CULTURE/viktorija-polova-muzika-obijmaje-ljudinu-koli-jij-bolit.html>

Марія Григор'єва
аспірантка 3 року навчання
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
науковий керівник:
Лігус Ольга Марківна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА XVII–XVIII СТОЛІТЬ У РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ КОЛЕКТИВІВ: ДИСКУРС ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

Художньо-естетичний рух *історично інформованого виконавства* (далі *ІІВ*)², який сформувався у

² Точний переклад англомовного терміну *historically informed performance (HIP)*, що укорінився у західному музикознавстві та виконавській практиці. Сутність феномена *ІІВ* полягає у максимально достовірному відтворенні звучання музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму), враховуючи специфіку її тогочасного функціонування та

західноєвропейській музиці на межі XIX–XX століття, в українську культуру проник не так давно. Одним із перших його проявів на українських теренах стала творчість ансамблю давньої музики «Ренесанс» під керівництвом С. Крутикова (1980-і роки), а подальший поступ *ІІВ* відбувся уже в період незалежності. Протягом 1990-х–2000-х років у різних містах країни (Київ, Львів, Харків, Одеса, Суми) з’являються колективи, що спеціалізуються на виконанні музичних творів XVI–XVIII століть (“*Silva Rerum*”, “*Artes Liberales*”, “*A cappella Leopoldis*”, “*Kalophonía*”, “*Cantus Firmus*”, “*La Cesta*”, “*Alitea*”, “*Vox animae*”, “*Partes*” та ін.), українські музиканти запрошуються до участі у зарубіжних оперних постановках та концертах (зокрема, В. Сліпак, О. Пасічник, Ю. Міненко, Т. Журавель, Р. Меліш, О. Табуліна), організовуються фестивалі старовинної музики, формуються національні освітні інституції, зокрема й кафедра старовинної музики на базі Національної музичної академії України (1999 р.).

У репертуарі українських ансамблів, орієнтованих на *ІІВ*, спочатку переважала музика західноєвропейських композиторів, специфіка якої пізнається у процесі опрацювання різноманітних давніх джерел інформації (архівних документів, автографів, рукописних копій музичних творів, теоретичних трактатів, манускриптів та керівництв із виконавської практики)³, що зберігаються у фондах різних країн Європи. Репрезентація української старовинної музики з позицій *ІІВ* певний час вважалася майже неможливою через недостатню кількість подібних

сприйняття, естетичні та стилістичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію.

³ Праці А. Кірхера, Й. Маттезона, Дж. Манчіні, Ф. Тозі, К. Ф. Е. Баха, Й. Й. Кванца, Ж. Л’Афільярда, та ін.

джерел у національній культурі та у східнослов'янському просторі загалом⁴. Проте згодом, спираючись на усі наявні джерела, в тому числі й західноєвропейські трактати (враховуючи питому вагу італійських та німецьких впливів на розвиток української композиторської та виконавської практики XVII–XVIII століття), музиканти й музикознавці поступово почали «розкодовувати» цей сегмент творчості. Таким чином, базовими принципами *IIB* української музики XVII–XVIII століть визначено:

- пріоритет камерного складу ансамблю (8 – 16 учасників);
- робота з партитурами в оригінальній нотації або в максимально коректній фаховій редакції;
- синергія музики й риторики (опертя на теорію афектів, актуальну для естетики українського бароко й класицизму;
- увага до артикуляції слів і водночас збереження консенсусу між кантиленою та декламацією;
- роль темпу як динамічного компоненту драматургії твору.

Нині партесні твори, канти, літургійні композиції та духовні хорові концерти корифеїв української духовної музики (М. Дилецького, А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя та ін.) органічно впливають у річище *IIB*, отримуючи як відповідні сценічні втілення, так і теоретичне обґрунтування. Зокрема, в одній із дисертацій розглянуто діяльність «Візантійського хору» М. Антоновича (Нідерланди), який виконує українську літургійну музику (Лазаревич, 2018), в іншій –

⁴ «Мусикійська граматика» М. Дилецького, «О пінії Божественном» І. Коренева, «*Ars Et Praxis Musica*» З. Лауксміна, «Про музику» Ю. Крижаніча, «Препорція» з київського рукопису XVIII століття.

інтерпретаційні моделі виконання партесних творів сучасними колективами (Марченко, 2021). Вагому роль у розвитку сучасної науково-виконавської думки слугують ґрунтовні напрацювання музикознавців Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Л. Корній, О. Шуміліної, Є. Ігнатенко, а також І. Кузьмінського та Б. Дем'яненка.

Серед найбільш послідовних інтерпретаторів української хорової музики з погляду *ІІВ* виокремлюється львівський ансамбль “*A cappella Leopoldis*”, заснований у 2003 році Р. Стельмашуком (від 2015 року колектив очолює Л. Капустіна). Цей ансамбль є постійним учасником спеціальних проєктів *ІІВ* у різних країнах Європи (Польщі, Швейцарії, Німеччини), вдосконалюючи професійні знання і майстерність, та активним популяризатором на батьківщині й за кордоном музики українського бароко та класицизму: творів М. Дилецького, А. Рачинського, М. Березовського, кантів та 12-голосих партесних концертів першої половини XVIII століття. Протягом 2000-х років “*A cappella Leopoldis*” записав кілька компакт-дисків, які здобули визнання за кордоном, а у 2008 році колектив увійшов до десятки найкращих виконавців давньої музики за соціопитуванням слухачів Польського Радіо.

Важливу місію у поширенні давньої української хорової музики виконує також незалежна мистецька платформа “*Open Opera Ukraine*”, яка виникла у Києві у 2017 році з метою популяризації руху *ІІВ* в Україні. Поміж багатьох ініціатив “*Open Opera Ukraine*” окремої уваги заслуговує проєкт “*Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір*”, започаткований у 2019 році у форматі лабораторії, в якій музиканти, учасники ансамблів “*Partes*” під

керівництвом Н. Хмілевської⁵, «Мусикія» (хормейстер – І. Коломієць) та “*Lviv Opera Chamber Choir*” на чолі з В. Яценком, займалися вивченням рукописів партесних творів, їх виконанням та записом. Результатом цієї роботи став компакт-диск “*Musica Sacra Ukraina*” – 13 композицій у виконанні ансамблю “*Partes*” (десять чотири- й восьмиголосних концертів М. Дилецького та три концерти невідомих авторів), а також запис семи концертів Г. Левицького та творів Грицька, озвучених ансамблем «Мусикія». У 2021 році записані твори прозвучали на міжнародному фестивалі “*Odessa Classics*” у виконанні “*Lviv Opera Chamber Choir*”, а ще за рік платформа реалізувала проєкт «*Open Partes: Комунікація без меж*», спрямований на поширення партесної музики в різних регіонах України (Чернігів, Острог, Кривий Ріг, Сєверодонецьк).

Ще однією вагомою подією під егідою “*Open Opera Ukraine*” став міжнародний фестиваль “*Kyiv Baroque Fest – 2024*”, в рамках якого відбувся концерт української хорової музики XVIII століття «Внемлите, людіє» за участю ансамблів “*Partes*” та “*A cappella Leopoldis*”. Програма концерту включала шість двохорних композицій, зокрема «Внемлите, людіє» М. Березовського та «Скажи ми, Господи» і «Возлюблю Тя, Господи» А. Рачинського. Виконання цих творів, що презентують пізнє українське бароко (А. Рачинський) та ранній класицизм

⁵ Н. Хмілевська (Даньшина) – одна із співзасновниць платформи “*Open Opera Ukraine*”, яка спочатку організувала вокальний ансамбль “*Vox Animae*”, що виконував західноєвропейську музику епохи Ренесансу. Після проєкту “*Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір*” цей колектив перейменовано на “*Partes*”.

(М. Березовський), вимагало як музичної майстерності, так і глибокого проникнення в історичний контекст – «з глибини минулої доби, без нашарувань і стереотипів пізніших виконавських практик» (Бентя, 2024b), враховуючи тогочасні принципи музичної стилістики. У цьому плані цінною виявилася праця наукової консультантки проєкту О. Шуміліної, яка розшифрувала ці твори та підготувала до видання. Крім того, історично коректне виконання концертів вимагало від співаків і розуміння нюансів вербального компоненту, в чому їм допомогли фахові консультації філологинь Т. Видайчук та А. Почтаренко, які досліджують вимову церковнослов'янських текстів XVIII століття.

Отже, більш ніж тридцятилітній досвід виконавства української хорової музики у царині *ПВ* демонструє зростання зацікавленості музикантів цією практикою, обумовлене потребою власної національної ідентифікації через максимальне наближення до історичних коренів: «ким ти є і чим гордишся» (Бентя, 2024a), розумінням невіддільності національної традиції від європейського культурного світу минулого, усвідомленням ролі давньої музики як вагомого інструменту єднання сучасного українського суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бентя, Ю. (2024a). Віднайдені твори українських класиків XVIII століття: музика, мова, історія. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/13594>
- Бентя, Ю. (2024b). “Partes” та “A cappella Leopoldis” презентують віднайдені хорові концерти українських класиків. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/13510>
- Лазаревич Є. Ю. (2018). *Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої*

*половини XX століття. (Дис. ... канд. мистецтв-ва).
Львів. нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка. Львів.*

Марченко, М. О. (2021). *Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі XX–XXI ст. (Дис. ... канд. мистецтв-ва).
Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ.*

Казаніна Аліна

*студентка 4 курсу кафедри теорії музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського*

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

ФАКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ РЕСУРС У КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОНАТАХ ГАБРІЕЛЯ ФОРЕ

У сучасному музикознавстві зростає інтерес до інтерпретології як напрямку, що дозволяє дослідити художні твори не лише з точки зору їх структури, а передусім крізь призму виконавського розуміння. Важливим об'єктом такого підходу є камерно-інструментальна музика, де художній образ нерозривно пов'язаний із виконавською взаємодією. Особливо це стосується творів французького композитора Габріеля Форе, який створив взірці глибокої, витонченої та концептуально багатой музики, що потребує уважного аналітичного й інтерпретаційного підходу.

Г. Форе посідає особливе місце в історії французької музики як композитор, що поєднав у своїй творчості риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму. Його камерно-

інструментальні сонати, зокрема для віолончелі з фортепіано оп. 109 №1 та для скрипки з фортепіано оп. 13 №1, є не лише формально завершеними зразками жанру, а й тонкими прикладами фактурного мислення, яке стає джерелом виконавських смислів. Фактура у цих творах не є пасивною акомпануючою структурою – вона формує музичний простір, наратив, динаміку, взаємодію та художню цілісність.

У Сонаті для віолончелі та фортепіано оп. 109 композитор застосовує класичну тричастинну форму, зберігаючи водночас свободу викладу, властиву пізньому романтизму. Уже перші такти демонструють особливості його письма: поліметричне накладання дво- і тридольних структур, синкопування, щільні гармонічні вертикалі у фортепіано та широкі інтервали у віолончелі. Основна тема першої частини побудована на модальній гармонії, з використанням дорійського ладу, що створює враження давньої церковно-інтонаційної стилістики. Увесь виклад матеріалу не лише горизонтально-тематичний, а й фактурно-драматургічний: композитор варіює текстурну щільність, вводить контрапункт, канон, змінює тембровий баланс, тим самим створюючи складну інтерпретаційну задачу для виконавця.

Друга частина (*Andante, g-moll*) сповнена спокійної медитативності. Основу становить пентатонічна тема, яку фортеанське письмо трансформує в емоційно глибоку монологічну лінію. Особливість інтерпретації тут полягає в делікатному балансі між прозорістю фактури та виразовою наповненістю кожного інтонаційного жесту. Важливо досягти абсолютної взаємодії між інструментами, яка не допускає домінування одного з них. Музичний простір стає єдиним диханням, де фраза формується на основі загального звукового контексту, а не індивідуального імпульсу.

Фінал сонати (*Allegro comodo*) у рондо-подібній формі, в якій теми набувають нових значень при кожному поверненні. Особливе місце займає центральний епізод – канон у відстані октави з інтервальним зсувом, що вимагає ювелірного ансамблевого контролю. У цьому розділі особливо яскраво проявляється риса композиторського стилю Г. Форє – поліфонічна організація фактури, де жодна з партій не має виключно супровідного характеру. Інтерпретаційна складність полягає в необхідності донесення до слухачів гармонічного поєднання між собою тембрових регістрів, ритмічних акцентів та динамічних планів.

Соната для скрипки з фортепіано оп. 13 №1 – твір раннього періоду, в якому вже чітко виявляються засади композиторського мислення Г. Форє. Скрипкова партія не є традиційним солюючим голосом, вона діє на рівні з фортепіано, створюючи діалог, у якому обидва інструменти об'єднані у спільному тематичному та фактурному русі. Важливою рисою є використання гомофонно-гармонічного типу фактури, що постійно переходить у поліфонічний. Для виконавця це означає потребу в органічному поєднанні ясного фразування з пластичним ритмом, а також точним розумінням функції кожного голосу у відповідному моменті.

Особливу увагу привертає феномен «модального колориту» у фактурі творів Г. Форє. На відміну від типово романтичного розгортання гармонії через домінантову функцію, композитор вдається до використання натуральних ладів – дорійського, міксолідійського, фригійського, що забарвлює музику специфічним колоритом. Така гармонія не несе напруги, вона «розчиняється» у загальному фактурному русі. Це зумовлює й особливу інтерпретацію – зосереджену не на драматичних кульмінаціях, а на

внутрішньому світлі, на відчутті прозорості та камерності навіть у щільних текстурах.

