

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ /
MINISTERSTWO EDUKACJI I NAUKI UKRAINY
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА /
LWOWSKI NARODOWY UNIwersYTET IMIENIA IWANA FRANKI
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ / WYDZIAŁ KULTURY I SZTUKI
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА / KATEDRA SZTUKI MUZYCZNEJ
INSTYTUT MUZYKI KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO /
ІНСТИТУТ МУЗИКИ КОЛЕГІУМУ ГУМАНІСТИЧНИХ НАУК
ЖЕШУВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



ЗБІРНИК ТЕЗ

**Міжнародної науково-практичної студентської конференції
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИХОВАННЯ:
МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ
(електронне видання)**

**Львів
ЛНУ імені Івана Франка
20 травня 2022 року**

Рекомендовано як електронне видання рішенням оргкомітету та кафедрою музичного мистецтва ЛНУ імені Івана Франка (протокол № 11 від 21 травня 2022 р.)

Склад науково-організаційного комітету:

Майя Гарбузюк (Україна) – голова, доктор мистецтвознавства, професор, в.о. декана факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка;

Mirosław Dymon (Polska) – przewodniczący, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, dyrektor Instytutu Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego;

Світлана Салдан (Україна) – кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка;

Olga Popowicz (Polska) – profesor, doktor habilitowany, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego;

Тереса Мазена (Україна - Polska) – доктор мистецтвознавства, adiunkt, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego;

Оксана Величко (Україна) – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка;

Kinga Fink (Polska) – doktor, adiunkt, Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego;

Ірина Маковецька (Україна) – заслужена артистка України, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка.

Відповідальна за випуск доц. С.Салдан

Адреса факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка:
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна, тел. 032 239 41 97

Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та Польщі (електронне видання) : збірник тез Міжнародної науково-практичної студентської конференції, (Львів, 20 травня 2022 року). Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 120 с.

Матеріали подані в авторській редакції.

ЗМІСТ

Любов НАЗАР

Філософські основи педагогічної системи Е. Жака-Далькроза 6

Paulina KOMPANOWICZ

Romantyczna opera Mieczysława Sołtysa Opowieść ukraińska lub Marya wg Marii Antoniego Malczewskiego / Романтична опера Мечислава Солтиса «Українська повість або “Марія”» за мотивами «Марії» Антонія Мальчевського 10

Дана ЛИСЕНКО

Особливості музичної мови Ганса Циммера у кінофільмі «Дюна» 14

Катерина КУНДУШ

Пісенні форми та обряди весняно-літнього періоду села острів на Дубениці 18

Adrianna SIEDLIK

Sztuka muzyczna i jej interpretacja we współczesnym społeczeństwie / Музичне мистецтво та його інтерпретація у сучасному суспільстві 22

Лілія ГАНУШЕВСЬКА

Михайло Тимофіїв: колекціонер народних музичних інструментів, майстер, виконавець 25

Анастасія БОДНАР

Концепція музичної освіти М. Леонтовича в контексті української музичної педагогіки 29

Magdalena SKAWIŃSKA

Znaszli ten kraj czyli Mickiewiczowski liryk w pieśniach Stanisława Moniuszki i Stanisława Niewiadomskiego jako kompozytorów kresowych / «Чи знаєш цю країну» - лірика Міцкевича в піснях Станіслава Монюшка і Станіслава Невядомського як композиторів прикордоння 34

Марія МАКСИМИШИН

Система масового музичного виховання Золтана Кодая 38

Марія ШКВИРКО

Віддзеркалення творчої діяльності А. Кос-Анатольського в освітньому процесі 42

Софія ГОЙДА

Микола Шипович – музичний критик 47

<i>Kajetan</i> HENDZEL <i>Analiza stylu i technik kompozytorskich Stephena Sondheima na przykładzie musicalu Sweeney Todd: Demoniczny Golibroda z Fleet Street / Аналіз стилю та композиторських технік Стівена Сондхайма на прикладі мюзиклу «Суїнні Тодд: демон-перукар із Фліт-стріт»</i>	51
Іванна ЛЕВИЦЬКА <i>Специфіка танцю у системі музичного виховання Карла Орфа</i>	56
Діана ВОЛОЩУК <i>Сенситивний розвиток дитини у системі Марії Монтесорі</i>	60
Gabriela PISIAK <i>Interwał trytonu – jego plastyczna forma przenikania w świecie nauki / Тритон - його пластична форма проникнення в світ науки</i>	65
Соломія БОЙКО <i>Формування гуманістичних ідей епохи Відродження</i>	69
Марія МИНУРКА <i>Постать українського співака Михайла Голинського у світовому часопросторі ХХ століття</i>	74
Martyna RODZEŃ <i>Twórczość Pawła Palucha w kontekście romantycznych tradycji narodowych / Творчість Павла Палуха в контексті національних романтичних традицій</i> ..	79
Вікторія ПАВЛІЙ <i>Формування творчої особистості в соціокультурному вимірі сьогодення</i>	82
Наталія КЛЮЧИНСЬКА <i>Музика й музиканти у трактатах XVII-XVIII століть</i>	87
Angelika PACUTA <i>Kompozycja ...spaces of the imagination... Dominika Lasoty / Композиція «... spaces of the imagination...» Домініка Лясоти</i>	91
Христина РЯБІНЕЦЬ <i>Синергетичний аналіз умов адаптивного періоду 5-9 класів загальноосвітньої школи</i>	95
Анатолій МІНЕНКО <i>Методико-практичні особливості європейських тримбовних шкіл XIX-XX століть</i>	97

<i>Joanna PALUCH</i> <i>Na styku kultur – inspiracje ukraińskim folklorem w rzeszowskiej kulturze muzycznej / На перехресті культур – інспірації українським фольклором у музичній культурі Жешува</i>	99
<i>Ірина ВЕРГЕЛА</i> <i>Багатогранна творчість Кирила Стеценка (на прикладі хорової музики)</i>	103
<i>Руслана ЛУКІНА</i> <i>Творчий портрет Андрія Кушніренка</i>	106
<i>Крістіна ЛІТВІНЧУК</i> <i>Історія і традиції Заслуженої хорової капели «Боян» імені Євгена Вахняка</i>	110
<i>Василина ВОЛОШИН</i> <i>Мистецька діяльність національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки</i>	114
<i>Софія СМАГА</i> <i>Вплив європейської культури на творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя</i>	118

Любов Назар
аспірантка 1 року навчання
кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
Науковий керівник: д-р. мист., професор,
завідувач кафедри іст. муз.
ЛНМА ім. М. Лисенка Л. О. Кияновська

ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ПЕДАГОГІЧНОЇ СИСТЕМИ Е. ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА

Ключові слова: Е. Жак-Далькроз, філософія, педагогіка, музика, ритміка, ритм

Проблематика формування нового стосунку до ритму, вивчення якого сягає ще часів античності, на межі XIX-XX століття було пов'язаним з новими мистецько-естетичними установками доби модернізму. Спроби виявити закономірності ритму як явища, зокрема, в музичному мистецтві зустрічаються в багатьох роботах, насамперед, філософського спрямування, адже єднають поняття руху, простору і часу, включаючи й тілесно-матеріальний, і абстрактно-мисленнєвий виміри, становлячи одну з усезагальних універсальностей буття. Так, естетично-філософське осмислення ритму наявне ще у працях античних мислителів Платона, Аристиди, Піфагора. Еліністичне розуміння музичного ритму, нероздільного з буттям людського тіла розглядають у своїх працях О. Лосев, В. Татаркевич, Л. Сешан, Т. Георгіаді. Торкався цих питань крізь призму античного бачення і Ф. Ніцше, зокрема й численні філософи Нового Часу. Зокрема питання ритму висвітлене й у роботах Р. Декарта, Е. Канта. Також питання ритму наявне й у дисертаціях та фундаментальних працях, авторами яких є М. Карцева, М. Колчева, К. Закс, Н. Гарбузов, Е. Апфель, К. Дальгауз, В. Холопова, Г. Орлова та ін. Нові рухові системи та розуміння ритму в музиці межі XIX-XX ст. базувалися на ґрунтовних філософських засадах, що досліджувала І. Москвіна. Еліністичні витoki системи Далькроза декларував і сам автор у своїх теоретичних працях – «Музика, ритміка, натовп», «Ритм, його виховне значення для життя та мистецтва», «Ритм», «Природа і цінність ритмічного руху. Дослідники його педагогічної, творчої діяльності, зокрема

його сучасників — К. Шторк, С. Волконський, Г. Ніколаї, В. Ключко та інші, намагаються осмислити на різних рівнях концептуальні засади системи швейцарського генія.

Методологічна база дослідження оперуватиме наступними науковими методами, серед яких чільними є дослідницько-пошуковий, історичний та ретроспективний, структурно-системний та аналітичний.

Бажаючи вдосконалити мистецьку, а саме – музичну освітню систему, Далькроз витворив унікальну методику навчання, що всебічно розвивала як особистісні якості митця, так і мала надзвичайний вплив на ритмічні та інтонаційні аспекти музики. Поєднуючи складні алжирські ритми і танці з імпровізованими ритмічними ідеями, розвиненими під впливом М.Луссі та за допомогою психолога Е.Клапареда – Далькроз створив систему, що заохочувала студентів втілювати різні варіації стилю, ритму, темпу та метру в музиці.

Актуальним постає питання філософського розуміння руху, який є основою далькрозівської системи. У методі рух розуміється як спосіб існування матерії в концептуальному положенні про те, що рух і ритм є основою життя і вони взаємодоповнюють одне одного. Філософські погляди Далькроза мали важливе значення для формування його концепції ритмічного виховання. Розуміння ритму Далькрозом є спорідненим із його розумінням в античній філософії, де ритм нерозривно пов'язаний з тілесним рухом. Дослідники наводять твердження Піфагора про існування спорідненості між рухами, звуками і почуттями та приналежність ритму до виявлення природнього характеру людини. Також Далькроз часто посилався на елліністичне світобачення, адже вважав, що «музика формує особистість людини». Важливим для Далькроза є й античне поняття калокагатії як єдності духовного-моральної і естетичної досконалості людини, адже головною метою системи стало прагнення створити умови для формування вільної творчої калокагатійної особистості, про що свідчить й особлива увага до катартичності музики, синкретизму, осягнення гармонії між душею і тілом.

Питання взаємодії розуму і тіла між собою є надзвичайно актуальним у науковій літературі починаючи з XVII століття. Проте, зауважимо, що історики вважали грецького філософа Платона першим автором думки, що домінувала у філософських уявленнях західних мислителів протягом наступних кількох століть про існування людини як двох розділених сутностей. Його філософія «дуалізму» стверджувала існування людей як душі (яка включала інтелект) і фізичного тіла. Дана проблема була висвітлена в епоху Просвітництва у західній думці та філософії дуалізму Рене Декарта. Філософія ж Імануїла Канта не мала різкого розділення розуму і тіла, як у Декарта, проте вона також схилилась до дуалістичного характеру, розглядаючи тіло і розум, як відокремлені за своєю природою системи. Кант вважав, що тіло впливає на розум, але розум контролює тіло. Відповідно дуалізм вплинув і на мистецтво, зокрема на дидактичну практику навчання художніх дисциплін. Згодом, в останні десятиліття вчені різних галузей були у пошуках шляхів відкидання дуалізму, та досліджували проблему взаємодії розуму і тіла, намагаючись допомогти студентам встановити кращі зв'язки між розумовими поняттями та їх демонстрацією за допомогою фізичного руху. Проте Далькроз визнав обмеження декартового дуалізму, виражених в музичній дидактиці того часу, і, власне, розробив педагогічну систему, яка намагалася виправити цю проблему.

Висновки: Таким чином, спираючись на античні ідеали, в намаганні розв'язати дуалістичну проблему розуму і тіла, система Далькроза, яка поєднує у собі фізичний рух, емоційний чинник, розумову діяльність — створена на основі ґрунтовного філософського осмислення як один з шляхів для всебічного розвитку гармонійної особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ключко В. Філософські засади ритміки Еміля Жак-Далькроза. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2015, № 9 (53). С. 247-254.

2. Alsop S. Bridging the Cartesian divide: Science education and affect. Beyond Cartesian dualism. New York: Springer. 2005. pp. 3-16.
3. Marzuola N.J. An investigation of Dalcroze — inspired embodied movement within under graduate conducting coursework. Case Western reserve University, 2019. 282 p.
4. Robinson H. From Knowledge argument to mental substance: resurrecting the mind, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
5. Rytmika, La Musique et nous, Le Rythm, La Musique et l'Education (Przedmowa do II tomu). Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Warszawa, 1963. 71 s.

Paulina Kompanowicz
II rok, studia pierwszego stopnia,
kierunek Instrumentalistyka,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Teresa Mazepa
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**ROMANTYCZNA OPERA MIECZYŚŁAWA SOŁTYSA OPOWIEŚĆ
UKRAIŃSKA LUB MARYA WG MARI I ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO /
РОМАНТИЧНА ОПЕРА МЄЧИСЛАВА СОЛТИСА
«УКРАЇНСЬКА ПОВІСТЬ АБО “МАРІЯ”» ЗА МОТИВАМИ «МАРІЇ»
АНТОНІЯ МАЛЬЧЕВСЬКОГО**

Keywords: Mieczysław Sołtys, opera, romantic period, 19th century, Richard Wagner, Antoni Malczewski

Mieczysław Sołtys (1863-1929) – polski kompozytor, dyrygent, pedagog, krytyk muzyczny i dyrektor Galicyjskiego (od 1919 roku - Polskiego) Towarzystwa Muzycznego oraz jego Konserwatorium (II. 1899-1929). Jako kierownik GTM i jego Konserwatorium, które było integralną częścią GTM, Mieczysław Sołtys występował jako dyrygent na zróżnicowanych koncertach i uroczystościach GTM. Za czasów jego dyrektorowania proces kształcenia w Konserwatorium GTM został udoskonalony i unowocześniony a działalność koncertowa profesorów i studentów stała się niezwykle aktywna.

M. Sołtys był utalentowanym kompozytorem. Jego dorobek obejmuje prawie wszystkie gatunki i formy. Jest autorem oper (Rzeczpospolita Babińska, Panie Kochanku, Jezioro Dusza, Powieść ukraińska lub Marya), dramatu muzycznego (Nie-Boska komedia), symfonii, poematu symfonicznego, pieśni chóralskich, kameralnych, solowych, utworów na fortepian.

Opera Opowieść ukraińska lub Marya zwana też Powieścią ukraińską lub Powieścią kresową powstała w 1908 roku, a jej premiera odbyła się 9 marca 1910 roku we Lwowie oraz w tym samym roku w Krakowie. Jako dowód na to, że

premiera odbyła się w 1910, a nie w 1909 roku, jak podają w swoich badaniach Maria Ewa Sołtys i dr Michał Piekarski, wskazuje anons umieszczony w Gazecie Lwowskiej w numerze 52, 06 marca 1910 roku: „We wtorek, po raz 1 (nowość) «Opowieść ukraińska», opera w 2 aktach (pogrubienie moje. – P.K.), podług poematu A. Malczewskiego Marya, muzyka Miecz. Sołtysa”. Ponadto z tego anonsu możemy się też dowiedzieć o pierwszych wykonawcach głównych partii. Byli nimi wybitna polska sopranistka Stanisława Korwin-Szymanowska, siostra polskiego kompozytora Karola Szymanowskiego, Zofia Skibińska, Józef Mann, Adam Okoński, Adam Dobosz i Leon Jeliński. Ciekawy detal – w anonsie wskazuje się że opera jest dwuaktowa, chociaż sam twórca pozycjonował ją jako dzieło jednoaktowe. Dlaczego więc tak została zaanonsowana, nie wiemy. Może był to chochlik drukarski lub zamysł kompozytora pierwotnie był inny?