Отже, фактурна організація в сонатах Габрієля Форе є не лише формальним елементом композиції, а виступає першорядним засобом вираження, що формує інтерпретаційне поле твору. Для виконавця це відкриває цілий спектр завдань: від тембрової пластики й ритмічного балансу – до розуміння фактурної драматургії. Ретельне вивчення фактури дозволяє заглибитись у філософію автора, розкрити його бачення музичного жесту, відчувати логіку звучання поза нотним текстом.

Фактура у творчості Г. Форе – це не просто текстурне середовище, а спосіб мислення, який вимагає від інтерпретатора глибокого занурення в матеріал. Її аналіз не може бути суто формальним: він має поєднувати теоретичну проникливість із чутливістю до звуку, до нюансів, до співіснування голосів. Саме це визначає цінність фактурного підходу як складової сучасної науки про музику та її інтерпретаційної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Nectoux, J.-M. (1980). Gabriel Fauré. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6. London: MacMillan Publishers.
- Гульцова, Д. П. (2020). Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 128–134. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219143>
- Le Guen, D. R. (1968). *The Development of the French Violin Sonata*. University of Tasmania.

- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)*. Київ: НАКККіМ.
- Пономаренко, О. М. (2007). Функція фонічного аспекту фактури в розкритті виразового потенціалу музичного твору. *Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України*, 231–233.

Кравченко Юлія

*студентка 4 курсу кафедри теорії музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського*

Науковий керівник:

Рудь Поліна Валентинівна

*кандидат мистецтвознавства,
ст. викладач кафедри теорії музики*

НЕОКЛАСИЧНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО

Ігор Федорович Стравінський (1882 – 1971) – яскрава постать в історії музики ХХ століття. Він був новатором, експериментатором, митцем, який міг пристосуватися до часових змін і при цьому зберегти свою неповторну індивідуальність, що проявлялася у різних змінах музичних стилів та жанрів, яких торкався композитор.

Як відомо його творчість поділяють на три періоди: російський (1908–1923), неокласичний (1923–1953), пізній або серійний (1953–1968). Другий, найтриваліший період (майже 30 років) у творчості композитора став етапом переосмислення класичних форм і жанрів у поєднанні з модерністськими техніками. У цей час І. Стравінський акцентує свою увагу на принципах класичної музичної логіки, чіткої структури; звертається до жанрів доби

бароко й класицизму – і вибудовує власну концепцію «Назад до Баха». **Ключовими творами цього періоду є жанри опери, балету, симфонії, концерту, але індивідуалізовані (наприклад, опера-ораторія «Цар Едіп» (1927), «Гра в карти» – балет у трьох здачах, «Симфонія псалмів» (1930), «Симфонія у трьох рухах» (1942-45), Концерт для двох фортепіано соло (1931-35) тощо).**

Різноманіття жанрів, стилів і стилістичних відтінків у творчості композитора захоплює багатьох музикознавців. Наведемо вислів Елліота Джонса, який відмітив що «Стравінський „один з воістину епохальних новаторів музики“. Найбільш важливим аспектом творчості композитора, крім його технічних нововведень (у тому числі в ритмі і гармонії), є «мінливе обличчя» його композиційного стилю, при цьому завжди зберігається, сутнісна індивідуальність» (Jones, n.d.).

І. Стравінський знаходить етичний і естетичний ідеал, гармонію в **античній тематиці**. «Аполлон Мусaget», «Орфей», «Цар Едіп», «Персефона», – образи давньогрецьких міфів, переосмислені композитором, оживають у новому світлі недосконалого ХХ століття.

Важливе місце в неокласичній творчості композитора посідає **ритуал**: як структура дії, що об'єктивує емоції. За словами Роя Уестбрука (Westbrook, 2021), ритуал у Стравінського є способом досягнення об'єктивності, очищення форми від суб'єктивного, що було ключовим для модерністської естетики 1920–1930-х років. Релігійна тематика творів композитора – православна, католицька, – має спільний знаменник: духовність. Апофеозом духовної творчості серед хорової літургійної музики І. Стравінського є «Симфонія псалмів» для мішаного хору і оркестру, «складена во славу Божу».

Але особливе місце серед інших жанрів посідають балети. Дійсно, саме балет став для І. Стравінського джерелом натхнення для творчості. Сам композитор писав: «... за красою свого ладу і аристократичної строгості форми балет якнайкраще відповідає моєму розумінню мистецтва. Бо тут, в класичному танці, я бачу торжество вдумливої композиції над розпливчастістю, правила над свавіллям, порядок над «випадковістю» (Стравінський, б.д.). У балетах композитор поєднує класичне та сучасне, мінімізує візуальний ряд (костюми, декорації), повертається до класичного складу оркестру, більш чітких структурних форм. Пластика тілесного руху і чистота мелодичної лінії зливаються у синкретичній єдності, демонструючи найсуттєвіші риси неокласицизму. **Балетний жанр розпочинає і завершує неокласичний період творчості композитора:** «Аполлон Мусагет» (1928) «Поцілунок феї» (1928), «Гра в карти» (1936), «Орфей» (1946-47).

Композитор виявляє **гнучкість мислення і здатність до стилістичного синтезу**, що забезпечує йому місце серед експериментаторів XX століття. Неокласичний період І. Стравінського – це **переосмислення традицій** в умовах сучасної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Рябоконева, М. О. (2015). Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, 179-184.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_1%284%29_38
 Стравінський, І. Ф. (б.д.). Хроніка мого життя.
<https://coollib.com/b/176387/read>

- Jones, E. (n.d.). Igor Stravinsky. *College Sidekick*.
<https://www.collegesidekick.com/study-guides/music/igor-stravinsky>
- Westbrook, R. (2021). A look in the mirror: Stravinsky and Neoclassicism. <https://bachtrack.com/article-anniversary-stravinsky-pulcinella-oedipus-rex-neoclassical-april-2021>

Ілля Левада

*студент 3 курсу кафедри композиції та
інструментування
ХНУМ імені І. П. Котляревського,
науковий керівник – доктор філософії
Щетинський О. С.*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОМПОЗИТОРА З РОК-КОЛЕКТИВОМ (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОГО ГУРТУ LEMBERG)

Ключові слова: *рок-гурт, thrash metal, groove metal, жанр, концерт, запис пісні, репетиційна робота, Lemberg, електрогітара, ударні, табулатура.*

Мета доповіді — окреслити особливості роботи композитора з рок-колективом, поділитися власним досвідом роботи з гуртом *Lemberg*.

Термін «жанр» в рок-музиці має інше значення, ніж у класичній музичній теорії. Жанри в рок-музиці позначають відмінності стилю, інструментальної й вокальної техніки, темпові, темброві, ритмічні характеристики, частково навіть окремі теми текстів. А «класичні» жанрові означення стосуються переважно походження музики, особливостей її побутування й виконавського складу. Майже вся рок-термінологія запозичена з англomовної лексики, на

противагу до класичної термінології, де переважають італійські означення. Наприклад; глісандо у рокерів — це слайд, удар вниз — це даунстрок, скордатура — це дроп, гама — це скейл, мелодія — це лід, фраза — це риф, арпеджіо — це свіп, тактова доля або пульс — це біт і т.д. Докладно проблеми термінологічних розбіжностей проаналізовані в статті Андрія Бондаренка (2011).

У львівському рок-гурті *Lemberg*, яким я керую, тексти пісень належать вокалісту Олексію Хлебнікову, а музичний матеріал створюю я. Всі учасники гурту одностайні щодо жанрових вподобань: це поєднання *thrash* і *groove* металу⁶. Проблематика текстів охоплює теми протесту проти тоталітаризму і маніпулювання свідомістю, проти засилля комерції й реклами, проти сірої буденності й марнування часу, за свободу особистості, за нонконформізм. Присутні також теми героїчного минулого, містичні мотиви й львівські міські легенди.

Всі інструменталісти нашого гурту користуються табулатурами (скорочено табами), які передбачають тактовий розмір і точне позначення ритміки. Користуючись табами, гітарист не прив'язаний до певної тональності й може легко уживати скордатуру, переходячи в іншу

6

Thrash характеризується надшвидкими темпами, технічно і ритмічно складними рифами, специфічним використанням ударних і багатогейновим (тобто посиленням) звучанням з переважанням високих частот. Groove — це швидкі або помірні темпи, синкопована нестандартна ритміка, що спонукає слухачів рухатися в ритмі музики, залучаючи їх до спільного дійства. Вокал включає екстремальні техніки (*growl*, *scream*, розщеплення звуку тощо). Характерною ознакою цих жанрів, як і всієї метал-музики, є використання прийому дисторшн в партіях гітар.

тональність. В барабанних табулатурах за кожною нотою закріплюється певний інструмент ударної установки.

Основу нашого репертуару складають оригінальні пісні, але час від часу ми граємо кавери, тобто пісні інших колективів у нашому аранжуванні. Виконання каверів дає можливість краще пізнати чужий матеріал, відчувати його ніби «зсередини».

Репетиційна робота починається з програвання двох-трьох вивчених раніше пісень. Після цього відбувається презентація нової композиції. Спосіб її розучування — це «техніка монтажу»: завчається невеликий фрагмент твору, доводиться до потрібного темпу, а після цього опрацьовується наступний фрагмент й об'єднується з попереднім.

Наступним кроком є об'єднання й синхронізація всіх інструментів. Якщо передбачаються вставки фонограми, вони приєднуються на завершальному етапі розучування. В наших композиціях музика не відбиває текстових або сюжетних деталей, а створює узагальнений образ. Тому текст з'являється не одразу, а тоді, коли музика майже повністю написана. Коли всі інструменталісти достатньо «зіграні», починається робота з вокалістом. На наступних репетиціях додаються елементи сценічного руху.

За день до концерту наш гурт проводить генеральну репетицію, де програє всю програму. Остаточно визначається послідовність пісень на концерті, відпрацьовуються елементи перформенсу й взаємодії з публікою.

Безпосередньо перед концертом завжди відбувається саунд-чек: гурт отримує час для відстроювання звукорежисером на концертній площадці звучання всіх інструментів й вокалу. Серед організаційних завдань — поширення інформації про концерт у соцмережах і ЗМІ,

друкування афіш, листівок, стікерів, репости інформації про концерт різними спільнотами й пабліками. Наша цільова аудиторія — це тінейджери й молодь, тому ми маємо враховувати їхні зацікавлення, звички, стиль спілкування.

Аудіозапис пісень — це фіналізація роботи з музичним матеріалом. Кожний музикант повинен звикнути грати свою партію окремо від інших, не втрачаючи при цьому драйву, оскільки кожна партія буде записуватися окремо — такою є сучасна технологія професійного запису рок-музики. Після зведення й мастерінгу інструментальних партій записується вокал, а фінальним етапом є зведення вокалу з інструментальною частиною.

Регулярні концертні виступи розвивають гурт як професійно, так і медійно. Особливо корисними є гастролі в різних містах. Колаборація й спільні виступи з іншими артистами творчо збагачують усіх. Однак завжди варто пам'ятати, що всі ці заходи знецінюються, якщо колектив не розвивається і не вдосконалюється музично.

Рок-музика стала невід'ємною часткою мого життя. Для мене кожний концерт — як маленьке свято. Граючи свою музику, я ділюся своїм світовідчуттям й хочу, щоб його люди сприймали таким, яким воно є. Участь в концерті дає ефект єднання й позитивну ідею для всіх присутніх. Також це чудова емоційна розрядка й можливість висловити за допомогою музики свої думки. Ми хочемо, щоб наші слухачі отримували потужний позитивний емоційний заряд, що надихає переборювати усі життєві проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бондаренко, А. (2011). До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*, 19, 70–78.

Яхно О. (2024). *Вокальна стилістика в українській рок-музиці: генеза, еволюція, сучасні репрезентації*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

*Лозова Аліна Володимирівна,
магістрантка 2 курсу кафедри театрознавства
ХНУМ ім. І.П. Котляревського*

*Науковий керівник:
Партола Яна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
театрознавства*

КОМПЛЕКСНА ПОЧАТКОВА ТЕАТРАЛЬНО- МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО СВІТОГЛЯДУ

У сучасному суспільстві, що динамічно змінюється під впливом культурних та інформаційних процесів, особливої актуальності набуває формування особистості, здатної до естетичного сприйняття світу, креативного мислення й культурної комунікації. Початкова театральномистецька освіта відіграє важливу роль у становленні цілісної, свідомої та соціально активної особистості.

Сьогодні театральні школи в Україні здебільшого функціонують як театральні відділення чи класи в багатопрофільних мистецьких школах або рідше як окремі заклади початкової мистецької освіти. Ці школи дають дітям базові знання про театр, навички акторської майстерності, сценічного мовлення, пластики, драматургії та режисури.

Початкова театральна освіта впливає на формування рис особистості: впевненості у собі, критичного мислення, емоційного інтелекту, здатності до командної роботи та публічного самовираження. Адже, наприклад, коли дитина опановує основи акторської майстерності у театральній школі, вона не просто грає роль, а й вчиться у цьому процесі розуміти людей, відчувати глибину конфліктів, шукати відповіді на складні питання, замислюватися над цінностями тощо. Це і є формування світоглядних орієнтирів, які допомагатимуть їй самореалізовуватися у творчості або іншій життєвій сфері.

Вдалим прикладом реалізації комплексної театральної-мистецької підготовки є діяльність Комунального закладу мистецької освіти «Школа сучасних театральних-сценічних напрямів» Харківської міської ради (ШСТСН) – спеціалізованого закладу початкової мистецької освіти, що функціонує як багатопрофільна мистецька школа театального спрямування. Тут працює шість взаємопов'язаних відділень: театральне, музичне, хореографічне, художнє, телевізійне та мультиплікаційне. За словами директорки школи Зінаїди Мурзіної, основна мета ШСТСН – формування творчої, професійно орієнтованої особистості. Для досягнення цієї мети було розроблено авторські навчальні плани, які дозволили організувати освітній процес таким чином, щоб забезпечити комплексний підхід до навчання. Основна концепція школи ґрунтується на цілісності та взаємозв'язку між відділеннями, а також на набутті учнями необхідного сценічного досвіду (Мурзіна, 2025).

На театальному відділенні школи визначено два головні напрями роботи: надання початкової мистецької освіти та виховання компетентного глядача з високим рівнем культури. Структура освітньої моделі передбачає інтеграцію

практичних та теоретичних дисциплін, які формують не лише професійні навички, а й світогляд учнів.

Тривалість навчання – 9 років (4 роки – елементарний, 5 років – середній (базовий) підрівень).

Протягом усього періоду навчання за Освітньою програмою, учні отримують компетентності з дисциплін: основи акторської майстерності, основи сценічного руху, основи сценічної мови, танець, початковий курс з історії театрального мистецтва, постановка спектаклів. Для розширення своїх компетенцій, здобувачі освіти також можуть обирати дисципліни варіативного складника. Діти, які навчаються на театальному відділенні тісно взаємодіють з учнями інших відділень. Наприклад, з художниками вони створюють декорації до вистав, з телевізійниками пишуть сценарії та беруть участь у зйомках спільних проєктів, мультиплікаторам озвучують мультфільми. Такий підхід має на меті розвивати креативність, колективну взаємодію та комунікативні навички дітей, створюючи основу для їхньої подальшої театральної діяльності.

Освітній процес спрямовано на виявлення й розвиток індивідуального творчого потенціалу кожного учня. Тижневе навантаження учня театрального відділення від 4 до 10 годин в залежності від віку та класу.

Форми навчання включають групові та індивідуальні заняття, позакласну та проєктну діяльність. *Методи навчання*: словесні (розповідь, бесіда, лекція, дискусія); практичні (виконання акторських етюдів, імпровізація, виконання вправ на сценічний рух і пластичну виразність, робота з текстом, репетиційний метод); наочні методи (перегляд та аналіз театральних вистав, демонстрація відеоматеріалів із виступами видатних акторів, використання сценічних костюмів, реквізиту, декорацій).

Засоби навчання: матеріально-технічні (дзеркальні класи для сценічного руху і пластики, аудіо- та відеоапаратура для перегляду та аналізу вистав, сценічний реквізит, костюми, декорації, сцена для виступів); навчально-методичні матеріали (підручники та посібники, драматургічні твори для постановок, відеозаписи професійних вистав для аналізу).

У результаті навчання формується шість основних компетентностей: загальна інтегрована, мистецько-теоретична, теоретично-практична, театральна-сценічна та виконавська майстерність, колективна взаємодія, публічний мистецький виступ.

Таким чином, модель театральної-мистецької підготовки здобувача початкової мистецької освіти базується на комплексному підході та включає три ключові компоненти: теоретичний, практичний та творчий. Особливістю такої моделі є: індивідуальний підхід до розвитку здібностей кожного учня, міждисциплінарність при поєднанні театру, музики, танцю та аудіовізуального мистецтва, практична орієнтованість у максимальній залученості до сценічної діяльності, психофізична підготовка – розвиток стресостійкості, концентрації, емоційної виразності.

Отже, початкова театральна освіта є не лише етапом до професійного становлення актора чи режисера. Це – багатопрофільна виховна система, що формує культурного громадянина з розвиненим світоглядом, здатного до самореалізації та творчого мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Мурзіна, З. М. (2025). *Інтерв'ю з директором Комунального закладу мистецької освіти «Школа сучасних театральних-сценічних напрямів»*. Проведено Лозовою А.В., 01.02.2025. Рукопис.

Надія Лук'яненко,

магістрантка,

ОПП «Дизайн і візуальна культура»

Черкаський державний технологічний університет

Науковий керівник:

Наталія Романенко

доктор технічних наук, професор

ВИРАЗНІСТЬ ЗАСОБІВ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ВИМІР МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Мистецький простір сьогодення в Україні відіграє важливу роль для пізнання дійсності, пізнання країни, її історії, ментальності народу та розуміння причин і подій, що зараз відбуваються. Досліджуючи книжкову графіку в межах однойменного курсу «Книжкова графіка», як одного з видів сучасного зображувального мистецтва, було встановлено, що графічне супроводження змісту книги, чи то проза чи то вірші, привертає увагу читача можливістю побачити розгорнуту і тривалу рефлексивну оповідь про відповідні події. Викликало зацікавленість дослідити комунікацію графічної виразності словосполучень віршів із змістом літературного здобутку автора.

Джерелом творчості став проєкт пам'яті Олени Герасим'юк та Євгена Ліра під назвою «Недописані» проєкт пам'яті особистостей, чия історія в літературі обірвалася у російсько-українській війні. Прізвища 139 захисників і захисниць України, чисельність яких, на жаль, зростає, творили українську літературу при житті і загинули, захищаючи Україну (Горlach, 2024). Серед списку загиблих є прізвище Задоянчук. Прізвище Артема Задоянчука з'явилося в мережі в липні 2023 року, коли відбулася презентація збірки полеглого Героя Артема Задоянчука “Я

хочу бачити весну ...” (Муляр, 2023; Задоянчук, 2023). Артем вступив до лав ТРО у лютому 2022, воював на Донеччині, загинув у травні 2022 поблизу Слов’янська. Вічна пам’ять герою!

Вірші Артема за своїм філософським сенсом життя, його відчуттям світла, почуття кохання спонукали більш докладніше познайомитися із життєвим шляхом автора та його творчим здобутком.

Однією з найпопулярніших тем у віршах, як і загалом в поезії – є тема кохання. Окрім того, що кохання та любов сама по собі є широкою темою, в творчості Артема вона ще більш ширша: «Таке велике і сумне, Це щось чудове і прекрасне. Воно немов з’їда мене». В іншому вірші А. Задоянчук висловлює свій сарказм до почуття кохання: «Лиш збита постіль на світанку втамує їхню забаганку», ще в іншому – узагальнене риторичними питаннями «Невже немає почуттів? Не треба більше ніжних слів?», які змушують читача задуматися, що потрібне йому, читачу, в коханні: почуття, справжні та щирі, в яких можна «Втонути щиро, розтворитись, В одному серці разом битись, За руку йти, не відпускати І в мріях інколи літати?..» чи щось інше.

Як же висловити графічно такі широкі почуття?! Почалися пошуки, під час яких згадала, що в соцмережі Інстаграм мою увагу неодноразово привертала графічні ілюстрації студентки Лапландського університету Катаріїни Саломай, де авторка «Виражає людське життя через твори субарктичної природи та тварин» (Salomaa, 2020). Привертає увагу чорно-біла графіка та техніка розробки ілюстрацій, а також застосування антропоморфічних описів та визначень як естетичний спосіб щодо сприйняття і втілення духовного змісту в образній системі (Голобуцький, 2001).

Виникло бажання біля віршів «Кохання», що починаються рядками: «Таке велике і сумне, Це щось чудове і прекрасне. Воно немов з'їда мене» розмістити образ собаки як символ вірності. На Ілюстрації – книжковий розворот, де вірші і образ собаки яка, на наш погляд, після загибелі поета плаче з приводу цього горя, а також над словами: «Невже так люди бачать світ? Невже їм зовсім не болить?» – з інших віршів. Трагічність образу підкреслює чорно-біла графіка, як за змістом, так і посмертною публікацією віршів Артема Задоянчука. Чорно-білі ілюстрації надають образу та тексту поряд, цілісності й лаконічності; дисбаланс розвороту не перевантажений.



Кохання
 Це щось велике і сумне.
 Це щось чудове і прекрасне.
 Воно немов з'їда мене.
 Чому воно таке страшне –
 Страшне для того, хто не вміє,
 хто ще не знає, що це є.
 Чому воно лякає мене,
 Чому воно бере мене
 У мрії сподівань, любові?
 Я хочу жити і любити.
 Я хочу мати щось своє,
 і це своє, у серці. Але навіки зберести
 Я так люблю тебе!

Ілюстрація до віршів А. Задоянчука «Кохання»

Під час розробки композиції була застосована техніка колеги з Лапландії: розроблені ескізи доопрацьовані традиційними матеріалами: олівцем та авторучками різної товщини, що забезпечило варіювання ширини штрихів для виділення певних частин ілюстрації. Після завершення цього етапу ілюстрацію було відскановано і для посилення контрасту ілюстрації – оброблено в програмах, завдяки чому контраст чорного та білого посилюється, забезпечивши відповідну реальність.

Висновки:

1. Ілюстрації до збірника віршів полеглого поета Артема Задоянчука поєднують два мистецьких простори: поезію і зображувальне мистецтво, узагальнюючи комунікативний вимір творчості сьогодення.

2. Виразний засіб чорно-білої графіки – контраст, забезпечений сучасними засобами, здатен не тільки привертати увагу глядача, але і викликає відповідні емоції.

3. Застосування антропоморфізму як естетичного способу сприйняття духовного змісту віршів автора надає можливість не тільки привернути увагу читача, але і викликає відповідні емоції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Горлач, П. (2024). "Недописані": Олена Герасим'юк та Євген Лір розповіли про проєкт, присвячений вбитим Росією письменникам. *Суспільне Культура*.

<https://surli.cc/oswxth>

Муляр, І. (2023). Збірку поезії полеглого Героя Артема Задоянчука презентували у Хмельницькому. «МІСТО». <https://mistotv.com/63064/>

Задоянчук, А. (2023). *Я хочу бачити весну. Поезія*. Хмельницька міська рада. Управління культури і

туризму.

<https://www.calameo.com/read/00319511413e5cfad03e8>

Salomaa, K. (2020). Wolf Blood

https://www.instagram.com/p/CGTgvk7M7ju/?img_index=1

Голобуцький, П. (2001). Антропоморфізм. *Енциклопедія сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-43064>

Мовчан Ірина

студентка 2 курсу кафедри теорії музики,

ХНУМ імені І. П. Котляревського

*науковий керівник – **Борисенко М.Ю.***

кандидат мистецтвознавства, доцент,

м. Харків, Україна

РЕНЕСАНСНА БАГАТОГОЛОСНА ПІСНЯ У ФРАНЦІЇ: БІЛЯ ВИТОКІВ ГОМОФОННО- ГАРМОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ

Виникнення тонально-функціональної системи гармонії та заснованого на ній гомофонно-гармонічного складу у теоретичному музикознавстві пов'язують із періодом раннього Бароко. Проте вивчення багатоголосних пісень доби Ренесансу XV–XVI століть вказує на наявність вже тоді історичних передумов для зародження й розвитку гармонічних явищ. З огляду на те, що вони формувалися в умовах старої ренесансної модально-гармонічної ладової системи, важливим постає простежити наявний зв'язок між монодією, поліфонією та

новим вертикально-гармонічним мисленням, що зароджувалося у пісенних жанрах Західної Європи, зокрема, у французькій багатоголосній шансон.

Загальні музичні особливості епохи Ренесансу визначаються її двоїстою природою в контексті музично-історичної еволюції. З одного боку, вона завершує величезний багатовіковий період, що простягається з кінця IV до початку XVII століття, з іншого – передує Новому часу. В переосмисленні пройдешніх традицій та одночасному зародженні нових явищ криється сутність доби Відродження, що, безумовно, знайшло відбиток у музичному мисленні того часу.

Хоча нове гармонічне мислення проявлялося в різних жанрах, саме ренесансна пісня, як один з найдавніших жанрів, стала найсприятливішим середовищем для його становлення. Так, в одноголосних і багатоголосних піснях періоду XV–XVI століть, що характеризується двоїстою функцією, співіснували як монодичний, так і поліфонічний склад, а їхня взаємодія і взаємопроникнення сприяло появі нового гомофонного складу.

Передумовами його зародження стала сукупність різноманітних факторів, які, у поєднанні з пошуками митців шляхів збагачення й оновлення музичної мови як переходу до Нового часу, вплинули на усі сфери музичного мистецтва. В першу чергу, на переосмислення голосів як одночасного вертикального комплексу вплинула нова система нотного запису, завдяки якій зрушилися процеси виокремлення провідного мелодичного голосу серед інших, а також зародження акцентного метру, тісно пов'язаного з гомофонно-гармонічним складом. Розподіл за принципом провідного й доповнюючих голосів сприяв перетворенню «конкордів», елементів гармонічної модальності, на «акорди», що стало кроком до поступового окреслення

тонально-гармонічних функцій. А суворо регламентована традиція співу досконалих консонансів поступово перейняла англійську імпровізаційну практику подвоєння голосів у терцію та сексту, завдяки якому з'явилась можливість використання повних тризвуків та секстакордів.

Разом з цим, ставав дедалі чіткішим розподіл колись єдиної постаті музиканта-практика на дві іпостасі – композиторську і виконавську, що було пов'язано з розвитком друкарства, зокрема нотних збірок. Трактати для музикантів, а також видання багатоголосних пісень закріплювали й унормовували авторський текст, поступово обмежуючи роль виконавця в реалізації композиторського задуму.