Opowieść ukraińska lub Marya jest operą romantyczną z elementami dramatu muzycznego. Sam autor nie nazywa jednak swego dzieła operą, ale scenami muzycznymi według poematu Antoniego Malczewskiego. Libretto opery napisał sam kompozytor, wykorzystując czternaście z trzydziestu dziewięciu ustępów poematu A. Malczewskiego. M. Sołtys oprócz dokonanych skrótów zmienił kolejność występowanych fragmentów, co jednak nie wpłynęło na logiczną całość utworu.

Opera jest napisana pod wpływem twórczości Ryszarda Wagnera i jego koncepcji dramatu muzycznego. M. Sołtys nie dzieli opery na arie, duety, tercety czy ansamble, lecz wprowadza w swoim dziele koncept wagnerowskiej formy dramatu muzycznego, jako nieprzerwanej ciągłości budowy muzyczno-słowno-scenicznej. Wpływy wagnerowskie przejawiają się również w stosowaniu motywów (tematów) przewodnich i ich hierarchii, co różnicuje wątki motywicze dzieła, a także w wykorzystaniu licznych epizodów symfonicznych. W operze dominują monologi – w trzynastu scenach zawarte jest aż sześć monologów. W większości przypadków forma monologów jest oparta o zespół motywów przewodnich, co jest cechą charakterystyczną dramatu muzycznego Wagnera. W Opowieści ukraińskiej zawarte są tylko cztery dialogi. Stanowią jednak najważniejszy element, bowiem najbardziej

charakteryzują główne i drugoplanowe postacie. Chór odgrywa w operze rolę drugorzędną, jako tło akcji. Wyjątek stanowi tylko epitafium w scenie trzynastej nad ciałem zmarłej tragicznie Marii. Warty uwagi jest fakt, że w Opowieści ukraińskiej po raz pierwszy w twórczości kompozytora zastosowana została rozbudowana scena dialogowa – Wacława i Marii. Kontrastują w niej tematyczne odcinki, a ujednolica formę motyw przewodni.

Dużą rolę w tkance muzycznej opery odgrywają motywy ludowe - polskie, takie jak wątek miecznika w rytmie poloneza, i ukraińskie (rytm tańca kozaka i motywy pieśni Ой на горі та й жінці жнуть і Їхав козак за Дунай).

Po premierze krytycy odnotowali od razu nowoczesność formy i piękno muzyki dzieła scenicznego. Pisano o szczególnym liryzmie opery oraz wskazywano na bardziej orkiestralny niż wokalny charakter dzieła. Krytycy z żalem pisali, że odbiór opery M. Sołtysa u publiczności, odzwierciedla jej gusta muzyczne i preferencje – komiczne opery przyjmowane były bowiem przez publiczność z entuzjazmem, natomiast Opowieść ukraińska spotkała się z dość chłodnym przyjęciem. Wynikało to, jak podkreślał w swojej recenzji B. Walewski, z braku przygotowania publiczności do percepcji nowoczesnych form muzycznych oraz zwykłego „audytywnego” konserwatyzmu.

Opera M. Sołtysa jest niezwykłym zjawiskiem artystycznym pocz. XX wieku, bowiem jest jednym z pierwszych przykładów zastosowania koncepcji dramatu muzycznego R. Wagnera na polskim gruncie. Warto więc owe wartościowe dzieło operowe powrócić z zapomnienia, poprzez dogłębne zbadanie jego tkanki muzycznej oraz realizację sceniczną w przyszłości. Przywracanie z niepamięci niezwykle wartościowych dzieł polskich kompozytorów, którzy przyczynili się do rozwoju kultury muzycznej Lwowa i Galicji powinno się stać jednym z celów naszej działalności naukowej i twórczej.

BIBLIOGRAFIA

1. Bez autora, *Przegląd muzyczny. Opera*, „Widnokreghi” 1910, 10 kwietnia, s. 94-96, on-line: <https://polona.pl/item/widnokregi-dwutygodnik-poswiecony-kulturze-polskiej-filozofii-sprawom-spolescznym,MTI5NTg3NTMw/29/#item> (dostęp 15.04.2022).
2. Bez autora. *Repertuar teatru miejskiego*, „Gazeta Lwowska” 1910, №52, 6 marca, s. 4.
3. Sołtys M., *Opery Mieczysława Sołtysa na scenie teatru lwowskiego*, [w:] *Musica Galiciana*, tom VII, red. Leszek Mazepa, Rzeszów 2003, s.174-181.
4. Walewski B., *Opera lwowska w Krakowie*, „Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce (dział artystyczno-literacki)” 1910, R. 12, T. 4, s. 153, on-line: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/show-content/publication/edition/86486?id=86486> (dostęp 07.04.2022).
5. Мазепа Т., *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX - початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Львів 2017.

Дана Лисенко
магістрантка 1 року навчання
кафедри музикознавства та хорового мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: в.о. зав. кафедри музичного мистецтва
канд. мист., доц. С. О. Салдан

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ГАНСА ЦИММЕРА У КІНОФІЛЬМІ «ДЮНА»

Проаналізовано основні музичні образи кінострічки та їх особливості, висвітлено закономірності використання засобів музичної виразності у відповідності із задумом автора.

Ключові слова: композитор, кіномузик, музичні образи

Музичний супровід Ганса Циммера до сучасних кінострічок - є не менш відомим, ніж самі фільми, це підтверджує зірка із його іменем на Голлівудській алеї слави. Композитор завжди ретельно підбирає засоби музичної виразності для втілення образів кінокартин. Проте нова робота заслуговує не меншої уваги та потребує дослідження.

«Дюна» є науково-фантастичним романом американського письменника Френка Герберта, опублікованого у 1965 році. Події відбуваються у 10 191 р. Головним героєм історії є Пол Атрід, син герцога, талановитий юнак, що повинен подорожувати на найнебезпечнішу планету у Всесвіті, щоб забезпечити майбутнє для своєї сім'ї та свого народу. Арракіс є піщаною планетою, на якій є найцінніший ресурс – прянощі, якими заправляють двигуни для галактичних подорожей. Саме вони є причиною боротьби, адже хто контролюватиме Арракіс з його ресурсом – той керуватиме світом. Отже головний конфлікт фільму зосереджений навколо прянощів, Арракісу та Пола Атріда, який буде за них боротися.

Книга до екранізації Дені Вільнева була представлена у роботах Девіда Лінча («Дюна» 1984 р.), Джона Гаррісона («Дюна» міні-серіал 2000 р. із сиквелом), а також анонсованого, проте скасованого після довгої роботи над ним фільму Алехандро Ходоровського («Дюна» виробництво 1971-1979 рр.)[2].

Фільм Дені Вільнева з музикою Ганса Циммера представлений у 2021 р. Прем'єра відбулася на Венеційському кінофестивалі, бюджет фільму 165 млн доларів, а сам композитор отримав престижну премію «Золотий глобус» (2021) та «Оскар» (2022) за свою роботу. Загалом фільм Дюна потрапив у номінацію у восьми категоріях, а переміг у шести: Найкраща операторська робота, Найкращий звук, Найкраща робота художника-постановника, Найкращі візуальні ефекти, Найкращий саундтрек, Найкращий монтаж.

Ганс Циммер шукав найбільш точного відображення змісту книги, та знайшов його у протистоянні нового, сучасного та традиційного, незмінного. Композитор вважає, що використання лише оркестрового звучання у науково-фантастичних фільмах обмежує, оскільки сама ідея науково-фантастичних фільмів передбачає розвиток та еволюцію як цивілізації, так і її музичної культури та музичних інструментів зокрема. Проте не відмовляється від них повністю, а переплітає звучання струнних, духових, ударних інструментів із їх синтезованими звуками. На противагу цьому є те, що залишається незмінним протягом всього людського існування – це наш голос, що проявляється у музичному полотні різними техніками – горловим співом жреця сардукарів, шепотом предків та сестринства Бене Гессерит, короткими поспівками жіночого голосу та вкрапленням хорових партій. Хоча деякі із них, зокрема спів жреця, теж є синтезованими. Але це зроблено для того, щоб лиш підкреслити темноту, містичність звуку та самої історії, оскільки цим звуком починається фільм. Саме такий контраст древнього, природнього, сталого та майбутнього, передового, змінного Ганс Циммер підкреслює у своїй музиці.

Одним із лейтмотивів є вольовий жіночий голос у висхідному русі f-g#-a, що демонструє силу воїнів. Його ми могли чути ще до виходу фільму – у трейлері. Саме там він звучить на фоні заставки. У титрах цей спів названий «woman chanting», тобто «жіночий спів». Проте на відміну від «singing», що найчастіше використовується для означення співу, слово «chanting» перекладається також як «повторення» чи навіть «скандування» та вживається в контексті традиційного релігійного (буддизм, християнство) чи національного (африканського) співу. Отже припускаємо, що цим автор хотів підкреслити

давню незмінну вокальну традицію людства в цілому. Ганс Циммер не став обмежувати себе у виборі уже існуючої мови тексту для співу, а вигадав власну. Це ще раз наголошує на еволюції суспільства та об'єднує усіх однією мовою для спілкування.

Окреслені засоби музичної виразності композитор використовує для відображення відповідних музичних образів. Серед них можна виділити кілька:

1. Сестринство Бене Гессерит. Музика звучить містично та подібно до ритуального співу, часто використовується ритмічний шепіт, багато шиплячих звуків, що наштовхують слухача на думки про змову чи таємниці. Тим Ганс Циммер також хоче показати великий вплив сестринства, адже саме вони займалися селекційним виведенням Квізац Хедераха, який мав вирішити долю всього людства кіновсесвіту.

2. Квізац Хедерах («скорочувач шляху») [3] – поняття, що вигадав письменник для позначення надприродних сил головного героя, якого вивели селекційно. Завдяки своїм здібностям він може бачити майбутнє. Вольовий жіночий спів («Кров за кров»), багато шиплячих звуків. Містичне та дещо прозоре звучання, неначе все уві сні.

3. Пол Атрід, головний герой, у темах якого звучить саме вокальна (фольклорні інтонації) лінія. Він є герцогом із дому Атрідів. Ганс Циммер використовує нетрадиційний для європейської кіномузики інструмент задля характеристики героя: дудук разом із лінією високих, тихих синтезованих звуків на *pianissimo*, звучить повністю процитована із трейлеру тема *f-g#-a*. Момент є маренням Атріда, дудук використаний як натяк на Арракіс, піщану планету, а тема передрікає майбутню боротьбу за планету, у якій Пол стане головною фігурою. А також дудук нагадує жіночий голос, проте звучить м'якше за горловий спів першоджерела. Епізод наповнений містичним звучанням із супроводжуючими шепотом та легким шумом передає стан героя, що не може усвідомити що саме бачить син герцога. Темп – помірний, звучить на *piano*, все решта – *pianissimo*, виконання із легкими агогічними відхиленнями, що наближують мелодію до вірменських мотивів.

4. Дім Атрідів. Партитура насичена вокальними партіями та ритмічними стуками, що схожі на дзвін зброї чи ритмічне крокування війська. Звучить волинка та ударні, що характеризує атридів як воїнів.

5. Образи атаки є одним із переломних моментів фільму, тому їх варто виділити окремо. Широко застосовані ударні інструменти з остінатним ритмом (імітація крил літаючої техніки, барабан, що закликає до бою) чи без визначеного малюнка, багато фонових шумів, мідні духові, струнні інструменти. Значна частина звуків синтезована, музика викликає тривожні передчуття й занепокоєння із відчуттям краху та безнадії.

Висновки: Таким чином, особливостями музичного супроводу до кінофільму «Дюна» 2021 р. є: визначальна роль різного виду вокальних партій, зокрема жіночого вокалу, використання унікальної людської мови, яку вигадав композитор та застосування незвичних музичних інструментів, їх імітацій та синтезованих звуків задля досягнення нового звучання, яке «еволюціонувало» у 10 191р.. Протиставлення двох музичних образів – незмінного людського голосу та змінених музичних інструментів лягло в основу партитури кінострічки.

Композитор настільки захопився написанням музики, що надсилав режисеру музичні ескізи навіть після виходу фільму із словами: «Вам все одно знадобиться музика для другої частини» [4]. А отже, у майбутньому ми можемо побачити розвиток музичних ідей Ганса Циммера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Офіційний сайт фільму «Дюна» 2021р. URL: <https://www.dunemovie.net> (дата звернення: 23.04.2022)
2. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Дюна_\(роман\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Дюна_(роман)) (дата звернення: 07.04.2022)
3. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Квізац_Хедерах (дата звернення: 26.04.2022)
4. URL: <https://variety.com/2021/artisans/awards/hans-zimmer-dune-score-1235094486/> (дата звернення: 15.04.2022)

*Катерина Кундуш,
магістрантка І року навчання
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М. В. Лисенка
Науковий керівник: канд. мист.,
доцент КМФ, завідувач ПНДЛМЕ Ю. П. Рибак*

ПІСЕННІ ФОРМИ ТА ОБРЯДИ ВЕСНЯНО-ЛІТНЬОГО ПЕРІОДУ СЕЛА ОСТРІВ НА ДУБЕНЩИНІ

Ключові слова: весняно-літній період, пісенний фольклор, обряд, мелотипологія, село Острів, Дубенщина.

Село Острів та його околиці, що входять до складу етнографічної Волині, вирізняються досить багатим народнопісенним репертуаром, який донині збережений у пам'яті кращих фольклорних носіїв. На цих теренах здійснювали записи та висвітлювали свої напрацювання у друкованих джерелах фольклористи й науковці О. Кольберг, З. Доленга-Ходаковський, В. Доманицький, М. Костомаров, С. Козицький, Ю. Цехмістрок, В. Давидюк, Л. Єфремова, Ю. Рибак, А. Колодюк, О. Серко та ін. Протягом кількох останніх років авторка цих рядків записала у с. Острів понад триста пісенних творів та супровідний етнографічний матеріал. Обрядовий пласт вміщує близько ста календарно-обрядових творів зимового та весняно-літнього періодів. Традиційні весняно-літні наспіви становлять неабиякий інтерес для українського етномузикознавства, крім того в досліджуваному селі весняні та літні пісні добре збереглися до нашого часу та навіть частково ще виконуються під час народних свят.

Картина весняного обряду є досить різноманітною, оскільки інформанти з різних частин села, що колись відповідали окремих хуторам, описують її по-різному. Виконання весняних пісень не передбачало приурочення до певної дати та залежало від погодних умов (танення снігу, загальне потепління), а в окремих випадках – взагалі не прив'язане до зовнішніх обставин. Переважно весняні пісні виконували неодружені дівчата, в окремих випадках до них

приєднувалися хлопці. У виборі локацій для співу надавали перевагу відкритим місцевостям: дворам, «горбакам», вуличкам.

В ігровій практиці весняного циклу фігурує загальновідома «Подояночка», яку зафіксовано у кількох новіших версіях, очевидно, поширених під впливом школи. У виконавській традиції с. Острів цей твір побутував як у вигляді пісні, без танцювально-ігрових рухів, так і в контексті гри-хороводу. Серед усього пісенного масиву вирізняється кілька інших зразків, адресованих хлопцеві або дівчині («Ой весна красна»).

На рівні мелотипології у весняному циклі села визначено шість основних форм, чотири з яких належать до групи співних, дві – до танцівних. *Перша форма* аналогічна з весільними піснями, найбільше поширеними на західному Поліссі. Спорідненість властива не лише на рівні ритмічної схеми, а й у поетичному змісті. Трирядкова композиція зі змінними варіантами тексту має наступні ознаки: ВС – 55₃, РС – 11121|11121:||. *Друга форма* обслуговує одну з найпопулярніших веснянок як у Західній, так і всій Україні. Це також один із найбільш поширених зразків веснянок у с. Острів, який побутує тут у кількох текстових варіантах. Основні сюжетні лінії пов'язані зі шлюбною тематикою, рідше оспівуються мандри молодого хлопця. Ця музична форма існує у двох варіантах – простішому і складнішому: для першого характерні такі ознаки як ВС – 5566₂ та РС – 11211|11211|111111|111124:||, для другого ВС – 55667₂ та РС – 11211|11211|:111111:|1121124:||.