Одним з перших почав демонструвати переваги силабічного текстового викладу та вертикальної координації голосів, закладаючи цим основу для подальшого гармонічного мислення, жанр багатоголосної пісні у Франції. Її вплив шансон вийшов далеко за межі країни, ставши зразком для світської музики наступного століття. Крім представлених власних розвідок, даною проблематикою займались також *О. Бедуш, Т. Кюрегян, L. Perkins, A. Tacaille, S. Dumont, D. Janela, L. Bernstein, N. Karácsony, M. Rucsanda, R. Wegman, I. Handy.*

Розвиток жанру шансон, що виявив перехід від поліфонії до гомофонії як вертикального мислення, об'єднав представників французької, або франко-фламандської школи – порубіжної епохи *Ars nova* і Відродження – Жилья Беншуа, Жанекена Аркадельта та Клемана Жанекена.

Творчість **Жилья Бениша** (*Gilles Binchois*, бл. 1400–1460), як одного з провісників ренесансної пісенності і яскравого представника франко-фламандської школи вокально-хорової поліфонії, припала на перехідний період

між епохою *Ars Nova* і раннім Відродженням. Це обумовило зацікавлення композитора світською музикою, незважаючи на значну роль поліфонії в його музичних композиціях церковної тематики. Такою синтетичною природою характеризується жанр *багатоголосної шансон*, зокрема, її бургундський різновид у «англійській манері» письма. Шансон авторства Ж. Беншуа, якому належить близько 60 зразків жанру, поєднала архаїчні середньовічні риси і свіжі пісенні звороти.

З огляду на проаналізований шансон «*Je te recommande*» («Покірно я присвячую себе Вам») Ж. Беншуа, у його пісенній триголосній фактурі вже простежуються ознаки гармонічного мислення, синтезованого із поліфонічним. Перш за все, це проявляється у більш рухомому верхньому, дискантовому голосі та тривалому за ритмічними фігурами нижньому, який, згідно традиції середньовічних і ренесансних хоралів, веде мелодію *cantus firmus*. Крім цього, на поступове зрушення гармонічного мислення вказує наявність терцій та секст у вертикальних співзвуччях. Проте, у даному зразку ще спостерігаємо вияви модальності завдяки ладовій змінності, частому використанні унісонів та досконалих консонансів, особливо помітних у каденційних зворотах.

Жак Аркадельт (*Jacques Arcadelt*, 1507-1568), як ще один представник франко-фламандської школи, чий стиль відносять до «мадригального» періоду, працював у сфері вокальної музики. Будучи автором понад 120 пісень та одним із засновників традиції італійського жанру мадригал XVI століття, до жанру шансон Аркадельт звернувся лише наприкінці свого життя. А крім відчутного впливу мадригалу на написані ним зразки у жанрі шансон, не оминула його пісень і фроттольна естетика, що пояснюється роками роботи у Флоренції й Римі.

Проаналізований шансон «*Au temps heureux*» («У щасливу пору») Ж. Аркадельта представлений чотириголосним фактурним викладом, що вказує на процеси у бік створення підґрунтя для майбутньої акордової вертикалі. Поступову диференціацію фактурних функцій голосів спостерігаємо через нівелювання виразовості окремих мелодичних ліній, яка властива поліфонічному стилю, що урівноважує голоси з поступовим викоремленням верхнього. Головною особливістю даного зразка є ведучий принцип вертикальної координації голосів через використаний тут силабічний стиль співвідношення вербального тексту і музики, що сприяє мелодико-гармонічній та метроритмічній синхронізації руху усіх голосів.

Крім цього, у зразку вже наявні деякі процеси становлення гармонічної функціональності, що проявляються через умовні функціональні зв'язки між гармоніями та акордами, хоч і непостійного характеру, як-от перехід акорду V ступеня у побічні II, IV, VI; а також формування кола побічних гармоній та акордів навколо тоніки *F-Dur*, з фрагментарними відхиленнями у побічні ступені.

Одним з корифеїв паризької школи шансон та автором близько 400 пісень, став **Клеман Жанекен** (*Clément Janequin*, бл. 1485–1558), який започаткував й визначив подальший розвиток цього жанру. Будучи широко відомим за життя, плеяда композиторів наступних поколінь використовувала його твори як основу для власної творчості.

Як і попередній зразок авторства Ж. Аркадельта, шансон «*Ce mois de mai ma verte cotte*» («У травні-місяці») К. Жанекена, має чотириголосний склад, проте, вже містить ознаку формульного стилю, що проявляється у незмінній

ритмічній формулі (половина + чверть), і формі, що нагадує тричастинну форму *da capo* (ABA). Тим не менш, вплив ренесансних модалізмів і досі можна спостерігати у вокальному зразку XVI століття у вигляді неповних досконалих консонансів із подвоєними тонами у каденціях.

Загальною тенденцією для усіх проаналізованих шансон стало використання подвоєних інтервалів та неповних акордів, проте, починаючи вже з пісенних зразків Ж. Аркадельта та К. Жанекена, більшого поширення набувають акорди терцієвої структури, а саме тризвуки, секст- та квартсекстакорди, що вказує на переосмислення композиторами гармонічної вертикалі.

Формування гомофонно-гармонічного мислення також вплинуло на процеси музичного формотворення, що, насамперед, спостерігається у становленні так званих клаузул, які вже носили не лише мелодичний, тобто горизонтальний характер, а й гармонічний, вертикальний. Характерною ознакою клаузули стає наявна мелодико-гармонічна та ритмічна формула, що стверджує центральний опорний тон ладу, або змінні ладові опори, які, по відношенню до центрального, сприймаються як відхилення. Ці клаузули поступово перероджувались у більш розгорнуту кадансову зону, що могла включати кілька мелодико-гармонічних зворотів, як видно на прикладі шансон Ж. Аркадельта та К. Жанекена, зокрема, на побічних ступенях і з переходом у V, а потім I ступені. Побічні ладогармонії могли включати сферу, яка під час формування функціональної ладогармонічної системи становитиме субдомінантову. Отже, каданс складався із гармонічних послідовностей субдомінанти, домінанти і тоніки, що свідчить про перехід від старомодальної ренесансної системи до функціональної. Таке формування каденції свідчило про зародження гомофонно-гармонічних форм,

принципів структурування, в яких гармонічний фактор відіграв найважливішу роль.

Отже, представлені зразки даного жанру помітно тяжіють до гомофонного викладу, а відтак демонструють передумови для формування нового гомофонно-гармонічного мислення.

Пантюшенко Роксолана

студентка 3 курсу кафедри теорії музики,

ХНУМ імені І. П. Котляревського

науковий керівник – Борисенко М.Ю.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

м. Харків, Україна

ЛЕКЦІЇ БРИТАНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА/ВИКОНАВЦЯ ГАРЕТА ГРІНА: АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ І ПРАКТИКИ ВИВЧЕННЯ ГАРМОНІЇ

Поняття гармонії, як відомо, являється фундаментальною категорією мистецтва, естетики і має глибоке філософське коріння. Наприклад, в естетичному сенсі – це приємне для слуху поєднання звуків; як техніко-композиційний засіб – це об'єднання звуків у співзвуччя, а співзвуччя – у послідовності за певною системою зв'язків між ними; також гармонія як сфера науково-теоретичних знань і практичних навичок функціонує як вид професійної діяльності музиканта, причому, і композитора, і музикознавця, і виконавця, а ще й викладача цієї дисципліни, тож вибирає теоретичну, художньо-практичну та методико-педагогічну складову.

В цілому, гармонія виступає як синонім художньої краси, а її атрибутами є: міра – узгодження елементів; пропорційність

– збалансоване співвідношення; симетрія – функціональність. Отже, ключовим моментом постає гармонія елементів, що є необхідною умовою краси художнього цілого, де естетичні категорії виступають частиною реалізації загальної категорії гармонії.

У науково-теоретичній та навчально-методичній літературі існують різні тлумачення поняття гармонії

1. За Тарасом Сергійовичем Кравцовим

У праці «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» український науковець, композитор і виконавець Тарас Сергійович Кравцов, який посилається на визначення Ю. Тюліна та М. Привано, зазначає, що: «Гармонія – це сфера виразових засобів музики, що заснована на закономірному поєднанні тонів у співзвуччя і на закономірному зв'язку співзвуч».

2. За Українською музичною енциклопедією

Гармонія у музичній термінології має широкий спектр значень:

- об'єднання звуків у співзвуччя і логічна послідовність співзвуч
- система стилістично-характерних акордів
- різні функціональні, тембральні, фактурні, жанрові засоби конкретного музичного стилю

3. За Ю. Юцевичем (Музичний словник-довідник)

Гармонія – один із провідних виразових засобів у музиці. Основу гармонії складають музичні інтервали, на використанні яких ґрунтується розвиток музичного мистецтва. Поняття гармонії за своїм змістом охоплює такі сфери:

1. закономірне поєднання тонів в одночасному звучанні
2. наука про акорди, їх зв'язки та послідовність, що забезпечують утворення найрізноманітніших музичних побудов

3. назва окремих акордів або співзвуків як образне визначення їх виразності (приємна гармонія, сучасна гармонія, оригінальна гармонія, виразна гармонія тощо)

4. характерна для творчості певного композитора послідовність акордів та співзвуків, специфічне використання ними гармонічних функцій (напр., гармонія Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.)

5. навчальна дисципліна в системі спеціальної освіти.

4. За Ю. Холоповим, до речі, учня видатного українського музикознавця Семене Богатирьова в музиці гармонія реалізується:

- 1) інтервал, як первинний об'єкт гармонії;
- 2) натуральний звукоряд/гармонічний ряд як природна основа;
- 3) консонанс – гармонічно-узгоджене звучання тонів;
- 4) лад як система співвідношення всіх тонів, втілює принцип «єдність у різноманітності»;
- 5) ладові функції, які відображають складність музичних взаємозв'язків.

Гарет Грін — сучасний британський композитор, органіст, піаніст і педагог з ґрунтовною музичною освітою та різнобічним професійним досвідом. Його професійна діяльність охоплює декілька напрямків:

1. Педагогічна робота:
 - о 35-річний досвід приватного викладання
 - о Досвід роботи директором музичної школи
 - о Заснування освітньої платформи «Music Matters Courses» (<https://www.mmcourses.co.uk/>)
 - о Створення численних онлайн-відеокурсів з різних аспектів музичної теорії та практики
2. Виконавська діяльність:
 - о Концертна діяльність в Європі, Азії та США

о Досвід роботи церковним органістом (з 10-річного віку)

3. Композиторська творчість:

о Створення та публікація творів для органу та фортепіано

о Написання навчальних творів для студентів-піаністів

о Публікації в EJ Music Publishing Ltd

За словами Гарета Гріна, ключову роль у формуванні його музичного світогляду та підходу до гармонії відіграв ранній практичний досвід: *«Для мене це почалося з того, що я почав працювати церковним органістом. Я почав грати на органі в місцевій церкві, коли мені було 10 років... І я пам'ятаю, як практикував ці гімни, що є чудовим способом вивчити чотиричастинну гармонію».*

Цей досвід сформував унікальний підхід Гарета Гріна до викладання гармонії, заснований на поєднанні:

- практичного відчуття «гармонії під пальцями»
- теоретичного розуміння логіки гармонічних структур
- здатності мислити як вертикально (акордами), так і горизонтально (лінійно).

Гармонізація гамоподібних басових ліній становить особливу складність для композиторів. Найпростіший підхід – використання акордів у основному положенні – часто призводить до небажаних паралельних квінт і октав. Методи Гарета Гріна пропонують елегантне вирішення цієї проблеми, зберігаючи гармонічний інтерес і створюючи ефект напруги та розв'язання.

Ключові слова лекцій: гармонізація, басова лінія, затримання 7-6, чергування 5-6, дисонанс та розв'язання, секвенція, паралельні квінти та октави, музична напруга.

Низхідна гама в басу: метод затримань 7-6

Техніка гармонізації низхідної гами в басу ґрунтується на застосуванні ланцюжка затримань 7-6. Кожне затримання складається з трьох фаз:

1. Підготовка (P) – нота, що належить до першого акорду
 2. Затримання (S) – та сама нота, яка дисонує з другим акордом
 3. Розв'язання (R) – нота, що поступово (переважно вниз) переходить у консонуючий звук другого акорду
- Особливістю цього методу є те, що розв'язання першого затримання стає підготовкою для наступного, утворюючи безперервний ланцюжок. Ефект почергового використання дисонансу та консонансу створює відчуття напруги та розслаблення, збагачуючи музичну текстуру.

Висхідна гама в басу: метод чергування 5-6

Для гармонізації висхідної гами Грін пропонує техніку чергування 5-6, яка передбачає:

1. Створення паралельного руху однієї з верхніх ліній відносно басу
2. Використання верхнього голосу, який чергує інтервали квінти та сексти над басом
3. Почергове застосування акордів в основному положенні та першому оберненні

Цей метод дозволяє створити ритмічну взаємодію між голосами та уникнути паралелізмів. Верхній голос ніби зміщується відносно басової лінії, забезпечуючи гармонічне різноманіття.

Отже, обидва методи об'єднані спільною метою – уникнення паралелізмів. Метод затримань 7-6 створює виразну напругу через дисонанси та їх розв'язання. Метод чергування 5-6 забезпечує більш плавний гармонічний рух з меншою кількістю дисонансів. Гарет Грін запевняє, що його техніки особливо корисні для: 1) створення зв'язуючих розділів між основними тематичними матеріалами; 2) побудови

секвенцій на основі гамоподібних басових ліній; 3) розробки гармонічних структур барокового типу в різних музичних стилях; 4) збагачення гармонічної мови через функціональне різноманіття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Кравцов, Т. С. (1984). Гармонія в системі інтонаційних зв'язків: наук. дослідження / Тарас Сергійович Кравцов. Київ: Музична Україна.

Скрипник, Г. С., гол. ред. (2006). Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_1.pdf?

Юцевич, Ю. Є. (2009). Музика. Словник-довідник.—Вид. 2-ге, переробл. і доп.—Тернопіль: Навчальна книга — Богдан.

<https://ejmusicpublishing.com/gareth-green>

<https://www.gareth-green.com/>

<https://www.mmcourses.co.uk/>

Відеографія:

1. https://youtu.be/Axqvp6_wDi0?si=tP1vLaaxWw1HzbTR
2. https://youtu.be/hth1AvTLbd4?si=fFQ_loVBM6ZB-8bS
3. https://youtube.com/playlist?list=PL5j5H06QkhxF92X1ehVdmJ2Zg_JC5PFYU

Поліщук Софія Євгенівна

*студентка 4 курсу кафедри історії української та
зарубіжної музики*

ХНУМ імені І. П. Котляревського

науковий керівник – доктор філософії, ст. викладач

Лисичка Олександр Миколайович

ООНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ КОРОНАЦІЇ ЧАРЛЬЗА ІІІ НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ДЕЯКИХ ТВОРІВ З ЦЕРЕМООНІЇ

Ключові слова: коронація Чарльза ІІІ, музичний репертуар коронації, оновлення музичної традиції, *diversity*, Ієн Фаррінгтон, Пол Мілор, Деббі Вайзман.

Оновлення традицій королівських церемоній у ХХІ столітті відобразилося у певному процесі їх еволюціонування: виникає прагнення відбити сучасне розмаїття суспільства в усіх його проявах і формах (спрямування на більшу *diversity*), що проявляється в значному оновленні культурної та музичної складової цих урочистих подій. Коронація Його Величності Чарльза ІІІ, що відбулася 6 травня 2023 року у Вестмінстерському абатстві, інтегрує сучасні музичні тенденції, відбиваючи багатокультурний характер Великобританії, водночас зберігаючи ключові традиційні елементи. Особисте залучення монарха в процес відбору музичної програми відобразило як звернення до усталеного коронаційного музичного репертуару, так і особисті музичні вподобання короля, оскільки при виборі творів він прагнув гармонійного поєднання традицій, історичної спадщини, церемоніальних практик та сучасних музичних віянь. За особистим

замовленням Чарльза III британськими композиторами та композиторками було написано дванадцять нових композицій, серед яких шість творів для оркестру, п'ять для хору та один для органу соло. Нові *commissions* розширили й жанрову палітру церемонії: до традиційних антемів, гімнів, фанфарів та маршів додалися оркестрова увертюра, токато-фантазія, оркестровий триптих та сакралізована пісня. Під кутом оновлення музичної коронаційної традиції детальніше зупинимось на деяких нових творах.

«*Voices of the World*»⁷ Ієна Фаррінгтона став єдиним замовленим твором для органу соло. Назва «Голоси світу» безпосередньо вказує на центральну ідею композиції: презентація багатьох націй та культур Країн Співдружності. Це досягається як прямим цитуванням традиційних та фольклорних мелодій, так і включенням різних музичних стилів та ритмів, чим знову підкреслюється культурне розмаїття Великобританії. Цитовані теми, як правило, святкові, жваві й радісні, ритмічно життєві. Усі мелодії згруповано за континентами: Африка (Нігерія, Замбія, Гана, Південна Африка), Азія (Індія, Пакистан), Північна Америка (Канада, Ямайка), Австралія та Великобританія. За формою «Голоси світу» – токато-фантазія, побудована навколо серії контрастних коротких епізодів, крізь які лейтмотивом «пролітає» початкова джазова тема. Контраст між епізодами виникає завдяки тональним, ритмічним, темповим відмінностям. Музична мова в цьому творі є еклектичною: використання модальних ладів та ладів не-європейської традиції, застосування кластерів, різкі зміни тональностей, ритмічна строкатість (пунктирність, синкопичність, поліритмія), постійне чергування метрів. Таким чином,

⁷ «Голоси світу».

І. Фаррінгтон в своєму творі яскраво демонструє мультикультурний характер Країн Співдружності.

Уособленням оновлення традиції також постає «Коронаційне *Kyrie*» Пола Мілора для бас-баритону, хору та органу, яке звучить на початку богослужіння в момент, коли присутні поступово «відходять» від пишноти та святковості тієї частини церемонії, що передувала службі, до чогось більш інтимного, урочистого та священного. Цьому відповідає і авторська темпова відмітка – *Adagio con molto espressivo, con molto rubato*. Медитативна та інтроспективна функції *Kyrie* втілилися через поєднання традицій григоріанського хоралу з мелодіями валлійських гімнів та народних пісень, зокрема мистецтвом вокальної імпровізації «*Cerdd Dant*», що є важливою частиною щорічного фестивалю валлійських бардів, традиція проведення якого відносить до XII століття. Окрім спроби об'єднати старе і нове в мелодіях валлійських гімнів, Пол Мілор намагався підкреслити особливу прихильність короля до валлійської культури. За проханням монарха «*Kyrie eleison*» вперше за всю історію британських коронацій було виконано валлійською мовою, що стало історичною подією як з культурних, так і з музичних причин.

Двочастинна композиція «*Alleluia*» на читання Євангелія була створена Деббі Вайзман спеціально для церемонії. Перша частина – «*O Clap your Hands*»⁸ – прозвучала у виконанні розширеного іншими хоровими колективами церемонії хору Вестмінстерського абатства та органу, а друга, «*O Sing Praises*»⁹, – у виконанні Хору Вознесіння (*The Ascension Choir*), що став першим госпел-

⁸ «О, плескайте в долоні».

⁹ «О, співайте хвалу».

хором без супроводу, який співав на британській коронації. Тут оновлення традиції полягає не стільки в самій музиці «*Alleluia*», яка, можливо окрім використання паралельних квінт, є цілком традиційною, а в самому виконанні твору. Введення госпел-хору несе в собі оновлення традиції одразу по кількох напрямках: втілення особливостей стилю госпел-музики (виконавська манера – більш експресивний вокал, фізична свобода – співаки починають рухатися раніше, ніж співати) та візуальний ряд (твір звучить під час «Літургії слова», моменту церемонії, коли королю виносять Біблію). Таким чином, в цьому історичному факті відображається еволюція британських коронаційних традицій, що поступово інтегрує сучасні музичні тенденції в надра церемоніалу.

Написанні спеціально з нагоди коронації Чарльза III нові музичні твори, що прозвучали поряд з традиційним репертуаром, підкреслили перехід до нової епохи в правлінні країни і стали важливим кроком до більшої *diversity* церемоніалу. Зберігаючи історичну спадкоємність, церемонія виявила відкритість до сучасних музичних тенденцій, стилів та жанрів, символізуючи мультикультурний характер сучасного британського суспільства.

Ткаченко Марина

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного

університету,

м. Черкаси

СИМБІОЗ ТЕХНІК ТА ПРИЙОМІВ СУЧАСНОГО БОТАНІЧНОГО ЖИВОПИСУ

Сучасний ботанічний живопис поєднує традиційні техніки з нетрадиційними прийомами, створюючи реалістичні та естетично привабливі зображення рослин. Симбіоз технік і прийомів демонструє інтеграцію класичного мистецтва з новітніми методами, встановлюючи гармонію між деталізацією, змістовним наповненням та інноваціями.

Окрім точної передачі форми ботанічних об'єктів, сучасні художники акцентують увагу на формуванні емоційного зв'язку глядача з природою, додаючи художнє бачення, експресію та символіку.

Ботанічний живопис – вид мистецтва, що зображує рослини, квіти та інші ботанічні сюжети. Художники-ботаніки відомі своєю увагою до деталей, коли йдеться про точне зображення рослин на їхніх картинах. Можливе використання таких наукових методів, як мікроскопія чи фотографія, щоб отримати якнайточніше зображення. Художники забезпечують наукову точність і анатомічну коректність зображень (Galante, 2023).

Існує кілька різних стилів, одні митці віддають перевагу реалізму, тоді як інші вважають абстрактність або імпресіонізм більш привабливими (Galante, 2023).

Основні класичні техніки:

Акварель – найпоширеніша техніка, яка дозволяє передати прозорість і ніжність кольорів і вимагає точного

контролю над водою та фарбами для створення реалістичних текстур і деталей.

Туш і перо використовується для створення чітких контурів і деталей. Ця техніка часто поєднується з аквареллю для додавання глибини.

Кольорові олівці ідеальні для створення дрібних деталей і текстур. Вони дозволяють досягти високого рівня реалістичності.

Гуаш застосовують для створення насичених кольорів і непрозорих шарів. Ця техніка підходить для стилізованих ілюстрацій.

Олійні фарби відтворюють більш текстуровані, тривимірні ботанічні роботи із глибокими кольорами та деталями.

Пастель ідеально підходить для м'яких градієнтів і створення живих натюрмортів із квітами чи фруктами.

Стрімко розвивається техніка **цифровий живопис** – створення ілюстрації за допомогою комп'ютера, планшета та графічного редактора. Всі програми для цифрового живопису імітують використання фізичних інструментів черезрізноманітні пензлі та ефекти фабр. В багатьох таких програмах пензлі відтворюють у цифровому форматі техніки традиційного живопису (олія, акрил, пастель, вугілля, гуаш, перо тощо). Ці інструменти дозволяють розробляти деталізовані роботи з високою точністю та навіть віртуально оживляти ботанічні образи, додаючи новий вимір до ботанічного мистецтва, що значно сприяє ефективному розвитку цифрової мистецької культури.

Крім того, існують **нетрадиційні техніки**. Наприклад, використання текстурованого паперу, змішування матеріалів або експерименти з кольорами для створення унікальних ефектів. Змішування технік, наприклад, акварелі з пастелями чи графітовими малюнками, дозволяє створювати

багатошарові композиції, де класичне поєднується із сучасним. Використання незвичних матеріалів, таких як екологічні фарби чи навіть рослинні пігменти, дозволяє підкреслити екологічний зміст твору.

Сучасні українські художники часто звертаються до експериментальних технік, які дозволяють найбільш образно втілити художній задум, використовують досить широкий спектр засобів, який включає змішані техніки, в тому числі і графічні засоби виразності (Блудов, 2021).

Крім того, багато традиційних видів образотворчого мистецтва вже включають використання інших технологічних інструментів і матеріалів, зазвичай схожих за властивостями. При цьому існує безліч змішаних технік, в яких використовуються прийоми, при яких крім основного матеріалу, для досягнення виразності, вживаються додаткові матеріали, відмінні за характером і технологією застосування (Блудов, 2021).

Отже, сучасний ботанічний живопис представлений різноманіттям технік та прийомів, що вимагають від художника нових бачень, ідей та інтерпретацій, розширення навичок та вмінь, які охоплюють цифрові технології та методи. Поєднання класичної майстерності, змішаних технік, традиційного малюнку із сучасними тенденціями, такими як цифрова ілюстрація, 3D-моделювання або інтерактивні технології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Galante, K. (2023). 7 Tips for Botanical Painting <https://www.katiagalanteart.com/blog/7-tips-for-botanical-painting>
- Блудов, А. (2021). Особливості застосування змішаних технік в методиці викладання живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 41(1), 38–42.

Товстоган Анастасія

студентка 4 курсу кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Р. ШУМАНА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕФЛЕКЦІЇ МИТЦЯ

У музичному мистецтві романтизму надзвичайно важливого значення набуває особистість композитора, його внутрішній світ, здатність трансформувати індивідуальні переживання у форму художнього висловлення. Роберт Шуман – один із найяскравіших представників цієї епохи, чия творчість стала своєрідною інтерпретацією внутрішнього «Я» засобами музичної мови. Особливого значення набувають його вокальні цикли, у яких текст і музика вступають у глибокий діалог, формуючи *художню єдність*, що відображає ціннісні та світоглядні орієнтири композитора.

Р. Шуман не лише звертався до поезії як джерела натхнення – він проникав у психологію слова, створюючи новий вимір сприйняття тексту. Вокальні цикли стали формою художньої рефлексії, в якій музика розкриває приховані сенси, драматургію і настрій поетичних рядків. Таким чином, композитор не лише ілюструє, а й інтерпретує текст, пропонуючи слухачеві особисту, емоційно наповнену версію переживань.

Ці особливості яскраво простежуються у циклі «Любов і життя жінки» ор. 42, створеного на вірші Адельберта фон Шаміссо, де гармонія фіксує зміни стану героїні – від закоханості й надії до втрати та скорботи. Вісім

пісень циклу вибудовують цілісну сюжетну лінію від першої зустрічі до смерті коханого. Модуляції, несподівані акордові переходи, тональні зміщення – усе це стає засобом передачі психологічного стану героїні. Використання діатонічної гармонії в перших номерах циклу створює відчуття стабільності, тоді як хроматизовані гармонії у наступних піснях підкреслюють психологічну кризу. У фіналі твору гармонія досягає кульмінаційної напруги, що відображає трагізм світоглядного розчарування. Саме в цьому проявляється здатність Р. Шумана трансформувати особисту емпатію в універсальну художню мову.