Наступний твір віднесено до групи співних, хоча він, імовірно, міг колись обслуговувати хороводи. Базова 6-мірна ритмічна основа в останніх двох проведеннях розширюється до 7-ми, відповідно це порушує ритмічний крок і віддаляє саму форму від групи танцівних. Основні ознаки цієї веснянки: ВС (6₂;7₂), РС 111111:||1121111||1121124||. Ще *одна* трирядкова композиція має схожість з танцювальними творами. Це класична веснянкова форма, де в основних структурних елементах яскраво виражений контраст. Текст побудований за принципом повтору першого рядка (ААБ), а на рівні мелодики із варіантними відмінами повторюється друга фраза-речення – АВВ₁. Основні

ознаки цього твору: ВС – *6₃, РС – 222242||222222||222242||. Будова *наступної* веснянки відповідає засадам малої кільцевої форми. Дроблення на початку другого речення зумовлює появу 14-складової структури, яка є аналогічною з коломиїковою. Основними ознаками цієї форми є 66;43⁴6 та РС 111122|111122||1111:112|111122||.

Найвідоміший гаївковий твір «Подольночка» побутує у весняному циклі Острова у двох варіантах, які є майже ідентичними за текстом і сюжетом. Контрастне поєднання частин композиції характерне для великої кільцевої форми: у двох версіях твору присутні двічі повторений зачин, кілька разів проведений серединний хід та одна завершальна кінцівка. Поруч з тим, основні варіанти цієї пісні містять певні мелодичні та ритмічні відмінності. Зокрема, ознаками першого варіанту є ВС *44₂;4₂;44 = 33||:X:||K та РС 2222|2222:||:2222:||2112|2222||, другого – ВС (*44₂;4₂;44 = 33||:X:||K) та РС 2222|2222:||:2222:||2222|2222||.

Літні наспіви у с. Острів пов'язані із головним святом цього періоду – Івана Купала, яке нині супроводжується співом нечисленних обрядових творів та відбувається винятково за клубним сценарієм. Давніше автентичне обрядове дійство, наскільки можна судити з розповідей інформантів, складалося з кількох ритуалів. Найперше відбувалося плетення вінків – окремо із квітів та будяків. Великий, справжній вінок, із почестями несли через усе село та вішали на найближчу «фігуру». Ще на святі було підпалювання купала – зібраних завчасно гілок та дров; також було перекидання вінків через вогонь, стрибання молоді через нього та пускання вінків на воду.

З-поміж майже двох десятків пісень купальського обряду с. Острів вирізняються два основні *мелотипи*. Перший із них більше властивий для жнивного обряду у традиції західного Полісся. Ця форма, як і розглянута вище перша з весняних, також притаманна для весільного репертуару усієї україномовної території – і за формою, і за текстом. Ознаки купальського 8-складового типу такі: ВС *53₂, РС 11112|112:||

Другий купальський тип – класичного виду – побутує у двох варіантах,

спільними ознаками яких є ВС 54₂ та РС 11121|1212:|. Основна відмінність між цими різновидами полягає у характері виконання – перший відтворювали швидко, а другий повільно. Тематика пісень, які обслуговують цей мелотип є досить різноманітною: найпоширеніші з них висвітлюють шлюбні мотиви, опис злодіянь відьми, лідерську роль молодиці у купальському обряді. Третя купальська пісня не представляє собою окремої форми, а лише виступає контамінацією двох попередніх. Очевидно, що це є наслідком безперервності звучання типологічно різних наспівів у самому обряді, а ще саме в цьому творі композиційно відмінні частини об'єднує спільний поетичний сюжет шлюбного характеру.

Незважаючи на невелику кількість наспівів весняно-літнього періоду, виявлену в Острові, цей пласт календарних наспівів є надзвичайно важливим для пізнання музичної традиції середньої Волині у загальнонаціональному контексті. Всього під час експедицій виявлено вісім основних мелотипів у весняно-літній пісенній традиції, які обслуговують близько тридцяти творів. Це вказує на багатство народнопісенної традиції та вирізняє її в оригінальних формах побутування. Надалі важливо продовжити дослідження усього регіону, доповнивши встановлену картину народнопісними творами з навколишніх сіл. Усе це дасть змогу якнайповніше висвітлити та зберегти фольклору спадщину середньої Волині у загальноукраїнському контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Народні пісні Рівненщини (фонографічний збірник) [редактор-упорядник, автор переднього слова і приміток Надія Супрун-Яремко]. Рівне, 2013. 460 с.
2. Серко О. Типові весільні наспіви Середньої Волині. *Етномузика*. 2017. № 13. С. 116–134.
3. Серко О. Традиційна вокально-обрядова культура Середньої Волині (етнографічний і жанровий аспекти). *Музичний універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41. С. 140–153.

Adrianna Siedlik
I rok, studia pierwszego stopnia,
kierunek Instrumentalistyka,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Teresa Mazepa
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**SZTUKA MUZYCZNA I JEJ INTERPRETACJA WE
WSPÓŁCZESNYM SPOŁECZEŃSTWIE /
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У
СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Keywords: music, painting, painter-impressionist, spectral music, Claudy Malherbe, Tristan Murai.

W czasach nowożytnych, muzycy, malarze, wizjonerzy, filozofowie i uczeni, ulegali i ulegają nieodpartej fascynacji ideą korespondowania i syntezy ze sobą różnych sztuk, kierując się przekonaniem o ich wewnętrznym pokrewieństwie. Szczególnie interesującymi są poszukiwania wzajemnego korespondowania muzyki i malarstwa .

W sztuce malarskiej artysta w procesie twórczym może inspirować różnymi bodźcami, w tym i muzyką, jej dźwiękami. Płótna stają się poniekąd barwnym przekazem słyszenia muzyki, muzyczną symfonią przekształconą w plamy barwne i kreskę graficzną. Owe inspiracje pracują i w drugą stronę - muzyk może stworzyć w dzieło muzyczne pod wpływem kontaktu z obrazem, emocji które ono wywołuje.

Zygmunt Noskowski, polski kompozytor-romantyk dostrzegał nawet analogię w pracy malarza i muzyka, oraz uważał że każda tonacja ma swój odpowiednik w malarstwie. Zaś rosyjski malarz Wassily Kandinsky był zdania, iż „jedna sztuka musi uczyć się od drugiej” bowiem bliskie relacje malarstwa i muzyki, choć posługują się różnymi środkami przekazu, dążą do jednego celu - przekazywać pewne emocje. Wybitny polski kompozytor Zbigniew Bujarski (1933-2018) znany polski kompozytor, który z niezwykłym talentem uprawiał również malarstwo, uważał że proces komponowania muzyki i malowania obrazu są z natury do siebie podobne.

Kompozytor też zaznaczał że malarstwo uzupełnia muzyczne przesłanie a niekiedy nawet wyraża to czego nie może wyrazić muzyka.

Zaczynając od XIX poszukiwania w dziedzinie korespondowania, syntezy pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, odnajdywanie w jednej sztuce ekwiwalentów innej sztuki, przybierały różne formy. W dziedzinie muzyki naprz. pojawił się muzyczny impresjonizm inspirowany malarskim impresjonizmem oraz poezją symbolistów.

Dalsze poszukiwania interakcji pomiędzy malarstwem a muzyką przybierały w XX wieku nowe, zaskakujące postacie – na przykład we Francji w 70-ch latach XX wieku powstał oryginalny nurt muzyczny zwany spektralizmem.

Spektralizm jako kierunek muzyki był nie tylko odpowiedzią na zainteresowania dotyczące barwy i głębi dźwięku takich kompozytorów jak Edgar Varèse, Olivier Messiaen, ale i przedstawiciela muzycznego impresjonizmu Claude'a Debussy'go.

W spektralizmie, który polega na budowaniu melodii i harmonii utworu w oparciu o spektrum dźwięku, odnajdujemy głębokie analogie do malarskiego myślenia o świetle i barwie.

Jak pisze francuski kompozytor i badacz muzyki współczesnej Claudy Malherbe, istnieją zaskakujące analogie m.in. w technice, użyciu dźwięku jak barwy - pomiędzy impresjonistami-malarzami XIX wieku, a kompozytorami-spektralistami. Nawet do wyjaśnienia swoich procedur kompozytorskich spektraliści używają określeń związanych z kolorem, światłem i cieniem, odwołują się do wrażeń wizualnych, które przywołują skojarzenie z kolorystycznym bogactwem malarstwa impresjonistów francuskich.

Wybitnym reprezentantem jest Tristan Murail a jego kompozycje ujawniają szczególną wrażliwość na kolory i kształty. Kompozytor w niektórych utworach wręcz wprost wskazuje że dzieła są inspirowane konkretnymi obrazami, jak naprz. Vues aeriennes (Widoki powietrzne) inspirowane cyklem obrazów Série des Cathédrales de Rouen (Katedra w Rouen) malarza-impresjonisty Claude'a Moneta czy Barque mystique (Mistyczna łódź) która wprost nawiązuje do obrazu Odilona Redona o tym samym tytule.

Inne zaś utwory tytułami wprost odwołują się do malarstwa impresjonistycznego: *Couleur de mer* (Kolor morza), *Treize couleurs du soleil couchant* (Trzyście kolorów zachodzącego słońca).

W *Vues aeriennes* na róg, fortepian, altówkę i wiolonczelę nawiązania malarskie łączą się integralnie z najbardziej podstawowymi założeniami kompozytorskimi. Murail idzie bowiem w swej kompozycji w ślady malarza. Nadaje poszczególnym częściom tytuły takie jak:

- Światło poranne
- Światło deszczowe
- Światło południowe
- Światło wieczorne

Bez wątpienia, muzyka i malarstwo mogą ukazywać dwa różne światy wyobraźni. Ale jak niezwykle i ciekawe są jednak spotkania tych dwóch sztuk, malarstwa i muzyki, ich korespondowanie i przenikanie, dając nam w rezultacie wspaniałą, artystyczną syntezę.

BIBLIOGRAFIA

1. *Filozofia muzyki, Studia*, red. Krzysztof Guczalski, Kraków 2003.
2. Malherbe C., *Widzenie koloru światła, słyszenie barwy dźwięku*, tłum. E. Schreiber, „Glissando” 2005, nr 6, s. 59.
3. Murail T., *Scelsi i L'itinéraire: Eksploracja dźwięku*. Przegląd Muzyki Współczesnej 24, nr. 2–3, s. 181–185.
4. Rewald J., *Historia impresjonizmu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1985
5. Schreiber E., *Muzyka z obrazem w tle. Elementy malarskie w myśli i twórczości współczesnych kompozytorów francuskich*, [w:] *Ars in Artibus. Recepcja sztuk plastycznych w literaturze, muzyce i filmie*, red. A. Jezińska, D. Maciejewska, Warszawa 2008, s. 211-221.

Лілія Ганушевська
студентка I курсу
кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені М.В.Лисенка
Науковий керівник: докт. мист.,
професор І. С. Довгалюк

МИХАЙЛО ТИМОФІЇВ: КОЛЕКЦІОНЕР НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ, МАЙСТЕР, ВИКОНАВЕЦЬ

Ключові слова: Михайло Тимофіїв, Гуцульщина, колекція народних музичних інструментів, майстер народних музичних інструментів

Михайло Тимофіїв (нар. 1944, с. Мишин Коломийського району Івано-Франківської області) – фольклорист, музичний етнограф і транскриптор народних мелодій, педагог, композитор, багатолітній збирач, дослідник та популяризатор народних музичних інструментів Гуцульщини.

Праця М. Тимофієва на фольклористичному поприщі неодноразово привертала увагу дослідників. Значним вкладом у висвітлення його творчої біографії власне як фольклориста та виконавця на народних музичних інструментах є навчальний посібник Л. Філоненка та О. Німилович «Фольклористична діяльність Михайла Тимофієва» [5, с. 5–24, 36–64]. Аналізу життєпису та діяльності М. Тимофієва присвячена і низка газетних публікацій, зокрема, у часописах «Прикарпатська правда» [2], «Коломийський вісник» [1] «Червоний прапор» [3] та інших. Про «гуцульського Професора», як його називають у краї, створено кілька кінострічок, 1997 року в Києві видано аудіо альбом «Музичні інструменти Гуцульщини», у який поміщено не лише інструментальні награвання М. Тимофієва, але і його розповідь про народні інструменти.

Пропоноване дослідження присвячене висвітленню діяльності Михайла Тимофієва як колекціонера народних музичних інструментів і практичного використання його колекції. У роботі були застосовані як загальні дослідницькі

методи, такі як аналітичний, дедукції та індукції, так і спеціальні – біографічний, джерелознавчий.

Михайло Тимофіїв належить до давнього роду, в якому по батьківській лінії всі були талановитими народними музикантами. Прадід Михайло, для того щоб укомплектувати родинну капелу весільних музик, навчив старшого сина Василя грати на скрипці, а молодшого Миколу – на цимбалах. Згодом обидва його сини не розлучалися зі своїми скрипками впродовж життя, за що родину в селі називали «Дутчаками». Своїх дітей Василь також прилучав до музики. Так, один із його синів – Микола, батько Михайла Тимофіїва, грав на скрипці та входив до складу весільних троїстих музик, займався він й столярською справою. Мати також любила музикувати, добре грала на дримбі [5, с. 5]. Любов до народної музики та музичних інструментів передалася й майбутньому фольклористу.

Цікавитися музикою Михайло Тимофіїв почав ще змалечку. Збереглася світлина, на якій серед гурту дітей, які петрували, восьмирічний Михайлик у руках тримає фрілку. Маючи одинадцять років хлопець став визнаним майстром гри на цьому інструменті.

За своє життя М. Тимофіїв провів численні фольклористичні експедиції, об'їхавши чи не всю Гуцульщину. Під час цих дослідницьких поїздок він призбирував експонати до своєї колекції, спілкувався та обмінювався досвідом із провідними музиками та майстрами народних музичних інструментів, переймав від них традиційні музичні твори, різні виконавські прийоми гри на інструментах, зокрема, наприклад, принципи орнаментування й імпровізацій.

Помешкання М. Тимофіїва в Коломиї – це своєрідний музей народних інструментів. Його приватна колекція налічує понад 200 експонатів. Тут представлені всі основні групи народних інструментів краю. Основу колекції складають аерофони – зозульки, окарини, тилинки, фрілки, флоєри, монтелєви, гуцульський народний кларнет – дідик, джоломіги, двійниці, ребра (свирілі), трембіти та інші. Були в колекції і самозвучні інструменти, як наприклад, дримби, клепала; хордофони – цимбали, ліри, звісно ж і скрипки. Із

мембранофонів – двосторонній бубон з прив'язаною кулькою.

М. Тимофіїв не лише збирає старовинні народні музичні інструменти, він сам їх і виготовляє та реконструює. Загалом майстер зробив понад 800 народних аерофонів: фрілок, сопілок, тилинок, флюяр, дводенцівок, ребер, дідиків та інших.

Належить зазначити, що Михайло Тимофіїв досконало грає на музичних інструментах своєї колекції. Він зберігає й передає наступним поколінням характерні особливості традиційного виконавського стилю.

Ще одна прикметна риса М. Тимовієва-колекціонера, Тимовієва-майстра, Тимофіїва-виконавця у тому, що інструменти з його колекції не залежуються в його приватній збірці. Він передає їх музикантам України та зарубіжжя. На них грають українці в Німеччині, Франції, Канаді, США, Польщі, Чехії, Білорусі. Зокрема в США – львів'янин, доктор мистецтвознавства Андрій Підківка, в Канаді – Олександр Бойчук.

Інструменти із збірки М. Тимофіїва були презентовані на його численних лекціях, майстер-класах, міжнародних і всеукраїнських конференційних виступах у Коломиї, Івано-Франківську, Львові, Рівному, Ужгороді та інших містах, а також спеціальних виставках колекції М. Тимофіїва в Івано-Франківську та Коломиї. Не можна поминути увагою і наукові публікації самого М. Тимофіїва, які дають вартісну інформацію про музичні інструменти Гуцульщини, які репрезентує його колекція [4, с. 117–131].