Вокальний цикл – «Вірші королеви Марії Стюарт», ор. 135 – демонструє стриманий, але більш глибоко філософський підхід до трактування поетичного тексту. У центрі твору – постать жінки, яка усвідомлює свій трагічний шлях. Музична мова – стримана, аскетична, несе в собі світоглядні роздуми про самотність, відповідальність, віру. Композитор працює з фактурою тонко і виважено: відмова від пишності гармонічних засобів на користь камерності дозволяє зосередитися на внутрішньому світі героїні. Митець використовує мінорні тональності, гнучку модуляцію та контрапункт для підсилення екзистенційного підтексту. Поступові гармонічні зміни, хроматизми, секвенції та скорочення кадансів створюють ефект «згасання» – як життя, так і надії. Важливо й те, що композитор використовує ритмічну організацію гармонічного руху як додатковий засіб інтонаційної напруги, що впливає на сприйняття тексту слухачем.

Вокальні цикли Р. Шумана – це не просто приклади романтичної музики. Це художні моделі духовного самовираження, в яких композитор переосмислює власні емоції та передає їх. Гармонічна мова в цих циклах несе світоглядне навантаження: вона будується на контрастах, що

символізують внутрішні конфлікти, переживання, пошуки рівноваги. Таке розширення функціонального змісту гармонії виходить за межі традиційного мислення й відображає нову роль композитора як філософа-мислителя.

У творчості митця чітко простежується інтеграція суб'єктивного досвіду в загальнокультурний контекст. У цьому сенсі вокальні цикли постають як приклади мистецької самореалізації – вони не лише виявляють композиторський стиль, але й демонструють глибину людського духу, здатного до емпатії, самоаналізу та діалогу з іншими.

Вокальні цикли Р. Шумана посідають особливе місце в його творчому доробку як унікальна форма інтеграції музики й поезії, що розкриває глибокі світоглядні орієнтири композитора. Підсумовуючи, зазначимо, що вокальні цикли митця є взірцем того, як музика перетворюється на інструмент світоглядного самовираження. Через вишукану гармонію, емоційне наповнення та інтимність вокального жанру композитор реалізує своє творче «Я». Вокальна творчість композитора є прикладом особистісної мистецької самореалізації, в якій гармонія стає мовою внутрішнього діалогу, засобом художнього самовираження та духовної комунікації з епохою, поезією та слухачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Говорухіна, Н. (2009). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)*. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків.
- Іванова, І. (2017). Періодизація творчості Роберта Шумана у фокусі оціночних суджень. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 47, 108–124.

- Лі, С. (2024). Образність та музична стилістика вокальної творчості Роберта Шумана. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (Одеса, 18–19 жовтня 2024 р.). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 1, 188–190.
- Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 73–88.

Тулубенко Ксенія

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

Науковий керівник:

Драч Ірина Степанівна,

доктор мистецтвознавства, професор,

МЕДІА-АКТИВНІСТЬ СЬОГОДНІ. ЩО ЦЕ – ВИКЛИК ЧАСУ АБО ПОШУК СЕБЕ?

Ключові слова: *медіа-активність, медіа-простір, соціальні мережі, музичний блог, віральність, відео-контент.*

Усі ми по-різному трактуємо медіа-простір. Для когось соціальні мережі – це сфера розваг та відпочинку, для когось – можливість розвиватися та дізнаватися щось нове у сфері своєї зайнятості, а для інших – можливість

представити себе та розширювати коло свого професійного спілкування.

Пам'ятаю період свого життя, коли мені тільки-но провели домашній Інтернет. Тоді мені було 12 років, і я вперше познайомилася з просторами такої соціальної мережі як *You Tube*. Відео з найбільш популярними музичними творами траплялися мені на головній сторінці цього додатку, і я постійно їх переглядала. З часом це були і цілі концерти, і навіть трансляції конкурсів.

І хоча я відвідувала живі мистецькі заходи – опери, балети, спектаклі, можу відверто сказати, що саме завдяки такій платформі як *You Tube* я розширила свій кругозір, сформувала свій музичний смак, визначилася з улюбленими виконавцями, більше того – дуже часто мені траплялися твори, які я в подальшому брала собі в програму з фортепіано та грала на екзаменах.

Мені пощастило навчатися в коледжі наживо, відвідувати студентські вистави, концерти-знайомства, тематичні заходи та самій брати в них участь. Як на мене, саме на таких подіях, під час концертування, і відбувається справжнє мистецьке знайомство, де люди з музичної сфери можуть відчути одне одного крізь призму звуків.

Проте вступ до Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, на жаль, відбувся не так, як я собі уявляла. На той момент уже другий рік тривала повномасштабна війна, а я ні разу не відвідувала Харків та свою *alma mater*. Вступні іспити відбувалися дистанційно, з початком навчального року всіх своїх викладачів та однокурсників я бачила в екрані ноутбука, а простір моєї кімнати перетворився на навчальну аудиторію.

Студентське життя зараз відсутнє, концертні заходи наживо не проводяться. Мережеві платформи стали

справжніми помічниками у навчальному процесі та стали єдиним способом комунікації з викладачами.

Враховуючи те, що кожен результат будь-якої роботи треба було демонструвати на відеозаписах, задля зручності я вантажила їх на свій канал у *You Tube* за закритим покликанням. І так робила не лише я. Як результат – мені часто траплялися відеозаписи з грою або співом однокурсників, яких я ще ні разу не бачила у своєму житті. Як не дивно, саме так і відбувалося моє знайомство з ними. Слухаючи їхні записи, я могла сформувати думку про людей, в залежності від того що і як вони виконують.

І тут у мене з'явилася думка – чому б і мені не почати демонструвати свої відеозаписи з грою на загальний доступ. Адже за час карантину і зараз під час дистанційного навчання, записів накопилося чимало. Я вирішила викладати їх у хронологічному порядку – від найбільш давнього (шкільного) до найновішого (університетського).

Від ідеї я одразу перейшла до дії, і вже 1 лютого 2024-го року опублікувала своє перше відео з відкритим доступом. У мене була ціль – зробити так, щоб відео якомога краще розповсюджувалися. І в цьому мені допомогли такі деталі в роботі:

1. викладала відео регулярно щодня протягом двох місяців, аби *You Tube* бачив мою активність та пропонував записи для перегляду іншим користувачам;

2. викладала відео в однаковий час – зазвичай робила це ввечері, адже саме протягом ночі мої відео дивилися найбільше;

3. підписувала назви творів англійською мовою;

4. в описі під відео дублювала назву українською мовою, підписувала своє прізвище та ім'я, рік створення відеозапису;

5. ставила на обкладинку чітке якісне фото для привернення уваги;

Завдяки цим крокам, збільшувалася кількість переглядів, відповідно і аудиторії. Протягом періоду такої роботи, я зауважила, що мій контент привертає все більше уваги. Доказом цього стала аналітика моєї сторінки, на якій побачила, що мої відео слухали не лише в регіоні, де я проживаю, а й закордоном. Особливо надихали коментарі, які слухачі залишали мені під відео. Як результат, за рік ведення каналу в мене набиралося 60 підписників.

На 2 курсі я почала навчатися на кафедрі історії української та зарубіжної музики та займатися науковим дослідженням творів українських композиторів. Таким чином, вектор моєї діяльності в соціальних мережах змінився у бік популяризації вітчизняної культури. На моїй сторінці почали з'являтися відеозаписи не лише зі сценічними виступами, а й з доповідями на наукових конференціях зокрема з IV міжнародних Черкашинських читань та XXI міжнародної науково-творчої конференції студентів, аспірантів, докторантів.

Отже, медіа-активність стала справжнім викликом для молоді в цей непростий час. Але попри всі обставини, я дуже рада, що спробувавши себе в новій справі, знайшла своє призначення в медіа-просторі. Моя задача на найближче майбутнє – знайомити якомога більше людей з українськими композиторами та їхніми творами, тим самим збагачувати скарбничку You Tube цікавими відео. Хто знає, може й вони надихнуть користувачів до поглибленого вивчення музичного мистецтва, як мене у свій час.

Тягун Станіслав

магістрант I курсу кафедри історії української та

зарубіжної музики,

ХНУМ імені І. П. Котляревського

Науковий керівник:

Драч Ірина Степанівна,

доктор мистецтвознавства, професор

ЗОЛОТА ДОБА ФРАНЦУЗЬКОГО ШАНСОНУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКРАННОГО ЖИТТЯ ШАРЛЯ АЗНАВУРА

Ключові слова: французький шансон, «золота доба», фільм, Шарль Азнавур.

23 жовтня 2024 року вийшов у прокат фільм «Месьє Азнавур» (розробники *Mandarin & Compagnie, Kallouche Cinéma*, реж. Фаб'єн Марсo та Мехді Ідір, 2024 р.) до 100-річчя від Дня народження культового французько-вірменського співака, автора пісень та актора. До створення були залучені люди, які мають родинні зв'язки з Ш. Азнавуром: продюсер Жан-Рашид Каллуш одружений на його доньці – Каті. Режисерів для зйомки обирав сам Маестро незадовго до відходу у вічність в 2018 році. Виконавець головної ролі Тагар Рахім був особисто запрошений та обраний сином співака¹⁰. Актор декілька років вивчав творчість шансон'є за відеозаписами, особливості рухів, міміки, жестів, вчився грати на фортепіано, занурюючись в образ головного героя.

За даними газети *The Guardian*, Шарль Азнавур був причетним до релізу близько 1400 пісень, майже 1300 з них

¹⁰ <https://www.lefigaro.fr/musique/mischa-aznavour-tahar-rahim-en-charles-aznavour-c-est-la-classe-20230405>

на його слова та музику¹¹. Однак авторка саундтреку Варда Какон включила з них тільки сорок з сімдесяти композицій (з урахуванням обробок та аранжувань однакового матеріалу). Поруч з творчістю головного героя у фільмі звучать старовинні вірменські мотиви, пісні Ш. Трене, Е. Піаф, П. Роша, М. Емера, Ж. Делакура, П. Рівза та ряду інших авторів, з якими співпрацював Ш. Азнавур. Ця співпраця фактично сформувала співака і включила його, вірменина за походженням, у коло представників «золотої доби» французького шансону.

Подібно книзі, фільм складається з 5 розділів, що мають заголовки з назв пісень Шарля Азнавура. Так відзначаються періоди діяльності співака. Сюжет фільму не повторює зміст пісень, адже вони не домінують в екранному часі, а відзначають знакові події в його житті. Перша пісня – “*La deux guitares*” (Дві гітари)¹² звучить в сцені показу коротких фрагментів з дитинства до еміграції, де в родинному колі всі щасливі та невимушені. З самого початку це створює різкий контраст з тим, що станеться після, коли родина на довгий час потрапляє у злидні. Так головний герой починає свій шлях з нуля, не маючи жодних привілеїв. Друга пісня – “*Sa jeunesse*” (Її молодість)¹³ показує закоханість в його першу дружину в контрасті з важкими творчими буднями під час німецької окупації. Слово «молодість» характеризує не лише жінку, а й молодість як світлий період життя, що надто швидко минає. Ностальгія стесує гострі кути реальних подій, для яких пісня стає саундтреком.

¹¹ https://www.theguardian.com/world/2018/oct/01/charles-aznavour-french-singer-dies-aged-94?utm_source=chatgpt.com

¹² Charles Aznavour - *Les deux guitares* (1994) (00:01:40).

¹³ Charles Aznavour - *Sa jeunesse* (1994) (00:10:35).

Вперше герой стикається з внутрішнім конфліктом, де глибокі почуття та творчі успіхи ставлять його перед вибором між кар'єрою та родиною. Третя пісня "*La Bohême*" (Богема)¹⁴ буквально відтворює атмосферу роботи з Едіт Піаф, часті вечірки, зібрання, все те, що включає богемний спосіб життя. Але сама пісня не звучить в цьому розділі. Зустрівши впливових людей у творчій сфері, головний герой намагається стати частиною нової спільноти. Все, що йому довелося пережити, є «обрядом ініціації» у новому, бажаному світі. Четверта пісня – "*Je m'voyais déjà*" (Я вже себе бачив)¹⁵ стає поворотним моментом в кар'єрі, де після років поневірянь, нарешті, настав очікуваний триумф. Бажаючи більшого визнання, герой впадає в творчу кризу, коли перехід на вищий рівень здається неможливим, однак лише він дасть поштовх до більшого, подолає зневіру та дасть ствердження в очах суспільства. П'ятий останній розділ пов'язаний з піснею "*Emmenez-moi*" (Забери мене)¹⁶ підсумовує все, що робив головний герой. Висота досягнута, всі мрії та очікування виправдались.

Вибір цих пісень утворює міфічну структуру життя героя, який пройшов всі труднощі, здолав травми та кризи і досягає своєї мети, стає напівбогом для світу. Композиційна лінія фільму вибудована як шлях «через терни до зірок». Головний герой проявляє себе в чужій країні, стикаючись з гоніннями, упередженнями оточуючих та внутрішнім конфліктом: балансуванням між розвитком кар'єри, свого таланту і сім'єю, особистим життям. Маленькими кроками він досягає мети, час від часу приймаючи важкі рішення. Підйом до нового етапу розриває старі зв'язки, щоб

¹⁴ Charles Aznavour - *La Boheme* - B&W - HQ Audio (00:29:45).

¹⁵ Charles Aznavour - *Je m'voyais déjà* (1994) (00:59:45).

¹⁶ Charles Aznavour - *Emmenez-moi* (1994) (01:28:05)

створити нові. Натомість з'являються і нові труднощі: він знову стверджує себе в нових горизонтах. Овіяний славою, герой ідеалізується та назавжди залишається піднесеним до Пантеону безсмертних. Перехід від екранного Ш. Азнавура до справжнього завершує фільм нарізкою документальних кадрів з важливих моментів життя, виступів та місць. Звісно, що цей прийом є часто вживаним і типовим для такого типу біографічних драм, але тут це додає семантичного навантаження.

Унікальна постать, неповторні перипетії життя, розподілені на окремих сторінках книги немов нариси перетворюються на пентаграму життя, що складає меморіал не людині, не митцю, а зірці.

Хе Нілінь,
аспірантка 2 року навчання кафедри теорії музики,
ХНУМ імені І. П. Котляревського,
науковий керівник – Александрова Оксана Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор

ШКОЛИ ГРИ НА ПІПІ В КИТАЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО

Піпа є одним із найрепрезентативніших національних музичних інструментів Китаю. Він має довгу історію, містить глибоку традиційну культурну спадщину та втілює багатий гуманістичний дух. З давніх часів і до сьогодення мистецтво гри на піпі передається з покоління в покоління, і його традиції продовжують розвиватися.

Озираючись на історію успадкування піпи в сучасний час, викладання піпи загалом досягло значного прогресу, що видно з наступних аспектів. Успадкування гри на цьому інструменті поступово порушило стару традицію передачі навичок лише від батька до сина або від майстра до учня в

межах школи. Попередники кожної школи із задоволенням навчають тих, хто хоче вчитися, з відкритим та інклюзивним підходом: ті, хто вивчає інструмент, відвідують відомих викладачів, щоб активно опановувати це мистецтво, та смиренно звертаються за порадою до людей з усіх виконавських шкіл гри на піпі.

Традиційне викладання та передача музичних партитур зазвичай обмежуються приватним навчанням між вчителями та учнями в школі та передаються усно та через рукописи, що ускладнює збереження та поширення музичних творів для піпи.

З постійним впровадженням сучасної західної музичної культури, давня традиційна музика зазнала сильного впливу. Все більше людей з високими ідеалами закликають до «відродження національної музики». Спалах «Руху Четвертого травня» ще більше підняв усвідомлення музичної спільноти необхідності захисту та успадкування традиційної музичної культури. Соціальні зміни принесли нові можливості для спадкування мистецтва гри на піпі. Заняття більше не обмежуються невеликими осередками, а проникають у величезний кампус, вступаючи в процес популяризації та професійного викладання.

Традиційні музичні ноти для піпи не можуть повністю задовольнити потреби популярного навчання на цьому інструменті в школах, тому досвідчені педагоги піпи склали відповідні навчальні матеріали для школярів та аматорів, спираючись на свою педагогічну практику. Попередники детально врахували у навчальних матеріалах вибір репертуару, нотне оформлення, позначки аплікатури тощо. Наприклад, у 1917 році пан Шень Чжаочжоу склав підручник з гри на піпі «Початок музики» для початківців. Книга містила багато творів для гри на піпі, адаптованих з

народних мелодій та популярної музики, що розширило репертуар для занять з гри на піпі на той час.

Попередники сучасної музичної освіти поставили собі за мету відродження національної музичної культури та присвятили себе створенню музичних шкіл, що належали б китайському народу. Незалежні вищі музичні заклади виникали один за одним. Професійна викладацька діяльність з гри на піпі, головним чином за участю професійних музичних коледжів, офіційно розпочалася.

Перший незалежний національний вищий музичний заклад, Національна консерваторія музики (пізніше названа Національною консерваторією музики), був заснований у Шанхаї в 1927 році. Він офіційно включав мистецтво гри на піпі до національної спеціалізації з інструментальної музики вищих музичних закладів. Пана Чжу Інга, виконавця школи Пінху, запросили викладати гру на піпі протягом 17 років. Такі відомі виконавці на піпі, як Чень Гунцзе, Ян Дацзюнь, Фан Боян та Чень Вуцзя, були його видатними учнями. Як один із дослідників професійної освіти у сфері національних музичних інструментів, пан Чжу присвятив свою енергію започаткуванню сучасного професійного викладання гри на піпі.

Сучасні інноваційні техніки гри на піпі умовно можна розділити на три категорії: перша – це інноваційні техніки, засновані на традиціях, друга – оригінальні техніки, і третя – спеціальні звукові техніки. З одного боку, ці три типи технік удосконалюють та розвивають виконавські прийоми традиційних китайських шкіл мистецтва гри на піпі, дозволяючи традиційним технікам відображати нові музичні ефекти та задовольняти потреби виконання сучасних музичних творів. З іншого боку, це розроблені та вдосконалені аплікатури, засновані на нових вимогах сучасних творів мистецтва гри на піпі та виконавської

практики. Це сучасні дослідження аплікатур гри на піпі, що розширюють та збагачують її музичний словник.

Аліна Чуракова

*студентка 2 курсу кафедри історії української та
зарубіжної музики,*

ХНУМ імені І. П. Котляревського

Науковий керівник:

Рощенко Олена Георгіївна,

доктор мистецтвознавства, професор

"DIE SCHÖPFUNG" Й. ГАЙДНА: ВІД ХАОСУ ДО СВІТЛА

Розкриття художньо-релігійної концепції «від хаосу до світла» в ораторії Й. Гайдна «*DIE SCHÖPFUNG*» потребує глибинного аналізу музично-поетичного тексту твору. Своєрідністю розкриття концепції постає її концентрований виклад в межах I частини тричастинної Ораторії, тобто впродовж відтворення першого дня Творіння. Також розкриття даної концепції Ораторії Й. Гайдна взаємодіє з відтворенням художньої теми «від мороку до світла». Відзначимо, що концепція «від хаосу до світла» постає як більш широка відносно відтворення теми «від мороку до світла», котра набуває значення як її частини.

Й. Гайдн є одним з композиторів, у творчості котрого склалася релігійно-художня концепція «від хаосу до світла», до розкриття котрої увійшла художня тема «від мороку до світла». Слід підкреслити, що тема «від мороку до світла» згодом стала тлумачитися як «візитівка» Л. ван Бетховена,

але потрібно віддати належне Й. Гайдну як тому композитору, котрий в межах Віденської класичної школи випередив свого геніального учня Л. ван Бетховена. Окрім історичного пріоритету Й. Гайдна у розкритті наведеної художньої теми, слід зазначити, що її вирішення у цих двох представників Віденського класицизму має значні відмінності. Ці відмінності постають наочними у разі здійснення порівняльного аналізу щодо розкриття наведеної теми у художніх творах Й. Гайдна та Л. ван Бетховена.

Концепція Й. Гайдна має теоцентричний, надособистісний характер, розгортаючись у божественному хронотопі вічності і безмежності. Натомість у Л. ван Бетховена розкриття аналізованої концепції пов'язане з антропоцентричним світоустроєм, у котрому діють категорії часу і простору. Якщо в Ораторії Й. Гайдна досягнення світла не може бути пов'язаним з боротьбою, адже у теоцентричному всесвіті домінує всевладність Божественного імператив (І сказав Бог: і буде світло (*Und Gott sprach: Es werde Licht*)), то в творах Л. ван Бетховена досягнення світла постає як наслідок напруженої боротьби сонячного героя з проявами мороку й фатуму. У Й. Гайдна тема «від мороку до світла» постає як складова в розкритті концепції «від хаосу до світла», тоді як у Л. ван Бетховена наведена тема набуває самодостатнього значення. Якщо в Ораторії Й. Гайдна дана концепція має релігійно-філософський, теологічний характер, то у Л. ван Бетховена розкриття теми відбувається в антропоцентричному вимірі.

Симфонічною картиною Хаосу (№1 *Die Vorstellung des Chaos, Largo*) відкривається Ораторія Й. Гайдна, в якій композитор синтезує філософсько-поетичні і християнські уявлення про Хаос як безодню. Хаос, за уявою Й. Гайдна, постає як картина світу до початку Творіння. Як символ умовної порожнечі ми можемо вважати тричі подвоєну

октаву, що охоплює нижній і середній оркестровий діапазон. Подовжена ферматою у темпі *Largo*, октава може набути значення тієї порожнечі, що властива їй розумінню як Хаос. В партіях струнно-смичкової групи можемо знайти зменшений акорд, який неодноразово переходить в домінанту і розв'язується в тоніку – ніби численні спроби упорядкувати Хаос.

№2 (*Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde*) вказує на місце дії – між небом і землею і час – на початку. Оповідачами в цьому номері є архангели Рафаель та Уріель, між ними наративну функцію має хор, який цитує Боже слово. В цьому номері з'являються такі музично-поетичні символи світу до початку Божественного Творіння як *Finsternis* (пітьма) та *Tiefe* (глибина).

Але в даному номері вперше з'являється і представник світла – *Licht*, власне світло. Його поява відбилась і в музиці: тональність змінюється на одноіменний мажор, важливе його значення також підкреслене метроритмічно – ціла тривалість у хорі, в той час як безпосередньо момент Творіння пронизує тутті оркестру.

В №3 (*Nun schwanden vor dem heiligen Strahle*), архангел Уріель оповідає картину появи першого дня Творіння, під час якої виникають наступні образи світла – *heiligen Strahle* (святий промінь), *Tag* (день), *Ordnung* (порядок) та *Gottes Wort* (Боже слово). Важливо, що образ святого променя має також музичне втілення, а саме інтонему, яка представлена у вигляді розгорнутого тонічного тризвуку і яку ми можемо побачити в партії флейти у вступі до арії Уріеля. Поняття *Tag* (день) також має важливе значення, адже свідчить про початок першого дня Творіння.

Майже одразу після інтонемою святого променя можемо побачити інтонему тіней, яка має у складі малі та великі секунди. В арії Уріеля інтонема тіней звучить

безпосередньо на словах «*des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten*» (похмурі тіні з чорної темряви). Також з представників Хаосу в цьому номері є *Verwirrung* (плутанина), *Höllengeister Schar* (згряя пекельних духів) а також *ewigen Nacht* (вічна ніч). Завдяки святому променю темрява і Хаос відступають, а *Ordnung* (порядок) проростає – *Verwirrung weicht, und Ordnung keimt empor* (плутанина минає і порядок проростає).

Після цього розгортається «сцена втечі» представників Хаосу під час другої частини арії Уріеля та хорового фугато, як *Höllengeister Schar* (згряя пекельних духів) втекли до *ewigen Nacht* (вічної ночі), музична сторона Ораторії сповнена хроматизмів. Тональність до-мінор, що була в першому номері, повертається, що свідчить про те, що дана тональність теж музична ознака Хаосу. Чотириголосне хорове фугато, в якому було падіння тіней і видозмінена інтонація променя, завершується гомофонно-гармонічним розділом, що свідчить про становлення порядку, *eine neue Welt* (новий світ), з'являється за *Gottes Wort* (Божим словом), в ньому немає місця Хаосу.

Отже, шлях від хаосу до світла в ораторії Й. Гайдна «*DIE SCHÖPFUNG*» пов'язаний з переходом від незаповненості, від жахливого, переривання розвитку вторгненням інтонаційних символів Хаосу, пов'язаний з проявом оформленості духовності, животворящої символіки, серед котрої є промінь, відділення образів пітьми як проявів Хаосу від світла, що спостерігається на рівні інтонаційної драматургії, в образі котрої характеризують словесні символи *Licht, heiligen Strahle, Ordnung* та *Gottes Wort*.

Шелкова Анастасія

студентка 4 курсу кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

Науковий керівник:

Борисенко Марія Юріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ІНТЕРАКТИВНІ ЗАСАДИ І ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У КУРСІ СОЛЬФЕДЖІО ЯК РЕСУРС ДЛЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ

Ключові слова: *сольфеджіо, цифрові технології, музичний слух, інтерактивні методи.*

Мета доповіді – розглянути один із напрямів розвитку сучасного курсу сольфеджіо, що здійснюється шляхом залучення інтерактивних методів та цифрових технологій на заняттях музично-теоретичного циклу, окреслити їхні особливості та визначити роль у формуванні музичних здібностей учнів.

Серед сучасних напрямів розвитку академічного навчального курсу сольфеджіо слід виділити залучення комплексу нових додаткових засад, у тому числі, технічних – задля оптимізації проведення навчальних занять, полегшення засвоєння навчального матеріалу, зручності при виконанні певного корпусу завдань. Про це свідчать деякі праці, що порушують питання *інтерактивних засад і цифрових технологій*, що можуть бути використані під час занять з сольфеджіо.

З цього приводу, у публікації **Юлії Калініної «Сольфеджіо у смартфоні: роздуми педагога-початківця»** постає низка актуальних питань, що стосуються викладання дисципліни «сольфеджіо». У статті йдеться про необхідність використання під час занять

«підручних засобів», а саме смартфонів та додатків для нього. Із контексту стає зрозумілим, що авторка спирається на досвід підготовки дітей шкільного віку та здобувачів середньої ланки музичної освіти. Ю. Калініна зважає на те, що діти, навчаючись в музичній школі, можуть активно залучати звичні для них пристрої, навіть не зважаючи на наявний англійський інтерфейс. У зв'язку з цим вона пропонує сім додатків для андроїду задля розвитку у молоді тих навичок, які здатні покращити засвоєння музичного матеріалу на заняттях сольфеджіо та музичної літератури (там само).

Додатки розраховані на різні вікові категорії учнів, мають декілька рівнів складності, оснащені різноманітними функціями, що можуть підійти для самостійного використання та підготовки. На сучасному етапі розвитку методик викладання навчального курсу сольфеджіо виникає така можливість використання і залучення додаткових інструментів для роботи, що, дійсно, полегшують процес навчання, роблять його сучасним, цікавим для молоді, сприяють пристосуванню до індивідуальних потреб користувача.