Отже, Михайло Тимофіїв з давнього роду народних музикантів продовжуючи прадідівську традицію своїх предків зберігає для нащадків інструментальну культуру Гуцульщини. Його різнобічна праця на цьому полі дала значні результати: за свою багаторічну діяльність він не лише приєднав безцінну колекцію народних музичних інструментів, але подав гарний приклад молодшому поколінню, виховав багато відомих українських музик, які продовжують справу вчителя у збереженні та популяризації української традиційної музики в Україні та за кордоном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вардзарук Л. Талант і одержимість Михайла Тимофіїва: Коломийський вісник. Коломия, 1998. Ч. 118, 15 жовтня.
2. Виставка народних інструментів: Прикарпатська правда. Івано-Франківськ, 1990, 29 квітня.
3. Данькевич В. Сім'я співуча: Червоний прапор. 1987, 22 вересня.
4. Тимофіїв М. Музичні інструменти: Скарби Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. Львів: «Манускрипт-Львів», 2015.
5. Філоненко Л., Німилович О. Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва. Івано-Франківськ: «Місто НВ». 2012.

Анастасія Боднар
студентка 4 курсу кафедри музичного мистецтва
Факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
доц. кафедри музичного мистецтва О. Б. Величко

КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ М. ЛЕОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Ключові слова: М. Леонтович, українська музична педагогіка, музична освіта

Леонтович Микола Дмитрович - український композитор, хоровий диригент, піаніст, педагог, збирач музичного фольклору та громадський діяч. Він народився в селі Монастирок Брацлавського повіту Подільської губернії, є одним з українських композиторів, що найбільше вплинув на формування української культурної спадщини, зокрема опрацював свої педагогічні ідеї в контексті музичної педагогіки.

Працював композитор в освітній сфері, де очолював дитячий і жіночий хори, організовував і готував музично-театральні вистави, надавав допомогу у постановці п'єс, створив унікальні хорові шедеври «Пряля», «Піють півні», «Коза», «Ой сивая зозуленька», «Женчичок-бренчичок», «Козака несуть», а духовний «Молебен благодарственный Господу Богу» – є одним з найкращих українських церковних творів, його геніальний «Щедрик» став безцінним вкладом в світову хорову скарбницю.

Микола Леонтович разом з Кирилом Стеценком, Яковом Степовим і Олександром Кошицем долучилися до організації Української республіканської хорової капели «Думка».

Як громадський діяч, заснував першу музичну школу в містечку Тульчин, що дало поштовх для розвитку музичного виховання на тих теренах, створив місцеву капелу, яка опиралась на кращі традиції українського хорового співу. Чимало сил композитор віддав й педагогічній діяльності в учительській семінарії, згодом, викладав хорові дисципліни у Київському музично-

драматичному інституті імені Миколи Лисенка, та на курсах дошкільного музичного виховання.

М. Леонтович мав багаторічний досвід роботи в шкільництві, йому було нескладно систематизувати свої ідеї розвитку музичної педагогіки, які зібрані у навчально-методичних посібниках, у дидактичному матеріалі. Його педагогічні погляди утворюють цілісну концепцію музичної освіти, основу творить народна пісня, визнання домінуючої ролі українського фольклору в музичній освіті школярів. Вважав за необхідне залучити усіх дітей до загального музичного виховання, вільного володіння нотною грамотою, взаємозв'язку з різними видами музичної діяльності, розвитку музичних здібностей, художньо-образного мислення. Педагогічні постулати отримали ґрунтовне методичне наповнення. Конкретно можна виділити такі методичні положення:

- Одними з найголовніших завдань вчителя у музично-естетичній роботі є - ґрунтовне навчання музики, виховання сталих навичок нотного співу і вільного володіння нотним письмом;
- В роботі з молодшими школярами потрібно починати з найлегшого до складнішого, від елементарного засвоєння музичного осередку, до усвідомлення кожного музичного кроку. Потрібно не намагатись вивчити все і одразу, а поступово, крок за кроком вивчати матеріал: «Якщо вчитель початкової школи буде хапатися за все зразу, всьому вчити з першого ж уроку, можна наперед сказати, що його праця не дасть добрих наслідків. В молоденьких головках зробиться мішанина, безладдя. Система кожної методики — йти від меншого до більшого, від елементарного до труднішого. В музиці та співі ми і повинні триматись цього самого напрямку» [3, с.76];
- Оминати будь-якого «формалізму в навчанні, механічного засвоєння матеріалу», не вимагати від учнів «докладного знання», як цього домагаються у спеціалізованих школах. [3, с.13];
- Насамперед потрібно починати від вправ «на слух», і чим частіше їх використовувати, тим краще. Вони мають позитивно вплинути на активізацію музичного слуху, а особливо на метро-ритмічну організацію

мелодії, що у свою чергу підготує учнів до вивчення нотної грамоти з її ритмічними малюнками. Водночас «ніяких нот учням показувати не треба, аби удосконалити слух без підпори його зоровими враженнями, як це робиться при навчанні по нотах». [2, с.63];

- У процесі розучування творів, потрібно активно співпрацювати з дітьми. Здійснити це можливо за допомогою ставлення перед дітьми реальних теоретичних та практичних завдань, які ґрунтуються на вже здобутих знаннях, а також на виконанні вивчених пісень, спонуканні дітей до створення власних мелодій, та використанні прийомів релятивної сольмізації, «Привчати учнів до самостійності в співі, часто опитуючи їх поодинці». [3, с.80].
- Концепція вивчення нової пісні така: «вчитель співає пісню, виразно вимовляючи слова. Далі пісня вивчається окремими частинами»[3, с. 80]. Вивчивши досконало один елемент, вчитель, не квапиться братись за другий. Спів пісень відбувається під «такт» вчителя, та учнів. Важливим є те, що весь процес музичної діяльності має відбуватись за активною, творчою, зацікавленою працею учнів. А коли йде робота над народною піснею, слід залучати фольклорні здобутки народу. Також бажано дати можливість учням проявити свою фантазію, і дати їм змогу написати власну невеличку мелодію. Однак «кожна пісня мусить виконуватися відповідно до тексту, що виховує естетичне почуття і художній смак дітей». [3, с. 14];
- Важливою є правильна робота зі співацьким диханням, адже воно стає основою виразного і чистого співу. Тому обов'язково має бути дотримана охорона і гігієна дитячого голосу;
- Обов'язково потрібно виховувати в дітях ладове і музично-ритмічне почуття, пам'ять і музично-слухові уявлення. «Ритмічне виховання — основ музичної грамотності». [3, с. 12]. Варто зазначити, що ритміка вивчається раніше від співу по нотах;
- Існують певні засади для поступового і ґрунтовного розвитку музичного слуху: «студіювання пісень напам'ять, ритмічні вправи без нот, слухові мелодійні вправи без нот, запис ритмічного диктанту, спів ритмічних зразків

по нотах, запис нескладних мелодійних диктантів, спів мелодій по нотах». [3, с.18]. Діти не повинні голосно співати — це перешкоджає розвитку музичного слуху. [3, с.80];

- Неодмінно навчати учнів нотної грамоти і письма. Робити перші кроки потрібно з співу по слуху мелодій, які складені на основі народного фольклору. А слухові вправи слід проводити як найдовше. «У підготовчий період ніяких нот учням показувати не треба, аби удосконалити слух без підпори його зоровими враженнями, як це робиться при навчанні нотам». [3, с.14]. «Розвиток слуху повинен бути на першому плані і проводитися раніше вивчення нотної грамоти». [3, с.13];
- «Саме засвоєння нотного співу починається з вивчення інтервалів мажорних акордів». [3, с.12]. Однак стартувати вивчення нотної грамоти доцільно з «грунтовним ознайомленням слухачів з ритмовою стороною музики, а не звичайним співом інтервалів». [3, с.84]. А власне спів по нотах слід розпочинати «записом та вивченням ритміки пісні, а не її мелодії» [3, с.16]. Це, в свою чергу, допоможе учням уникнути ритмічних помилок при співі;
- Споріднений взаємозв'язок між музичним навчанням та усвідомленим слухоруховим процесом. Наприклад, за допомогою «махів руки» можна здобути вміння використовувати метро-ритмічні рухи. Також вагомою функцією виступає музичний диктант, він може допомогти у дилемах, які ладні виникнути в процесі музичного навчання;
- Не потрібно недооцінювати здобутки і інших видів мистецтва. Урок може стати значно цікавішим, якщо наприклад, використовувати досягнення інших видів творчості — живопис, архітектура, скульптура, література, хореографія, театр та інші.

Висновки. М. Леонтович наголошував на власній творчості дітей, всіляко заохочував до самостійної роботи, відстоював ідею створення шкільних хорів, оркестрів, що дає змогу знайомитись з інструментальною музикою, грою в ансамблях. Його педагогічні ідеї сповнені гуманізму, вихованні особистості музикою, поглиблення духовного життя, підтримував ідеали музичного просвітництва.

Педагогічні ідеї музичного виховання М. Леонтовича не втратили актуальності, адже пропонують шляхи виховного впливу на школярів, вказують на особливу роль фольклору у становленні національно свідомих громадян. Рідна мова, казка, пісня, мають бути генетичним кодом національного виховання української школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гордійчук М. М. Леонтович. «Музична Україна». Київ. 1972.
2. Іванова Л. О. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича: Монографія. Вінниця: ВМГО «Розвиток». 2007.
3. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. З педагогічної спадщини композитора. Упор. Л.О. Іванова. К.: Музична Україна. 1989.

Magdalena Skawińska
II rok, studia drugiego stopnia,
kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Kinga Fink
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**ZNASZLI TEN KRAJ CZYLI MICKIEWICZOWSKI LIRYK W PIEŚNIACH
STANISŁAWA MONIUSZKI I STANISŁAWA NIEWIADOMSKIEGO
ЯКО КОМПОЗИТОРІВ КРЕСОВУХ /
«ЧИ ЗНАЄШ ЦЮ КРАЇНУ» - ЛІРИКА МІЦКЕВИЧА В ПІСНЯХ
СТАНІСЛАВА МОНЮШКА І СТАНІСЛАВА НЕВЯДОМСЬКОГО
ЯК КОМПОЗИТОРІВ ПРИКОРДОННЯ**

Keywords: Adam Mickiewicz, Stanisław Moniuszko, Stanisław Niewiadomski, songs, vocal music, romantic period, 19th century.

Na początku warto zaznaczyć fakt, że sztuka polska doby romantycznej jako jedyna podejmowała problematykę patriotyczną, a wynikało to z jej sytuacji polityczno-społecznej. Obecna w XIX wieku idea korespondencji sztuk opierała się na wzajemnym powiązaniu muzyki – literatury – plastyki. Dlatego „kompozytorzy tego okresu z większą niż wcześniej starannością zaczęli podchodzić do doboru tekstu literackiego [...], sięgając nierzadko po dzieła wybitne, poruszające kwestie kluczowe dla współczesnej epoki, niestroniące od przedstawiania rozterek trapiących człowieka ich czasów”. Warto też dodać, że rozumienie związków literacko-muzycznych w XIX wieku opierało się na odbiorze muzyki jako aktu mowy oraz percepcji uczuć. Ogromny wpływ na twórczość Adama Mickiewicza miały pieśni ludowe, których słuchał na rodzinnej Wileńszczyźnie, dzięki czemu otrzymał podstawy oraz inspirację dla własnej twórczości poetyckiej. Mickiewicz znał pieśni powszechne i religijne, kolędy nie tylko polskie, lecz i białoruskie, litewskie, ukraińskie. Warto też przywołać charakter geopoetycznego aspektu ziemi, jako „żywego organizmu z własną przyrodą, ludźmi i kolorytem lokalnym. Ziemia przedstawiana jest jako mała i duża Ojczyzna człowieka, najdroższa przestrzeń narodu i państwa, niezbędna do normalnego rozwoju”. Dla kultury polskiej XIX

wieku właśnie Kresy - wschodnie pogranicze Polski, tygiel narodów, religii i kultur, są istotne z trzech powodów. Po pierwsze tam narodził się polski romantyzm, a Mickiewicz studiował na Uniwersytecie Wileńskim jako znaczącym ośrodku akademickim w XIX wieku. Po drugie w Wilnie opublikowany został przełomowy dla literatury polskiej cykl Ballady i romanse w 1822 roku. Po trzecie w Wilnie Stanisław Moniuszko stawiał pierwsze kroki kompozytorskie i był aktywnym organizatorem życia muzycznego miasta w okresie nasilonych represji po 1830 roku. Natomiast Lwów paralelnie do Wilna również był istotnym dla Galicji XIX wieku ośrodkiem edukacji i kultury muzycznej, czego przykładem jest działalność Karola Mikulego ucznia Chopina, który był nauczycielem Stanisława Niewiadomskiego. Tekst Do H***. Wezwanie do Neapolu. (Naśladowanie z Goethego) napisany został w połowie roku 1830 w czasie podróży włoskich Mickiewicza i parafrazuje pieśń Mignon (Kennst du das Land...) Johanna Wolfganga Goethego. Wiersz Mickiewicza skierowany jest do Henrietty Ewy Ankwiczówny, z którą poeta zwiedzał zabytki Rzymu, a badania literaturoznawców wskazują, że Mickiewicz darzył Henriettę miłością, ponieważ jego tekst wyraża tęsknotę za ukochaną osobą, nie za ojczyzną. Jednak w mojej opinii liryk ten jest wyrazem metaforycznej tęsknoty za krajem. Dzięki nagromadzeniu środków stylistycznych i zastosowaniu sylabotonizmu tekst zyskał na atrakcyjności i sam w sobie posiadał gotową budowę pieśniową.

Pierwszy wybrany przeze mnie kompozytor Stanisław Moniuszko jest głównym przedstawicielem stylu narodowego w muzyce polskiej, twórcą polskiej opery narodowej oraz znanym kompozytorem zwracającym się ku lirycy Mickiewicza. Pieśń Stanisława Moniuszki to Znasz-li ten kraj [II], która wydana została w 1846 roku i dołączono ją do IV Śpiewnika domowego opublikowanego w 1855 roku w Wilnie. Znasz-li ten kraj [II] Moniuszki otrzymała budowę „formy bakaroli uchodzącej w muzyce XIX wieku za kwintesencję włoskości”. Została napisana w metrum 12/8, w którym wiodący jest puls ósemkowy i tempo moderato. Znasz-li ten kraj [II] jest jednym z dobrych przykładów ukazujących moniuszkowską dramaturgię, gdzie apogeum pieśni jest tęsknota.

Drugi kompozytor Stanisław Niewiadomski studiował w wiedeńskim konserwatorium, potem pełnił funkcję dyrektora artystycznego Towarzystwa

Muzycznego „Harmonia” we Lwowie, następnie był dyrektorem Opery Lwowskiej i profesorem Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego gdzie uczył teorii, historii i zasad muzyki oraz śpiewu chóralnego. Dzięki twórczości Kornela Ujejskiego również związanego ze Lwowem, odniósł pierwszy sukces kompozytorski, który otworzył mu drogę do kariery muzycznej. Stanisław Niewiadomski opublikował pieśń *Znaszli ten kraj* w 1895 roku w zeszycie drugim śpiewnika pt. *Kurhanek Maryli*. 12 melodyj do słów A. Mickiewicza. Kompozytor umuzycznił w pieśni wszystkie strofy wiersza Mickiewicza bez ingerencji w tekst oryginału poetyckiego z wyjątkiem refrenu pieśni. Pierwsze dwie i początek trzeciej zwrotki napisane są w tonacji Es-dur, natomiast pozostała część pieśni jest w tonacji fis-moll. Podczas wejścia refrenu rozpoczyna się fraza dynamiczna od piano, która kończy się kulminacją na słowie „raj”. W przeciwieństwie do pieśni Moniuszki, Niewiadomski nie uwypuklił tematyki włoskiej w swojej pieśni, tylko postawił na umuzyczenie emocji podmiotu lirycznego. Dlatego pieśń ta oddaje w większym stopniu niż utwór Moniuszki poetyckie znaczenie *Do H****. Wezwania do Neapolu, dzięki czemu utwór wychodzi poza ramy klasyfikacyjne podstawowego umuzyczenia tekstu literackiego.