Серед семи додатків Ю. Калініна пропонує наступні: *Perfect Piano* («Ідеальне фортепіано») – дає можливість опанування навичками гри на фортепіано, достатніми для початкового рівня вивчення сольфеджіо. Авторка нагадує що ця програма включає 88 клавіш, тобто 7,3 октав, що становить повну фортепіанну клавіатуру, причому педагог наголошує на зручності користування цим додатком завдяки маркірованим октавам, кожна з яких має власний колір. Це, на думку Ю. Калініної, дозволяє індивідуальний підхід до учня, який виконує вправи у залежності від діапазону його голосу.

Програма має також дуже цікаву функцію запису мелодії. Вона працює за наступним принципом: разом із програванням користувач бачить відеоряд, який показує клавіші, коли відтворюється кожен звук. Ця функція корисна тим, що полегшує учням здобуття базових навичок гри на фортепіано, отриманий запис можна використовувати для самоперевірки, що, у свою чергу, дає можливість самостійного опанування матеріалом, навіть тоді, коли немає можливості встановити зоровий контакт.

Отже програма наочно скеровує розвиток мелодичного слуху, почуття строю, навіть ладу, спираючись на поєднання слухового відчуття та його візуалізації. Така методика залучення технічних засобів спрямована на розвиток комплексних слухових уявлень.

До них також доєднується меторитмічний слух, адже додаток має таку важливу функцію, як вбудований метроном. Причому, сильні метричні долі тактів відрізняються за тембром від слабких. Це «дозволяє краще відчувати метричну сітку», хоча функція метронома обмежена лише трьома розмірами: $3/4$, $4/4$ і $6/8$ (там само).

Ще один додаток – *Sight* («Що ти щойно бачив?»). Він, за описом авторки, дозволяє покращити зорову пам'ять й увагу, адже ці навички необхідні для сприйняття нотної графіки. Йдеться про миттєве запам'ятовування певної групи нот (за звуковисотним параметром) які учень має потім знайти у запропонованих картках.

Наступний мобільний додаток – *Music Crab* («Музичний Краб»)

Він призначений для маленьких музикантів, які тільки почали вивчати музичну грамоту. Тут можна опановувати не тільки ноти скрипкового чи басового ключів, а навіть альтового і тенорового.

Корисний додаток ще й тим, що навчання перетворюється на гру, але при цьому стимулюється процес запам'ятовування. Наприклад, клавіатура може бути позначена літерними («А, В, С...») або складовими («Do, Re, Mi...») позначками на початку вправи, але пізніше вони зникають.

Ще один додаток, про який пише авторка розглянутої публікації – *SightSight* («Хутко побач!»)

Це чудовий додаток для розвитку звуковисотного слуху. Головне його завдання – дати змогу фокусування на висоті нот, не відволікаючись на тривалості нот і пауз. Існують два режими – «Тренування» і «Випробування».

При цьому, процес навчання вже більше схожий на своєрідне змагання, де можна спостерігати свій прогрес і дбати про успішність виконання завдання. Навіть у режимі «Тренування» у кожної тональності є рівні, за які потрібно отримати «відмінно». І тільки після цього можна перейти до наступної тональності, адже це буває не завжди легко. У режимі «Випробування» гравець має змогу спробувати свої сили у різних тональностях, при цьому, час на відповідь зменшується щоразу, а кількість нот збільшується. Зробити помилку під час виконання завдання можна усього три рази. Отже, бачимо поєднання навчальних методик з ігровими.

Sight Sing Melodies Now («Побач і заспівай мелодії»). Для користування цим додатком не обов'язково володіти музичним інструментом. Головна його мета – розвиток навичок співу з листа. Додаток сам зіграє мелодію (яких міститься достатньо у різних тональностях, розмірах та ключах), нагадає темп, виділить першу ноту, запише та програє заспівану мелодію. Єдиний його недолік – складність оцінки своїх результатів.

Vivace: Learn to Read Music («Хутко: навчись читати музику»). Це своєрідний тренажер, що допоможе

користувачам, які не володіють фортепіано, знаходити ноти на клавіатурі. У додатку все послідовно упорядковано, немає ніяких зайвих функцій, теорія подана у вигляді невеликих правил та вправ до них, можна самому обирати тональність для роботи. Ми бачимо, що цей додаток більше спрямований на дорослу аудиторію. Окремо слід сказати, що додаток англomовний, він може стати як перевагою, так і недоліком.

Perfect Ear («Абсолютний слух»). Додаток має дві версії – неповну безкоштовну та розширену платну. Але і неповна версія може видатися дуже корисною, зокрема, для учнів старшого віку. Додаток являє собою комплекс різноманітних вправ для розвитку слуху, співу, ритму. Також є теоретична інформація, але вона може бути трохи складною для розуміння.

На сьогоднішній день можна знайти чимало інших робіт, присвячених залученню *інтерактивних засобів навчання та цифрових технологій*. Наприклад, авторка методичної роботи ***«Інтерактивні методи і мультимедійні технології та їх використання на уроках музично-теоретичного циклу» Ірини Панасенко*** також наголошує на тому, що сучасний навчальний процес *вимагає оновлення і введення сучасних технологій*, зокрема у галузі музичної освіти. Вона це пояснює тим, що зараз, передусім, ставиться завдання створити умови для саморозвитку та навчити учнів творчо самореалізуватися як особистості.

У вступі до своєї роботи науковиця пояснює, в чому полягають вимоги сучасної педагогіки, які можуть допомогти знайти шлях до подолання труднощів навчального процесу з обох сторін – не тільки учня, а й педагога. Це створює умови, коли учень або студент не залежить цілком від поданої інформації педагогом чи у підручнику, а вчиться самостійно набувати знань, при чому,

у привабливій для нього формі. Отримані знання він активно застосовує, доцільно і продуктивно вирішуючи поставлені перед ним завдання; виробляє вміння працювати у групі, набуваючи комунікативних навичок; формує вміння виявляти проблеми пошуковим або дослідницьким методом, аналізуючи та узагальнюючи матеріал бесіди, а також вчиться системно мислити.

Далі авторка звертає увагу, що багато сучасних методистів, педагогів та науковців все частіше приділяють питання оновлення освітнього процесу за допомогою введення нових методів та форм роботи. Серед них визначається *інтерактивний метод*, який І. Панасенко розшифровує як бесіду, діалог або навіть полілог, що дає змогу більш ширше взаємодіяти учням не тільки з учителем, а й один з одним. Такий метод сприяє швидшому та ефективнішому досягненню поставлених цілей уроку. Головною і важливою відмінністю інтерактивних вправ і завдань від звичайних авторка вважає не тільки і не стільки закріплення вже пройденого матеріалу, скільки вивчення нового (там само).

І. Панасенко, насамперед, пояснює самий термін «інтерактивні методи» та в чому вони полягають. Тобто, за її словами, інтерактивні методи – це взаємодія учасників між собою, а тому навчання, що здійснюється за допомогою даних методів, називається інтерактивним і воно побудоване на взаємодії, наприклад, учнів між собою та учителем у формі навчальних, ділових, рольових ігор, дискусій, при якому відбувається освоєння нового досвіду та отримання нових знань. [45, 8].

Також І. Панасенко коментує багато інших подібних заходів за напрямками: *«Сучасна музична освіта»*, *«Музика та електроніка»*, де презентовано найбільш резонансні теми, серед яких: *«Електронні музичні інструменти»*,

«Нові тенденції в системі загальної та спеціальної музичної освіти», «Нові інформаційні технології в музичній освіті й творчості», «Комп'ютерна музика», «Музична інформатика», «Теорія музики в сучасній музичній практиці», «Комп'ютерна музична творчість» (там само).

Авторка впевнена в тому, що через реалії сучасного життя навіть музична педагогіка не може залишатися осторонь від тих процесів, що відбуваються в останні роки. І тому далі наведені задачі, які ставить перед собою науковиця у поданій роботі, а саме, вона прагне «сформулювати основні поняття, що увійшли в сучасну педагогічну практику, як то: «інтерактивне навчання», «інтерактивні методи навчання» та ін.; виділити основні види форм і методів інтерактивного навчання; поділитися досвідом практичного використання інтерактивних методів навчання та мультимедійних технологій у викладанні музично-теоретичних дисциплін».

Підсумуємо, що такого роду праці є корисними для методології та методики викладання музично-теоретичних дисциплін, адже фокусують напрацювання інших фахівців, пропонують конкретні підходи та приклади їхньої практичної реалізації з того чи іншого напрямку розглянутої проблематики.

Шопін Петро Юрійович

аспірант 1-го року навчання,

Інститут проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

м. Київ, Україна

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕОРІЇ ХАОСУ

У XX–XXI століттях теорія хаосу та фрактальна геометрія суттєво вплинули на мистецьке мислення, розширивши уявлення про структуру, композицію та естетику. У культурологічному вимірі це проявляється в дедалі більшій увазі до складних систем, нелінійності та динамічних процесів. Фрактали постають не лише як математичні моделі, а як культурні символи складності, самоподібності та невизначеності. **Актуальність теми** зумовлена міждисциплінарним інтересом до наукових теорій у мистецтві сучасної доби, що цінує відкритість форми й нестабільність, візуалізація хаосу стає виразом нової естетичної чутливості.

Метою дослідження є аналіз способів художнього осмислення та візуалізації ідей теорії хаосу в сучасному мистецтві, зокрема через естетику самоподібності та фрактальні форми.

Фрактальна естетика утверджується у мистецтві через використання алгоритмічної генерації форм, цифрових технологій, повторюваних структур і методів, що моделюють випадкові процеси. Ці підходи демонструють спробу митців взаємодіяти з ідеєю хаосу як джерелом порядку в новому значенні – не лінійного, але саморегульованого, організованого зсередини.

У візуальному мистецтві приклади такої взаємодії можна знайти у творчості Джексона Полока, чия техніка розливання фарби має фрактальні характеристики, як це

довів фізик Ричард Тейлор. Цей підхід не є свідомою візуалізацією математичних ідей, але інтуїтивно репрезентує їхню природу. Натомість у цифровому мистецтві фрактали часто стають основою композиції – зокрема, в генеративному артї, що базується на використанні алгоритмів.

Крім того, в сучасній художній практиці зростає інтерес до концептуальної випадковості. Випадкові або псевдовипадкові генератори, шум Перліна чи діаграми Вороного, а також хаотичні моделі руху використовуються як інструменти художнього висловлювання. Випадковість перестає бути протилежністю порядку, а набуває статусу методу.

Теорія хаосу й фрактали виявилися також продуктивними для музичного мистецтва. Ще Герман фон Гельмгольц наголошував на тісному зв'язку між математикою та музикою. У XX столітті цей зв'язок отримав нове прочитання через спроби композиторів інкорпорувати в композицію ідеї з математики, фізики, теорії ймовірності. Одним із піонерів такого підходу був Яніс Ксенакіс – грецько-французький композитор та інженер, який використовував стохастичні процеси, теорію ймовірностей і математичні моделі для створення музики. Його твір «Pithoprakta» (1955–1956), наприклад, ґрунтується на статистичному описі молекулярного руху та має графічну партитуру, що нагадує візуальну репрезентацію хаосу.

У сучасному музикознавстві зростає увага до феномену фрактальності в музиці. У своєму дослідженні McDonough & Herczyński (2023) розглядають, як музичні структури можуть мати властивості самоподібності: мотиви й ритмічні структури повторюються на різних рівнях композиції, утворюючи фрактальну ієрархію. Такий підхід

дозволяє тлумачити музику як складну систему, що поєднує повторюваність і варіативність, передбачуваність і динаміку.

Ще одним напрямом є генеративна музика – композиторські практики, в яких використовується алгоритмічна генерація музичних фраз, структур або навіть цілих композицій. За класифікацією Wooller et al. (2005), генеративна музика поділяється на кілька типів: структурно-лінгвістичну, поведінкову, процедурну та біологічно натхненну. У всіх них хаос і випадковість постають не як перешкода композиції, а як її рушійна сила. Замість фіксованої форми – відкриті, змінні, нелінійні процеси, подібні до природних хаотичних систем.

Таким чином, фрактали та теорія хаосу в культурологічному дискурсі постають не лише як приклад трансдисциплінарної інтеграції, а й як джерело нових художніх стратегій. У межах дослідження було виявлено, що естетика самоподібності стала ключовим інструментом візуалізації складності; митці інтерпретують хаос як форму порядку, що виходить за межі лінійної логіки; а фрактальні образи – в музиці, візуальному мистецтві та цифровій творчості – сприяють переосмисленню уявлень про структуру, композицію та гармонію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Совгира, Т. І. (2020). Принципи використання цифрових технологій у культурно-мистецькій практиці. *Культура і сучасність*, 1, 39–42. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221332>
- Helmholtz, H. (1903). *Vorträge und Reden*. B. 1. Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg Und Sohn.

- Mandelbrot, B. B. (1983). *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: W. H. Freeman.
- McDonough, J. & Herczyński, A. (2023). Fractal patterns in music. *Chaos, Solitons & Fractals*, 170. <https://doi.org/10.1016/j.chaos.2023.113315>
- Taylor R., Micolich A. & Jonas D. (1999). Fractal analysis of Pollock's drip paintings. *Nature*. 399, 422. <https://doi.org/10.1038/20833>
- Wooller R., Brown A. R., et al. (2005). A framework for comparison of processes in algorithmic music systems. *Generative Arts Practice*, 109–124. Sydney: Creativity and Cognition Studios Press.