Ze względu na geopoetycką biografię przedstawionych powyżej twórców uważam, że znakomicie zrozumieli oni wyraz lirycznej tęsknoty. Zarówno Moniuszko, jak i Niewiadomski jako kompozytorzy kresowi, którzy żyli i działali na tamtych terenach, przez które na przestrzeni wieków „przetaczały się ciężkie koła historii”, posiadają w swojej twórczości ogromną autentyczność oraz mocno zaznaczają swoje pochodzenie. Można odnieść wrażenie, że nad twórcami Kresów, gdzie przeplatały się elementy różnorodnych tradycji, czuwa owy genius loci, który sprawił, że ziemie te wydały najważniejszych artystów XIX wiecznych, określanych bardzo często mianem wieszczów. Umuzyczniony przez kompozytorów liryk zawiera w sobie ogromny ładunek patriotyczny, odnoszący się do małej, Kresowej Ojczyzny oraz dużej Ojczyzny, Polskiej. Krystalizujący się w dobie zaborów mit Kresów jako część polskiej tożsamości wyrażający tęsknotę za krajem dzieciństwa, za światem bez przemocy i harmonijną symbiozą kulturową „w ciągu stuleci [...] spełniał funkcję

poznawczą i perswazyjną, integrował i wychowywał w idei braterstwa ludów, kształtował świadomość i programował przyszłość”.

BIBLIOGRAFIA

1. Dziębowska E., *Niewiadomski Stanisław, Moniuszko Stanisław* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. n-pa, t. m, red. tejże, Kraków 2000.
2. Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.
3. Hadaczek B., *O geopoetyce kresowej*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XLV, z. 1, Szczecin 1997.
4. Ritter R., *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*, przeł. B. Kornatowska, I. Sellmer, Poznań 2019.
5. Sułek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

Марія Максимішин
магістрантка 1 року навчання
кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
*доц. кафедри музичного мистецтва **О. Б. Величко***

СИСТЕМА МАСОВОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЗОЛТАНА КОДАЯ

Ключові слова: З. Кодай, виховання, навчання, музично-педагогічна концепція, музична педагогіка

Золтан Кодай (Kodály) (1882–1967) – відомий в історії угорської та світової педагогіки як творець унікальної музично-виховної концепції, фольклористичних, методичних, мистецтвознавчих праць, натхненник та керівник створених прогресивних програм, підручників, методичних посібників з предмету «Спів та музика», відомий музикант-педагог, громадський діяч.

Найголовнішими особливостями школи Золтана Кодая були незламна ініціатива, невтомний ентузіазм, розуміння, якою є у роботі кожна дрібниця, і демократичність основної ідеї, що визначала його педагогічні устремління: музика має належати всім! Ці загальні риси і принципи характеризують весь його життєвий путь.

Кодай був музикантом із широкою ерудицією, високою культурою і тому він з гіркотою і болем говорив про музичну неграмотність суспільства. Патріот, людина-мислитель Золтан Кодай зробив пошук кращого в музичному вихованні психолого-виховним мотивом своєї діяльності.

Пошук ефективних методів привів композитора до висновку: «Музика - один із могутніх засобів, яким педагогіка користується для формування душі... Це щедre джерело духовного збагачення. Існують такі частинки емоційного та розумного світу людини, які відобразити може лише музика і ніщо інше» [1, ст. 6].

Кодай звертав увагу на те, що народна музика – це дух нашої нації. Розповсюдження пісень не обмежується одним суспільним класом: їх співають

усі, пісня стає частиною національного життя, - «силою, що зберігає націю». Кодай прагнув зробити народну пісню основою музичної педагогіки, і це йому без сумніву, вдалося.

Зазначимо слова великого З. Кодая, який писав: «Призначенням музики є відображення вічної гармонії світу, прагнення налагодити її у світі людей... Музику повинні розуміти все більше і більше людей... Ми хочемо, щоб у кожній школі навіть найменшій сільській, діти володіли достатніми знаннями. Для демократизації музики – це єдиний шлях. Що для цього потрібно? Небагато: у школі слід повернути скасовані уроки співів, можливо, навіть збільшити їх кількість. Всі зусилля будуть марними: розуміння музики неможливо вдихнути з повітря, не вивчаючи основ музики. І це може відбуватися тільки в загальноосвітній школі!» [1, ст.8].

У 1929 року у статті «Дитячі хори» Кодай розпочинаються пошуки удосконалення змісту та форм музичної освіти дітей в школі. Поліпшити музичне виховання, зробити ці уроки глибші, набагато змістовніші. Тому у статті він вперше порушує питання, загострюючи його, хто важливіше: вчитель співу у селі, або ж доктор оперного театру столиці. Останнього, можна замінити, якщо він не відповідає вимогам, а поганий учитель може позбавити глибоких, справжніх музичних вражень ціле покоління.

Кодай вважав, що дітям слід давати лише досконалий за формою і змісту матеріал, найкращі музичні зразки.

У статті «Дати тон» ним викладено основні методи роботи з хором:

1. Музичний інструмент фортепіано, через свій темперований стрій, який легко розстроюється і не може сприяти чистому інтонуванню учасників хору;
2. Ознайомлення з мелодіями в процесі розбору повинно проходити шляхом їх проспівування, а не програвання.

Також у цей час з'явився перший зошит «Vicinia Hungarica» («Угорське двохголосся»). Методичні вказівки, у зошитах містять вже ряд конкретних міркувань:

1. Про ведення та використання методу релятивної сольмізації;

2. Про пентатоніку як відправну точку рідної музичної мови кожної угорської дитини.

У вищевказаній роботі З. Кодай вперше посилається на результати англійської педагогіки, яка використовувала метод релятивної сольмізації.

Важливі методичні вказівки висловив Кодай і у передмові до IV зошита «Угорського двохголосся». Поряд зі вивченням своєї рідної музичної мови необхідно вивчати народну музику інших народів, Народну музику інших народів учні повинні виконувати мовою оригіналу.

Висновки. Музично-педагогічна концепція, створена під керівництвом Золтана Кодая, – це результат багаторічної діяльності просвітителя в галузі удосконалення музичної освіти Угорщини. В її основі – історичні умови виникнення музичної культури країни, досвід відомих педагогів, музикознавців, композиторів (Г. Аретинський, Е. Шеве, Д. Кервен, Р. Вебер, Е. Жак-Далькроз та ін.). Для концепції характерні орієнтація на масове музичне виховання, розвиток співацько-хорових традицій музичної педагогіки, прагнення до розширення музичної грамотності дітей, опора на національну інтонаційно-ладову і метроритмічну основи.

Аналізуючи фольклорні праці, статті та передмови до методологічних збірників Кодая, ми проаналізували, як в процесі творчого та педагогічного зростання, викристалізовувалися основні принципи та методи створеної під його керівництвом угорської музично-педагогічної концепції виховання та навчання: Основною ідеєю, яку хотів втілити в життя сильний дух З. Кодая, виражена у вислові «Музика повинна належити всім» [1, 26 ст.]. Надати музичному вихованню в Угорщині таку ж центральну роль, яку вона мала у загальному вихованні Давньої Греції. Підвищити музичну культуру угорської публіки, ліквідувавши її музичну неосвіченість. Ранній вік визнати найбільш сприятливим для «попереднього щеплення» проти низькопробної музики. Значна роль належить спільному хоровому співові, який виховує почуття колективізму. Завданням школи є озброєння дітей глибокими музичними враженнями, вміннями та послідовними знаннями. Щоденне заняття музикою

розвиває дітей як духовно, так і фізично. У статтях «Ігрові пісні», «Дитячі пісні», «Вокальні ігри» З. Кодай аналізує найдоцільніше для початкового етапу засвоєння рідної музичної мови дитячі народні ігрові пісні, які за своїм текстом та мелодією відповідають віковим особливостями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тайнель Е. Теорія та практика загального музичного виховання за методом відносної сольмізації (Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів). Дрогобич: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. 392 с.
2. Тайнель Е. Музичне виховання за методом відносної сольмізації. Перша частина. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Дрогобич: Коло. 2001. – 212 с
3. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан. 2011. 640 с.

Марія Шквирко
студентка I курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
*доц. кафедри музичного мистецтва **О. Б. Величко***

ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ **А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ**

Ключові слова: слухання музики, хорова творчість, солоспіви, балет, опера

У роботі показаний зразок анотації до розділу слухання музики на прикладі творчості Анатолія Йосиповича Кос-Анатольського — українського композитора, народного артиста України (1969), лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка (1980).

Минуло поза сто років, як на Гуцульщині, у 1909 році, в м. Коломиї, в інтелігентній родині, де дуже любили музику, народився Анатолій Кос, згодом отримав прізвище Кос-Анатольський. Музично обдарований юнак, мав великий композиторський дар, згодом зрозумів, що його покликання — музика.

Навчаючись у Станіславській гімназії, талановитий юнак створив хор, почав записувати пісні. З плином часу доля спрямувала до Львова, де у 1931 році закінчив юридичний факультет Львівського університету, а в 1934 — Львівську консерваторію. Наше завдання дослідити творчість та просвітницьку діяльність композитора, її вплив на культурно – мистецьке життя, залучити школярів до різнобічної інформації пов’язаної з музичним життям України.

У 1930-х разом з Леонідом Яблонським, Богданом Весоловським та Степаном Гумініловичем входив до складу популярної тоді на Львівщині «Джаз-капели Яблонського» («Ябцьо-джаз»). Це були перші творчі спроби композиторської і концертної діяльності.

Видатний український композитор Станіслав Людкевич про Анатолія Кос-Анатольського сказав сокровенні слова: «Ваше життя має належати музиці» [4].

«Майже 40 років Кос-Анатольський очолював Спілку композиторів, Львівську організацію. Завдяки йому народилась велика плеяда музикантів, диригентів, композиторів. Стараннями його були звільнені із заслання Василь Барвінський. Мирослав Скорик. Він був чуйною людиною, допомагав, як у творчих питаннях, так і вирішенні життєвих питань. Це був будівничий музичної культури», – це слова відомого українського композитора, професора нашого університету Олександра Козаренка.

«Він був щасливою творчою натурою, який писав легко. Таких в історії музики мало, таких, які пишуть музику, як співають птахи. З музики Кос-Анатольського можна зробити висновок, що натхнення його не полишало. Він є найтоншим вокальним ліриком в українській музиці. Великий майстер хорового мистецтва, має цікаві фортепіанні концерти, написав перший арфовий концерт, що є рідкістю. Унікальним жанром Кос-Анатольського є пісня, у ритмах фокстроту, чарльстону, твісту, був майстром легкої розважальної музики, з цього виростає золота доба української пісні». Такі гарні слова від професора Олександра Козаренка [5].

Життя – коротке, а мистецтво – вічне! Ці слова часто повторював Кос-Анатольський. І, можливо, й тому, що музика була для нього понад усе, митцеві вдалося багато написати.

Це композитор великого мелодійного обдарування, його творчість тісно пов'язана з народною музикою наших Карпат. Своє ім'я здобув у сфері пісенно – хорової музики, саме цей жанр стає провідним у творчості митця. Особливе місце посідають сольні пісні та романси.

Пісенно-хорова музики, стала органічно природною для композитора. Пісенність, за визначенням, це – характер його мислення, світовідчуття, це – основа його композиторського бачення, нею пронизана інтонаційна тканина усіх творів композитора, а гармонія, фактура і форма наближені до образу карпатського фольклору. Природно, що пісенний жанр стає основним у творчому доробку митця. Його пісні – явище багатоскладове, час влучно підказав їх зміст, нові, породжені життям образи.

Духовний світ А. Кос-Анатольського формується стихією народного фольклору, що забезпечує його творам силу і інтонаційну глибину. Композитор дослухається до спадщини народних мелодій, що утворили музичну атмосферу творів. Гуцульський колорит, гнучкий ритм танго, вальсу, задушевність ліричного побутового романсу, це – поєднується в органічному синтезі і представляє оригінальну манеру авторського музичного письма.

Велику популярність музики композитора завоювала вокальність стилю, мелодична пластика, яскрава образність.

Крім вокально – хорових творів композитор працює в інструментальному жанрі, особливо яскравим є концерт для арфи і симфонічного оркестру. Це один із найпоетичніших інструментальних творів, першим виконавцем якого стала Ксенія Ерделі – видатна, свого часу, арфістка. «Вона тривалий час співпрацювала з композитором, її надзвичайний досвід, досконале знання інструменту, сприяли зручному для виконання викладу віртуозної сольної партії. Невдовзі цей масштабний і складний до виконання твір було оркестровано і зазвучав на концертній сцені» [3. с. 13].

Анатолій Кос-Анатольський є автором опери, трьох балетів, симфонічних творів, низки концертів та популярних хорів («Нова Верховина», «На горах Карпатах» та ін.), сольних пісень, романсів. Він широко використовував пісенні здобутки гуцулів, лемків, обробляв їх пісні, які успішно виконує хорова капела «Лемковина». Його геніальну пісню – рапсодію «Ой піду я межі гори» та «Ой ти дівчино з горіха зерня» мають у своєму репертуарі відомі співаки України.

Композитор плідно працював в жанрі балету, його «Хустка Довбуша», музична палітра якого, полонили мелодії стрімкого аркана, ніжно-замріяного адажіо і знову повторювалася яскрава мелодика українських Карпат, згодом здійснено постановку другого балету «Сойчине крило», створеного за мотивами оповідання Івана Франка, у 1964 році завершив балет «Орися» на лібрето О. Гериновича.

Не полишив митець жанр опери, після багатьох редакцій опера «Заграва» зайняла гідне місце на оперній сцені.

«Багато солоспівів та романсів Анатолій Кос-Анатольський написав на вірші Я. Райніса, В. Шекспіра, І. Франка, В. Сосюри, П. Воронька. Ці твори різні за жанрами, формою, змістом мають національну забарвленість, яскраву образність і неперевершений мелодизм» [3,с.11].

На уроці музики у шостому класі загальноосвітньої школи є розділ слухання музики тема звучить так : «Характеристика основних жанрів вокальної музики», ми можемо запропонувати учням знайомство з творчістю відомого українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, (що подано вище) використати як зразок пісенної лірики, відомий його солоспів «Ой візьму відерце». «Це - надзвичайно емоційна пісня ліричного характеру, написана в куплетній формі. Анатолій Кос – Анатольський є автором слів і музики, що свідчить про його різнобічні таланти. Слова і музика гармонійно поєднуються, фортепіанний супровід підкреслює характер солоспіву, а саме, душевне хвилювання, яке відображене у фортепіанній фактурі (сукупність засобів музичної виразності, барвіста музична тканина). Динамічні відтінки від форте до п'яно підкреслюють експресію почуттів. Це - досконалий зразок вокальної лірики і завдяки ілюстрації дає зрозуміти і відчутти школярам образ музичного твору» [1, с.61].

Висновки. «Музика і поезія нерозривно злилися у творчій практиці А. Й. Кос-Анатольського, він написав чимало творів на власні тексти. Як часто його поетична строфа ставала імпульсом музичної думки, чи навпаки, вдало знайдену музичну фразу збагачувала, конкретизувала образи, породжені поетичним даром самого композитора» [3.с.10]. Ці сокровенні слова належать дослідниці і учениці великого майстра Аллі Терещенко, напевно найкращий підсумок непересічної творчості великого майстра.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Величко О. Організація процесу сприймання на уроці музики в загальноосвітній школі. Львів. : Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2011.
2. Сусловський О. Митці Львова. Львів, 1959.

3. Терещенко А. А. Кос-Анатольський. Київ.: Музична Україна 1986.

4. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81-%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B9_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

5. URL: <http://younglibzp.com.ua/anatolij-kos-anatolskij-do-110-richchya-vid-dnya-narodzhennya-ukra%D1%97nskogo-kompozitora-i-pedagoga-narodnogo-artista-ukra%D1%97ni/>

Софія Гойда
Студентка 3 курсу
Навчально-наукового інституту
музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка
Науковий керівник: доктор мист. І. Л. Бермес

МИКОЛА ШИПОВИЧ – МУЗИЧНИЙ КРИТИК

Ключові слова: Микола Шипович, музичний критик, статті, рецензії

Ім'я українського митця Миколи Шиповича (1881–1944) – композитора, музичного критика, мистецтвознавця – майже невідоме у музичних колах, тим паче – широкому загалу. Творчий доробок майстра віддзеркалює особливості розвитку української музичної культури першої третини ХХ ст., що поставала під впливом європейської, водночас – формувала своє власне національне «обличчя». Впливи європейської музики не могли не позначитися на творчості М. Шиповича – композитора, що писав камерно-вокальні, симфонічні, фортепіанні твори. Багатогранність особистості митця виявилася не тільки у композиції, ще й у царині музичної критики, зокрема в актуальних для його часу питаннях розвою національної музичної культури, окресленні творчого доробку західноєвропейських і українських музичних діячів. Статті, рецензії на театральні вистави, концерти, музичні вечори відтворювали «картину» музичного життя початку ХХ ст., головно у місті Києві, де мешкав і працював М. Шипович. Вони друкувалися на сторінках російськомовних часописів, як-от «Театральна газета», «Київський листок», «Останні новини», журналу «Київський театральний кур'єр» і інші. Всі музично-критичні матеріали М. Шиповича зберігаються у Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського та Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України.

Саме музично-критична діяльність М. Шиповича представляє найбільший інтерес, оскільки тільки у період незалежності України життя і творчість майстра стали предметом уваги українських дослідників. Найперше слід

виокремити роботи О. Гедзь, зокрема статті «Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості» (2017), «Творча спадщина Миколи Шиповича в контексті української музичної культури початку ХХ століття» (2016), її ж дисертаційне дослідження «Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття» (2019).

Під час написання тез було використано такі методи: *теоретичного аналізу* – для розкриття сутності музично-критичних матеріалів М. Шиповича; *узагальнення* – для осмислення значущості музично-критичного доробку митця.

Висновки. За О. Гедзь, музична критика займала домінуюче місце у творчій діяльності М. Шиповича. Перші проби пера у музично-критичній царині з'явилися ще 1907 року, тобто у 26-річному віці. На той час М. Шипович ще не мав ґрунтовної музичної освіти, його першою вчителькою музики стала мама – Марія Іванівна – надзвичайно обдарована, вона знала сім мов, навчала сина гри на фортепіано. Маючи абсолютний слух і добру музичну пам'ять, Микола добре імпровізував, міг виконати на фортепіано будь-який популярний авторський твір. Крім того, він мав гарний голос (ліричний тенор), майстерно грав на віолончелі (навчався приватно), співав у церковному хорі.

За тогочасною традицією М. Шипович здобув юридичну освіту у Київському університеті (1912), одночасно завершив навчання у Київському музичному училищі по класу віолончелі, прослухав курс музично-теоретичних дисциплін у тодішнього директора навчального закладу М. Тутковського (1913). Про різнобічність його інтересів свідчить потреба в отриманні додаткової освіти. Молодий юнак слухав курс філософії (у проф. О. Гілярова), фізики (у проф. Г. Де-Метца), психології (у проф. Г. Челпанова), образотворчого мистецтва, зокрема «природу» кольорознавства (у проф. Г. Павлуцького). Такі ґрунтовні знання у різних наукових сферах дали плідний результат і спонукали до постійного самовдосконалення. Ба більше, активна громадянська позиція, любов до музики спонукали М. Шиповича зануритися у

музичне життя Києва, відвідувати концерти, музичні вечори, вивчати творчу і концертну діяльність майстрів музичного мистецтва і відгукуватися на всі ці події. Музичний критик аналізував композиторську творчість, рівень музичної освіти у Києві, музичний менеджмент, репертуар київських театрів, концертні виступи окремих виконавців (співаків, інструменталістів, диригентів), тонко підмічаючи їхні найвищі професійні досягнення. Це сприяло тому, що у 25 років Микола Антонович уже був відомим у професійних музичних колах, із його думкою рахувалися, до неї прислухалися. З 1907 по 1934 роки М. Шипович написав близько 250 музично-критичних рецензій, відгуків, у яких рефлексував про події музичного життя Києва, зокрема симфонічні, камерні концерти, оперні спектаклі, що відбувалися на концертних площадках міста. Сучасники наголошували, що М. Шипович був незалежним, вельми принциповим критиком і над своїми дописами він довго працював, все обдумував, зважував і лише після того сідав висловлювати свої думки. Митець не піддавався на вимоги влади писати замовні відгуки, здебільшого негативного характеру, на видатних музичних діячів, за що поплатився, отримавши заборону на друк музично-критичних матеріалів.

Серед розмаїття музично-критичних праць М. Шиповича варто виокремити статті про творчість західноєвропейських майстрів Дж. Верді, В.-А. Моцарта, Ж.-Ф. Рамо, Й. Штрауса та ін. До 100-річчя від дня народження Ф. Ліста було видано нарис, у якому схарактеризовано видатного майстра як композитора, піаніста, диригента, музичного критика.

Чимало рецензій і відгуків присвячено діяльності музичної школи М. Тутковського: рівню підготовки учнів, учнівським вечорам-концертам, аналізу виконуваних програм, шкільним «Ранкам» (програмам камерної музики).

М. Шипович не обділяв увагою і творчу діяльність колективів Київської консерваторії: виступи симфонічного оркестру, концерти випускників різних відділів тощо.

Привертає увагу стаття про ювілейний концерт хорового диригента Я. Калішевського під назвою «Духовна музика». У концертній програмі

виступали об'єднані хорові колективи, якими керував талановитий регент, представивши слухачам не тільки духовні твори відомих композиторів, а і власні.

Чимало уваги приділяє музичний критик творчості польських композиторів, зокрема камерній музиці Ф. Шопена, С. Монюшка, І. Падеревського, М. Карловича, Л. Ружицького, вдаючись до розкриття романтичних ознак у їхній творчості. Не тільки романтизм як творчий метод цікавив М. Шиповича, а й модернізм, представлений у композиторській і виконавській творчості у статті «Концерт Павла Коханського і композитора Кароля Шимановського».

Показово, що Шипович-критик не оминав увагою українських музичних діячів. Він відкрив українській громадськості не тільки імена, а й «секрети» творчості видатних українських композиторів, диригентів, як-от Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Яциневича та інших.

На значущості М. Шиповича – музичного критика наголошував Л. Ревуцький: «Він (М. Шипович – С. Г.) був одним з видатних критиків, з глибокою принциповістю, обізнаністю і смаком, сприяв підвищенню художнього рівня виконавців і розвитку музичної культури» [1, с. 168].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гедзь О. Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1. С. 166–170.
2. Гедзь О. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : дис. ...канд. мист. спец. : 26.00.01. Київ: НАКККиМ, 2019. 222 с.
3. Гедзь О. Творча спадщина Миколи Шиповича в контексті української музичної культури початку ХХ століття. *Культурно-мистецькі обрії 2016*: зб. мат. заочної Міжн. наук-теоретич. конф. 25 листопада 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 5–8.

Kajetan Hendzel
II rok, studia drugiego stopnia,
kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Kinga Fink
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**ANALIZA STYLU I TECHNIK KOMPOZYTORSKICH STEPHENA
SONDHEIMA NA PRZYKŁADZIE MUSICALU *SWEENEY TODD:
DEMONICZNY GOLIBRODA Z FLEET STREET* /
АНАЛІЗ СТИЛЮ ТА КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНІК СТВЕНА
СОНДХАЙМА НА ПРИКЛАДІ МЮЗИКЛУ «СУІННІ ТОДД: ДЕМОН-
ПЕРУКАР ІЗ ФЛІТ-СТРІТ»**

Keywords: Stephen Sondheim, musical, themes, Dies Irae, composition.

Frank Rich, pisząc dla The New York Times, nazwał Stephena SONDHEIMA «obecnie największym i prawdopodobnie najbardziej znanym artystą amerykańskiego teatru muzycznego». W ciągu swojej kariery zgromadził on wiele prestiżowych nagród, w tym Oscara, osiem Nagród Tony, osiem Nagród Grammy, Pulitzera oraz Nagrodę Laurence’a Oliviera. Współpracował m.in. z Leonardem Bernsteinem, Oscarem Hammersteinem II, przy których rozwijał swój warsztat twórczy, aby po latach, w rozkwicie swojej kariery przekazywać wiedzę i doświadczenie młodym twórcom. W serwisie YouTube można znaleźć liczne nagrania z warsztatów musicalowych, podczas których uczył on aktorów, w jaki sposób pracować nad utworami, oraz jak wykonać piosenki z jego musicali. Pełnił również rolę mentora dla nowego pokolenia kompozytorów i tekściarzy w tym m.in. Jonathana Larsona.

W twórczości SONDHEIMA można znaleźć wiele cech charakterystycznych, część z nich wynika z jego przekonań odnośnie do realizmu sytuacji scenicznej, ale również pragmatyzmu w komponowaniu. Jak wypowiedział się w wywiadzie dla Adama Gopnika, musical nie może mieć tak jednolitej partytury jak opera, ze względu na brak ciągłości myśli muzycznej, przez sceny dramatyczne. Jego odpowiedzią na to jest budowanie struktury, poprzez wprowadzanie krótszych

odcinków materiału muzycznego wcześniej, aby różne, powierzchownie oddzielne motywy mogły połączyć się w znaczących momentach. Ponadto, melodie stanowiące owe krótsze motywy często bazują jedna na drugiej, ponieważ podlegają różnym przekształceniom, takim jak inwersja, bądź zmiana trybu lub harmonii. David Pougé, w materiale CBS News poświęconym zmarłemu kompozytorowi opowiedział o kilku ideach, którymi Sondheim kierował się w pisaniu muzyki bądź tekstów. Kontekst narzuca formę, zatem utwory muzycznie i lirycznie muszą być dopasowane do postaci je wykonujących. Kolejna to używanie rymów dokładnych, a ponadto, stosowanie rymów wewnętrznych, co jest bardzo charakterystyczne dla jego twórczości. Innym okazowym elementem jego musicali są specyficzne ansamble i utwory chóralne. Uważał on, że nierealistycznym jest, gdy dwadzieścia osób na scenie śpiewa dokładnie te same słowa w tym samym czasie (co nawiązuje do pryncypium budowania formy pod kontekst – każda osoba w tłumie postrzega daną sytuację w inny sposób, oraz nie każdy skupia się bądź zajmuje się tym samym). Zatem, jego zbiorowe utwory często zawierają kontrapunktujące melodie i motywy w aspekcie muzycznym, oraz równoległe, bądź pokrewne, lecz osobne tematy w zakresie tekstu.

Przykładem wszystkich wspomnianych zabiegów może być musical Sweeney Todd: Demoniczny Golibroda z Fleet Street, który jest ciekawy z tego względu, że podstawowym budulcem materiału melodycznego jest w nim motyw zaczerpnięty z chorału gregoriańskiego, Dies Irae (łac. Dzień Gniewu), który w dziejach historii muzyki stał się swoistym motywem śmierci. Pojawia się on m.in. w Totentanzu Liszta, Symfonii fantastycznej Berlioza, a także w muzyce filmowej kompozytorów takich jak Howard Shore (Władca Pierścieni), John Williams (Gwiezdne Wojny), Hans Zimmer (Król Lew), oraz Wendy Carlos (Lśnienie). Musical ten opowiada historię niesłusznie wygnanego golibrody Benjamina Barkera, który po piętnastu latach powrócił do Londynu, pod nowym nazwiskiem – Sweeney Todd - w poszukiwaniu zemsty na Sędzim Turpinie, który winny był jego banicji. W jego wysiłkach wspomagała go sąsiadka, pani Lovett, właścicielka sklepu z

pasztecikami. Sondheim wykorzystał Dies Irae na wiele sposobów, pierwszym i najbardziej oczywistym z nich jest cytowanie dokładne i niedokładne, zarówno we fragmentach instrumentalnych, akompaniamentach, jak i melodiach piosenek. Postaci, które powiązane są z morderstwem, popełniają je lub padają jego ofiarą śpiewają utwory, w których melodyka oparta jest na pochodach sekundowych, a różne skoki interwałowe rzadko przekraczają kwartę lub kwintę. Ponadto, zawierają one wspomniane już cytaty Dies Irae, do tego nawet stopnia, że w utworze Epiphany, w którym Sweeney zmienia obiekt swojej żądzы krwi z jednego człowieka na wszystkich ludzi, motyw ten, rozłożony między altówki, puzony i wiolonczele, staje się podstawą całego akompaniamentu i głównym źródłem motoryki. W opozycji do tego, bohaterowie niezwiązani z zabójstwami w swoich piosenkach posługują się większymi skokami, w niektórych utworach śpiewając w dialogu bądź kontrapunkcie z pochodowymi melodiami postaci z pierwszej grupy.

Innym ciekawym przykładem wykorzystania Dies Irae w tekście muzycznym, jest rozpoczynanie kolejnych fraz od dźwięków, które są w następstwie interwałowym odpowiadającym temu motywowi, jak ma to miejsce w piosence Wait. Z kolei duet Sweeney'ego i Turpina w dużej mierze opiera się na inwersji Dies Irae. Są również motywy, które zawierają nawiązania do niego, mimo iż pełnią inne funkcje narracyjno-muzyczne, takie jak motyw Johnny, pojawiający się m.in. w piosenkach Poor Thing i Green Finch and Linnet Bird.

Sondheim napisał również motywy przeznaczone jedynie dla orkiestry. Pierwszy z nich jest oparty jest na kurancie westminsterskim i pojawia się w No Place Like London, Poor Thing, God, That's Good! oraz Johanna – Act II Sequence. Przede wszystkim symbolizuje on upływ czasu, gdyż utwory te opowiadają o wydarzeniach z przeszłości względem fabuły, bądź następują po bliżej nieokreślonym skoku czasowym; poza tym, że nawiązują do miejsca akcji, którym jest Londyn.

Kolejnym interesującym motywem jest motyw obłędu, najczęściej wykonywany przez wysokie smyczki. We wspomnianym już utworze Wait, motyw

ten przejęła celesta, która służyć ma uspokojeniu głównego bohatera. Lecz gdy w późniejszym utworze szaleństwo bierze górę, motyw powraca w smyczkach w zagęszczonym rytmie.

Piosenka *Worst Pies In London* jest przykładem prymatu kontekstu nad formą. W utworze tym poznajemy panią Lovett, która jest kobietą energetyczną, rozgadaną, roztrzepaną, skaczącą z myśli na myśl, ale także i nikczemną i wyrachowaną. W muzyce ilustruje to szybkie tempo, drobny rytm większości fraz, skomplikowane schematy rymów, nieregularne akcenty między frazami, ale i nieoczywista modulacja postępująca o tryton. Interwał ten, uważany w średniowieczu za diabelski, pojawia się również umyślnie użyty w ostatnim refrenie *A Little Priest*, gdy Lovett skacze na słowa «my love», skierowane do Sweeney'ego, nawiązując do tytułu musicalu.

Interesujące przykłady utworów zespołowych to *Kiss Me II*, *Pirelli's Miracle Elixir*. Pierwszy z nich to kwartet, w którym bohaterowie śpiewają cztery kontrapunktujące melodie, z których większość pojawiła się już we wcześniejszych utworach osobno. W kolejnym przykładzie, zespół wokalny śpiewa fragmenty w odpowiedzi do solisty, gdzie poszczególni wokaliści pierwotnie równocześnie wykonywali różne melodie o zróżnicowanej rytmice i tekście, by spotkać się na akcencie na jednym słowie, również z solistą (Sondheim wykorzystał tu różne angielskie homonimy – np. buy, by, bye). Dopiero gdy tłum podburzony przez Todda zwrócił się przeciw soliście, zaczęli oni śpiewać w chóralnej fakturze homofonicznej, wyrażając jedną myśl.

Podobne zabiegi twórcze pojawiają się w całej twórczości Sondheima, która nie bez powodu zyskała uznanie w środowisku musicalowym. Miał on bardzo logiczne i błyskotliwe podejście do pisania muzyki oraz łączenia jej z tekstem, a jego melodyka i styl jest niezwykle wyrazisty i rozpoznawalny.

BIBLIOGRAFIA:

1. Bez autora, *Great Composers* [w:] *Musopen*, on-line:
<https://musopen.org/pt/education/instrument/piano/great-composers/#stephen-sondheim> (dostęp 29.04.2022)
2. Gopnik A., *Stephen Sondheim on “Sweeney Todd” and His Process for Writing a Musical—New Yorker Festival*, on-line:
<https://www.youtube.com/watch?v=rKZGIwZvexw&t=3s> (dostęp 29.04.2022)
3. Pougé D., *Lessons from Stephen Sondheim, the teacher*, on-line:
<https://www.cbsnews.com/news/lessons-from-stephen-sondheim-the-teacher/>
(dostęp: 29.04.2022)
4. *Sondheim teaches ‘Not Getting Married’ from Company*, on-line:
<https://www.youtube.com/watch?v=aR80qiXgMuQ> (dostęp: 29.04.2022)
5. *Sondheim teaches Send In The Clowns (Part 1)*, on-line:
<https://www.youtube.com/watch?v=PT7GC9oJ9xY> (dostęp: 29.04.2022)

Іванна Левицька
магістрантка 1 року навчання
кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
*доц. кафедри музичного мистецтва **О. Б. Величко***

СПЕЦИФІКА ТАНЦЮ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ КАРЛА ОРФА

Ключові слова: німецький композитор, музика, жест, слово

Педагогічна концепція і методична система видатного німецького композитора і педагога Карла Орфа (1895-1982) стали наслідком тривалої практичної роботи з дітьми. У працях К. Орфа відчутний, передусім, вплив ідей Е. Жак-Далькроза, Й. Песталоцці з його прагненням розвинути творче начало і самостійність мислення дітей; Й. Гердера, що вбачав у взаємозв'язку музики, слова і жесту новий шлях до художньої творчості; Б. Бартока, що підкреслював значення фольклору, народних ладів і ритмів у дитячому музичному вихованні.

Концепцію творчого розвитку особистості, сформовану Жаком Далькроза, К. Орф розвинув досить своєрідно. Досліджуючи його музично-педагогічні іновачії О. Олексюк зазначає що його головна мета була розвиток творчого потенціалу особистості під час музичного виховання. За його схемою, музичне виховання це результат «елементарного музикування» (термін Карла Орфа). Суть даного методу у комбінування музики та мови. Пантоміма, театралізована гра, рухи, усе пов'язується з музикою [1].

Свої спостереження та готові концепції Карл Орф відобразив у посібнику «Шульверк» [2]. Гра на музичних інструментах, гармонія, ритмічне виховання, саме цим речам він приділяв найбільшу увагу. На думку Карла Орфа, першочергове завдання музичного виховання – стимуляція і спрямування творчості і фантазії, це означає відчувати музикування колективно та індивідуально, здатність до імпровізації. Танець, слова і пантоміма, на це слід опиратись під час роботи.

Кінцевим результатом муз. виховання Карл Орф бачив виховання індивіду у гуманізмі, звільнення поневолених цивілізацією природних здібностей і сил. Він вважав, що з ранніх років важливо привчати дитину до живих джерел мистецтва, щоб вона починала навчатись з руху, ритму і слова. Саме тому на першому етапі він відмовився від композиторської музики, і надав перевагу активізації музичної діяльності дітей через призму їх музикування. Використання імпровізацій лише спонукає до створення власної музики.

Новаторство німецького педагога і композитора особливо виявилось у продуманому використанні «елементарної музики». Який зміст вкладався ним у це поняття? Насамперед, слово «елементарний» означає: первісний, початковий, найпростіший, головний. Елементарна музика - це зовсім не примітивна музика, вона опирається на ті народні музичні й мовні джерела, які дали їй початок. «Елементарна музика - це не музика сама по собі: вона пов'язана з рухом, танцем і словом; її потрібно самому створювати, в неї слід самому включатися не як слухачу, а як її учаснику», - писав К. Орф [3].

Елементарна музика, елементарний інструментарій, елементарні словесні тексти стали для К. Орфа головними засобами виховання дітей. Педагог вважав, що для дійового музичного виховання надзвичайно важливо, щоб дитина з ранніх років могла припасти до живих джерел мистецтва, навчалася зі слова, ритму, руху творити музику. Тому він відмовився від використання на першому етапі композиторської музики і обрав шлях активізації музичної діяльності дітей через їх власне музикування, спонукаючи цим до імпровізації й створення власної музики.

К. Орф дійшов висновку, що якщо музикування проводити на класичних музичних інструментах, то оволодіння складною технікою гри на них вимагатиме значних зусиль, тривалих вправлянь, неодмінно відволікатиме увагу дітей від музики, імпровізації. Він віддав перевагу елементарним інструментам, якими діти могли порівняно легко оволодіти. До складу

орфівського дитячого оркестру входять мелодичні ударні інструменти (металофони, ксилофони, гlockenшпілі), немелодичні ударні інструменти

{дитячі литаври, барабани, тарілочки тощо), прості духові інструменти, близькі до народної сопілки (блокфлейти різного діапазону), смичкові інструменти для гри на «пустих» струнах [3]. Відзначимо м'якість, чистоту і приємність звучання орфівських інструментів, розроблених ним спільно з музикознавцем К. Заксом.

Вільна імпровізація стала відправним пунктом орфівського «уроку». Хоча найпростіші ритми й мелодії були доступним елементарним матеріалом, імпровізація вимагала виявлення фантазії, яку слід було пробудити. Творчим імпровізаціям дітей мала сприяти опора на рух і гру на елементарних музичних інструментах, на мову, музичну декламацію і спів. Особливу увагу композитор приділяв слову - елементу мови й поезії, його метричній структурі, мелодико-інтонаційній вимові і його звучанню (світлому або тьмяному, прозорому або насиченому тощо). У єдності слова, жесту і мелодії він вбачав першооснову музики [3].

К. Орф вважав, що особистість не можна виховати на випадковому і довільному матеріалі. На його думку, найкращим матеріалом для виховання дітей є дитячі лічилки, дражнилки, приказки, скоромовки, заклички, колискові пісні, колядки, веснянки тощо. Народна словесна творчість завжди діє на дітей безпосередньо і безвідмовно, тому педагог був переконаний, що стародавня обрядова поезія і казка не можуть бути виключені зі світу дитинства. Важливо те, що світ простих форм поезії не потребує «композитора», щоб покласти його на музику. Він сам насичений внутрішнім звучанням, і діти мимоволі стають творцями такої найпростішої музики. Обрядові тексти викликають посилену роботу уяви, активізують музичне мислення учнів.

Народне мистецтво, пісню і танець К. Орф розглядав не лише як найкращі зразки для виконання і слухання, а й як музику для дитячого виконання й інсценізації. Тому він добирав для роботи такі твори, які б давали дітям змогу брати участь у їх відтворенні.

На думку Орфа, в ранньому дитинстві закономірно звертатися до старих мовних форм, які духовно відповідають раннім ступеням розвитку свідомості.

Імена, заклики, співзвуччя, що римуються, чарівні змови, загадки, заклинання, казки з їх магією, сага і міф - ось якнайкращий матеріал для раннього гуманітарного виховання.

Елементарна музика веде до сценічної гри. Театр вінчає собою всю споруду «Шульверка». Курс початкового музичного виховання завершується спектаклем. У німецьких і австрійських школах це зазвичай різдвяна містерія, яку сьогодні, як і в стародідівські часи, з нетерпінням чекають діти всіх віків в невіруючих і віруючих сім'ях. По суті, весь «Шульверк» - це елементарний театр.

Отже, як ми бачимо - основна мета системи Карла Орфа полягає у тому, щоб закласти міцний фундамент музикальності дитини, розвинути ритмічне відчуття та музичний слух і допомогти дітям емоційно переживати й розуміти музику, вільно в ній орієнтуватися і творити. Адже найновіші психолого-педагогічні дослідження підтверджують наскільки важливе раннє музичне виховання. Враховуючи відоме твердження про те, що наша пам'ять зберігає 90 відсотків з того, що ми робимо; 50 – з того, що ми бачимо; і 10 – з того, що ми чуємо, то просто необхідно в процес освоєння музичної мови ввести дію. Саме тому методика Карла Орфа, в основі якої є «принцип активного музикування», може бути органічною складовою музичного виховання у закладах дошкільної освіти тепер і в майбутньому, адже рух, музикування, імпровізація – природний шлях розвитку творчих можливостей дитини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. 3 педагогічної спадщини композитора. Упор. Л.О. Іванова. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
2. Вихрущ В. О. Методологія та методика наукового дослідження. Тернопіль: ТАЙП, 2007. 222 С.
3. Леонтьева О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
4. Ягупов В. В. Педагогіка: Навч. посібник. К.: Либідь, 2002.
5. Антонова В. В. Музичні ігри, танці і вправи. К.: Освіта, 1981. 152 с.

Діана Волощук
магістрантка 1 року навчання
кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
*доц. кафедри музичного мистецтва **О. Б. Величко***

СЕНСИТИВНИЙ РОЗВИТОК ДИТИНИ У СИСТЕМІ МАРІЇ МОНТЕССОРІ

Ключові слова: лікарка, педагог, музика, музичне виховання, діапазон шуму.

Марія Монтессорі, (1870-1952) італійська лікарка, педагог, яка внесла вагомий вклад у музичну педагогіку 20 ст., розуміла ті можливості, які дає музика для гармонійного розвитку людини. Вона акцентувала увагу на тому, що сенсорне виховання дуже тісно пов'язане з розвитком творчості, естетичним та моральним вихованням. Роль музичного мистецтва у педагогіці надзвичайно велика, адже педагог вважала, що розвиток музичного слуху дітей є передумовою формуванню мови. Музичне виховання, за методом Монтессорі, має бути ретельним та методичним, при цьому, учень не повинен бути пасивним. «Діти мають створювати музику». [1.с.28] Педагог вважала, що в житті кожної дитини мають бути присутні три види музичного сприйняття:

Пасивне. Коли музику дитина слухає на фоні, а сама в той час зайнята чимось іншим.

Частково активне. Коли під час слухання музики дитина віддається почуттям та думкам, проживає її.

Активне. Коли сама дитина грає на музичному інструменті або просить зіграти для неї дорослого.

Тому, дуже важливим для розвитку слухового сприйняття Монтессорі вважала гру на музичних інструментах та музичну імпровізацію. Одним із базових матеріалів в методиці Монтессорі є дзвіночки. Вона вважала цей музичний інструмент чудовим засобом для розвитку гостроти слуху у дітей, бо в процесі гри діти розвивають в себе інтонаційний, тембровий та звуковисотний слух. Для розвитку розпізнавання різних шумів, розвитку слухової пам'яті та

дрібної моторики педагог пропонувала використовувати шумові коробочки, які наповнені різними сипучими матеріалами, наприклад, піском чи дрібними камінцями.

Музичне виховання дітей, за Марією Монтессорі, потреба у творчості, яку необхідно реалізувати, дати можливість імпровізувати, творити, адже це закладено в дитячій природі.

В основі методичної системи Марії Монтессорі лежить ідея самостійної організації життя дитини. Вона була переконана в тому, що виховання є вкрай індивідуальним і має своїм об'єктом, насамперед, життя окремої дитини, її саморозвиток.

Метод музичного виховання Марії Монтессорі відрізняється від традиційного й передбачає так зване самонавчання дітей музики. Цей принцип можна втілювати на музичних заняттях у будь-якому закладі освіти, а не лише у Монтессорі-садку.

Процес музичного виховання дитини М. Монтессорі поділяла на три етапи: перший – розвиток уваги до звуків, що оточують дитину; другий – виявлення та закріплення метро-ритмічного сприймання музики; третій – формування мелодичного і гармонічного слуху.

Урок тиші. На думку педагога, сприйняття кожною дитиною світу звуків відбувається у порівнянні різноманітних шумів, які створюються будь-яким рухом, із тишею, спокоєм. Так само відбувається і зі сприйняттям музики, діти мають навчитись порівнювати почуте із тишею.

«Уроки тиші», зазвичай, тривають кілька хвилин. Вчитель повинен пояснити при цьому як правильно сидіти, звернути увагу діток як лежать їхні руки, як стоять ніжки, навчити правильно дихати із закритим ротом. «Урок тиші» - чудовий засіб розвитку уваги молодших школярів. Після уроку діти розповідають про почуте: хтось чув як ходять по коридору, хтось почув як билось їхнє серденько, хтось настільки заслухався тишею, що почав пригадувати якісь моменти, думати про музику, улюблену іграшку, тощо [4.с.281].

Вправа зі слухання тиші дуже подобається дітям, бо вони починають помічати те, на що ще вчора зовсім не звертали уваги. Роль педагога – направляти це слухання у правильне русло. Слухати разом з дітками природні шуми, звуки світу, допомогти аналізувати все те, що почули.

Все вищеописане, звісно, не досягається за один такий урок, але безумовно залишає глибокий відбиток у пам'яті маленьких діток. Ця вправа дає учням навички внутрішнього зосередження. І окрім відпочинку нервової системи, «уроки тиші» дуже добре тренують волю. Адже, для того щоб керувати своїми емоціями та почуттями однозначно потрібно прикладати вольові зусилля, а «урок тиші» чудовий метод тренування та розвитку цих зусиль.

Розвиток відчуття ритму та слуху. Марія Монтесорі вважала, що діти віком 2-5 років переживають сенситивний період, що спонукає дитину до постійного ритму життя. Тому, на заняттях музики педагог обов'язково має створити для учнів «ритмізоване» середовище. Загальна ритмізація життя кожної дитини і її оточення активізує розвиток у неї відчуття ритму в широкому сенсі — гармонійності у відчутті власного тіла, злагодженості й свідомості у рухах. Спеціальні вправи сприяють розвитку координації рухів і відчуття рівноваги, що, у свою чергу, безпосередньо впливає на формування у дітей відчуття музичного ритму. «Для формування почуття ритму у дітей молодшого шкільного віку найчастіше використовують музичні вправи з ходою» [1.с.38]. Наприклад, діти рухаються по колу, за намальованою траєкторією. Їхня хода супроводжується ритмічною мелодією на фортепіано і суть вправи у тому, щоб вони ступали чітко за ритмом. При цьому, педагог може змінювати ритм та настрій мелодії, а діти повинні адаптуватись та відповідно змінювати свою ходу.

Дидактичними сенсорними монтесорі-матеріалами для розвитку слуху насамперед є дзвіночки, про які вже сказано вище, та шумові циліндри.

Дзвіночки — класичний розвивальний матеріал, ідеальний для дослідження і порівняння звуків за висотою. Дзвіночки мають ідентичну форму та однаковий розмір, але за удару молоточком вони видають звуки різних тонів.

І це єдина відмінність, яку здатні сприйняти органи відчуттів. Звучання дзвіночків залежить від товщини їхніх стінок. Діти знаходять пари звуків однакової висоти, вибудовують послідовні звукові ряди, ознайомлюються з поняттями тонів-півтонів, інтервалів, акордів. Дзвіночки звучать кришталево, і це зачаровує дітей, взаємодія з дзвіночками їм дуже подобається.

Шумові циліндри наповнені різними сипучими речовинами, від піску до гальки та камінців різних розмірів. З їх допомогою діти навчаються розпізнавати досить близькі відтінки шуму. Шумові циліндри — це дві дерев'яні коробки, одна з яких має червону кришку, інша — синю. Кожна коробка містить шість циліндрів із кришками відповідного кольору (синього або червоного), що по-різному шумлять під час струшування.

Діапазон шуму — від дуже тихого до доволі гучного. У кожного циліндра є пара в іншій коробці — циліндр із кришкою іншого кольору, що має аналогічний шумовий тон. На денцях циліндрів нанесені мітки, і парні циліндри з аналогічним шумовим тоном помічені однаково.

Для розвитку музичного слуху також використовують скриньки музичних скарбів — це коробочки з побутовими предметами, які видають цікаві звуки. Наприклад, зв'язка ключів, годинник, що цокає, мішечок з камінчиками, пляшечки з різними наповнювачами, мушлі. Мета скриньки — привертати увагу дітей до всього, що звучить. Предмети зі скриньки можна використати в озвучуванні казок та вигаданих історій.

Розвиток вокальних даних та створення музики. Вокальний розвиток відбувається завдяки співу гам та дитячих пісень. «Найкориснішим матеріалом та основою музичних занять для дітей є дитячий фольклор, який дуже імponує учням, адже складається із потішок, примовок, колискових. Спів гам відбувається під власний супровід, тут на допомогу приходять дзвіночки. Поступово діти починають співати використовуючи різні варіанти: спів на «форте», «піано», з наростаючою динамікою, спадаючою, у різних темпах, різних ансамблевих складах, хором, тощо» [1.с.35]. При роботі з піснею також використовують багато способів виконання. Наприклад, супроводжують спів відповідними рухами, додають акомпанемент на ксилофоні, добирають

ритмічний супровід. Загалом, педагог повинен робити все, щоб дітям було цікаво, в процесі гри вони розвивають інтонаційний, тембровий та звуковисотний слух.

Висновки. Метод музичного виховання Марії Монтессорі відрізняється від традиційного й передбачає так зване самонавчання дітей музики. Цей принцип можна втілювати на музичних заняттях у будь-якому закладі освіти, а не лише у Монтессорі-садку. Хоч педагог і не мала музичної освіти, однак, розуміла ті можливості, які дає музика для гармонійного розвитку людини. Вона акцентувала увагу на тому, що сенсорне виховання дуже тісно пов'язане з розвитком творчості, естетичним та моральним вихованням. Роль музичного мистецтва у педагогіці Монтессорі надзвичайно велика, адже вона вважала, що розвиток музичного слуху дітей є передумовою формуванню мови. Музичне виховання, за її методом, має бути ретельним та методичним, при цьому, діти не повинен бути пасивним. Загалом, авторська педагогіка Монтессорі надає музичному вихованню великого значення та пропонує багато різних вправ для розвитку слуху, ритму, вокальних навичок та самонавчання дітей музиці. Це цікава концепція з методикою, яку зараз використовують у багатьох садках та школах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар В.І., Ільченко А.М. Психолого-педагогічні основи розвитку дітей в системі М. Монтессорі : навч. посібник. Полтава : РВВ ПДАА, 2009. 252 с.
2. Вакуленко Т.М. Як стати Монтессорі-педагогом в Україні. Дошкільне виховання. 2014. № 8. С. 35–36.
3. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. Навчальний посібник. м. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д.П. 2007. 348 с.
4. Родненко М.Є. Монтессорі-освіта: актуальність, тенденції та перспективи розвитку. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : зб. наук. пр. СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми, 2016. №10 (64). С. 279–290.
5. URL: <https://www.pedrada.com.ua/article/1580-muzichne-vihovannya-u-pedagogchny-sistem-mar-montessor>

Gabriela Pisiak
*II rok, studia drugiego stopnia,
kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: **Dr Kinga Fink**
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego*

**INTERWAŁ TRYTONU – JEGO PLASTYCZNA FORMA PRZENIKANIA
W ŚWIECIE NAUKI /
ТРИТОН - ЙОГО ПЛАСТИЧНА ФОРМА ПРОНИКНЕННЯ
В СВІТ НАУКИ**

Keywords: interval, triton, music, musical form, science.

Ważnym pytaniem, które warto sobie postawić to: Czym jest muzyka? Dla każdego z nas jest czymś innym: techniką, spektrum dźwięków, przekazem emocjonalnym lub barwną ilustracją. Otacza nas każdego dnia niczym odmienna sfera grawitacji ubogacając nasze życie swoją obecnością. Jej magiczną zaletą jest plastyczna forma jaką przybiera, by dotrzeć do nas każdego dnia.

Jak wiemy cały wszechświat został oparty na liczbach. Filozofowie od najdawniejszych czasów badają świadomość istnienia oraz uwarunkowania świata poprzez liczby. Leonardo Fibbonaci w 1202 roku opracował dzieło pod tytułem Liber Abaci, w którym zawarł „złotą proporcję” idealnego matematycznie świata, który nas otacza. Boska proporcja odnalazła się również w muzycznym świecie w dziełach wielkich mistrzów takich jak W. A. Mozart, J. S. Bach, L. v. Beethoven czy F. Chopin. Jednak w idealnym świecie pojawiają się zaburzenia, które dostrzegamy każdego dnia. W muzyce następuje załamane - TRYTON – słynny „diabolus in musica”. Każdej wartości odpowiada odpowiednia liczba, w przypadku dźwięku C do C¹ tworzących oktawę otrzymujemy stosunek 2:1 w przypadku kwinty C do G otrzymamy stosunek 3:1. Jednak nie możemy przypisać wszystkich liczb naturalnych do każdego dźwięku, ponieważ pominęlibyśmy interwały zwiększone – m.in. tryton. Ponadto w świecie liczb kwarta zwiększona posiada liczbę niewymierną jaką jest pierwiastek z dwóch. Sam interwał zbudowany jest z 3 całych tonów oraz dzieli oktawy na dwie równe połowy. Jego brzmienie w kontekście ideologii powinno

owocować anielskim brzmieniem, porównywanym do samej „trójcy świętej” oktawy, jednak jego brutalność oraz „brzydota” wykreowała w nim diabelską postać muzyczną.

Mroczna postać trytonu, owiana złą passą oraz tajemnicą została wykorzystana jako symbol śmierci, gniewu, tragedii i przygnębienia. W retoryce zajmuje on szczególne miejsce, jak np. w oratorium *Mesjasz* G. F. Händla przypadając na słowo „niegodziwość” podkreśla jego dramaturgię i muzyczną wymowę. Mistrz zastosował dysonans pomiędzy sopranem a basem, który kilkakrotnie powtórzył. Jest to figura nosząca nazwę – *extensio*. Kolejny przebieg figury nosi imię *parrhesia* - jest to celowe umieszczenie dysonansu, najczęściej trytonu w przebiegu konsonansowym. Jego oblicze niczym krzywe zwierciadło deformuje piękno dźwięków i harmonii.

Organizm ludzki, jako naturalna gospodarka dźwięków wybrzmiewa w najbliższym promieniu nas samych – bicie serca, tłoczona krew w żyłach czy ludzki głos, który jest naturalnym instrumentem. Dzięki falom akustycznym naturalnie wibrujemy przez całe swoje życie unosząc się w „oparach” niewidzialnej melodii pochodzącej z wnętrza nas samych. Kosmos i jego ciała wypełnione drganiami swobodnymi ukazują swoją muzykę w nowej formie. Astroakustyka bada te zjawiska, by poszerzyć zakres ludzkiej wiedzy. Dźwięk wypełnia każdy zakamarek świata, by dotrzeć właśnie w tym momencie do nas przez narządy zmysłów. Tryton spotykamy w życiu codziennym, na ulicy przy pracach remontowych z użyciem młota pneumatycznego, w domu podczas robienia prania, gdy pracuje pralka lub gdy zepsuje się żarówka w kuchni. Nauka opisuje tego typu zjawiska jako infradźwięki, których źródłem są drgania materii o niskiej częstotliwości, poniżej progu słyszalności. Są niebezpieczne oraz negatywnie wpływają na samopoczucie. Tego typu wibracje również wytwarzają turbiny wiatrowe, samoloty, wybuchy, pompy. Infradźwięki również mogą zostać wykorzystane do stworzenia broni akustycznej. Dolegliwości związane z wpływem niskich dysonansów mogą powodować: uszkodzenia organiczne, zaburzenia sprawności psychomotorycznych, funkcji fizjologicznych, depresję czy nadmierne zmęczenie. Poniżej 15 Hz następuje drganie wszystkich narządów wewnętrznych co powoduje: stany lękowe, biegunkę, nudności czy bóle głowy. Poniżej 7 Hz może nastąpić zgon. Mózg ludzki posiada ogromny

potencjał oraz możliwości, których nie wykorzystuje w 100% i może mieć wady w oprogramowaniu. Jedną z nich ukazuje się w momencie halucynacji dźwiękowych, zwanych Dźwiękami Sheparda, które ściśle łączą się z paradoksem trytonu. Formę tego typu iluzji zauważamy w muzyce filmowej. Polega ona na złudzeniu słuchowym opartym na ostępie trytonu pomiędzy parą dźwięków Sheparda – czyli tonu w wyobrażeniu wchodzącym coraz wyżej lub schodzącym coraz niżej i tak w nieskończoność. W rzeczywistości jednak to ten jeden dźwięk. Tego typu zjawisko zauważamy w produkcjach kinowych takich jak: *Dunkierka* czy *Sherlock Holmes*.

Problem negatywnych właściwości brzmieniowych trytonu się pojawia, jednak należy zaznaczyć, że nie posiada on wyłącznie złego oblicza. Wachlarz możliwości terapii jest szeroki, począwszy od śpiewania, słuchania, milczenia czy medytacji po konkretne uruchomienie odpowiednich medyczno-muzycznych przyrządów do odnowy „biologicznej” organizmu włącznie. Muzykoterapia wykorzystuje przeżycia muzyczne oraz występujące pomiędzy nimi relacje. Technika przeciwnowotworowa bazuje na dysonansach, w których skład wchodzi interwały sekund, septym, a przede wszystkim trytonów. Dysonanse ukazują największy wymiar piękna – rozbijają komórki nowotworowe, a przy okazji hartują zdrowe komórki i mobilizują je do walki z przerzutami. Paryska formuła nowego wymiaru muzykoterapii dała nadzieję wielu chorującym. Fabian Maman – francuski uczony i muzyk, udowodnił prawdziwość zastosowania zmiennych częstotliwości, ukazując eksplozję komórek rakowych. Dźwięk i wibracje pochodzące z kamertonów, można przyrównać do „lasera”, który „wypala” komórki nowotworu. Sam głos ludzki posiada ogromny potencjał do likwidacji raka, ponieważ wibracje, które wytwarzamy posiadają rodzaj świadomości, co czyni nasz naturalny instrument silniejszym od pozostałych, „martwych” instrumentów. Nowa technologia umożliwia wspomaganie osób chorych na AIDS oraz nosicieli wirusa HIV. Ciekawostką związaną z samą budową komórki rakowej jest fakt, iż posiada wewnątrz „siebie” złoty podział Fibonacciego. Moc muzyki jest nieograniczona i wypełnia ona swoim bytem miejsca, w których uczymy się, pracujemy, lub przebywamy. Odnajdujemy ją w fizyce, psychologii, a nawet medycynie. Dzięki muzyce pozbywamy się stresu, zmartwień, uzyskujemy spokój lub siłę do walki. Mówi się „Najciemniej jest pod latarnią” – muzyka ukazuje

niecodzienną formę pomocy podczas walki z rakiem. Tryton ujawnia pozytywny wymiar swojego brzmienia jako zdrowy dysonans, a muzyka otwiera nowe możliwości przy wsparciu ludzkości, zrzucając maskę anonimowego bohatera.

Muzyka wpływa pozytywnie na artystę oraz odbiorcę, pozwalając przekazywać odczucia i poglądy. „Diabolus in musica” odzwierciedla piękno kontrolowanego chaosu. To dzięki niemu mocniej odczuwamy emocje związane ze scenami w filmach, operach, ariach i wielkich dziełach muzycznych. Dzięki kwarcie zwiększonej nabieramy większej wdzięczności do form konsonansowych. Konsonans i dysonans niczym Yin i Yang uzupełniają się w codzienności muzycznej ukazując prawdziwą formę sztuki harmonii. Słodko-gorzka forma wyrazu trytonu opiewa dzieła muzyczne od najdawniejszych lat, nadając im charakter i charyzmę. Bezmiar muzycznego kosmosu mamy na wyciągnięcie ręki, jak daleko możemy po niego sięgnąć?

BIBLIOGRAFIA:

1. Angel Romanowska B., *Muzykoterapia dogłębna – komórkowa czyli łatwe techniki leczenia Ciała – Umysłu – Ducha za pomocą dźwięku*, Gdańsk 2006.
2. Mikołajczyk M., *Harmonia liczb*, 2018, on-line:
<http://www.matematyka.wroc.pl/matematykawsztuce/harmonia-liczb>. (dostęp 03.04.2022).
3. Paluch K., *Śluch to iluzja, czyli dlaczego muzyka działa?*, 2017, on-line:
<http://80bpm.net/2017/08/sluch-iluzja-czyli-dlaczego-muzyka-dziala/>. (dostęp 07.02.2022).
4. Sacks O., *Muzykofilia Opowieści o muzyce i mózgu*, Poznań 2009.
5. Słomiński J., *Infradźwięki – zabójcze dźwięki*, 2013, on-line:
<https://musicproducers.pl/temat-infradzwieki-zabojcze-dzwieki>. (dostęp 15.04.2022).
6. Zawitowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, Warszawa 1990.

Соломія Бойко
магістрантка 1 року навчання
кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
*доц. кафедри музичного мистецтва **О. Б. Величко***

ФОРМУВАННЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Ключові слова: епоха Відродження, естетичне виховання, гуманізм

Культура епохи європейського Відродження. «будинок радості» Вітторіно да Фельтре. В історії країн Центральної та Західної Європи велике місце займає епоха Відродження. Це перехід від середньовічної культури до культури нового часу. Епоха Відродження – це в Італії XIV-XVI ст., в інших державах – кінець XV-початок XVII ст. Характерними особливостями цієї епохи були поява в середині феодального суспільства паростків капіталістичного способу виробництва, розвиток мануфактури і торгівлі, зростання міст і зародження нового класу, буржуазії. Замість середньовічного аскетизму в світогляді цієї епохи центральне місце займає відроджений античний ідеал діяльної, гармонічно розвиненої людини. Розвиваються такі науки, як математика, астрономія, механіка, географія, природознавство; виникає книгодрукування. Ідейна течія, яка протиставила теології світську науку, висунула ідеал життєрадісної людини, сильної тілом і духом, одержала назву гуманізму. Гуманісти на перше місце ставили культ людини і боролися проти релігійного світогляду, який закріпачував особистість. Гуманізм епохи Відродження відбився як у поглядах на виховання, так і на організації практичної роботи школи. Гуманістична педагогіка характеризувалась повагою до дітей, протестом проти фізичних покарань, прагненням до вдосконалення здібностей дітей. У школах значну увагу приділяли естетичному вихованню, вивченню латинської і грецької мов, а також математики, астрономії, механіки, природознавства, географії, літератури, мистецтва. Одним з найяскравіших представників епохи Відродження є Вітторіно да Фельтре (1378-1446). В 1424 р. відкрив при дворі герцога Мантуанського школу, в якій навчались

діти герцога і його приближених, а також діти бідних батьків, які утримувались за рахунок Вітторіно да Фельтре. Ця школа знаходилась на березі мальовничого озера, кімнати в ній були світлими, просторими. Школа називалась «Будинком радості». Самою назвою Вітторіно да Фельтре підкреслював відмінність своєї школи від середньовічної аскетичної школи. Велика увага надавалась фізичному вихованню: діти займались верховою їздою, плаванням, гімнастикою, фехтуванням. Тілесні покарання допускались лише за антиморальні дії вихованців. Вивчались давні мови, римська і грецька літератури. Діти вивчали математику, у викладанні якої мали місце наочні посібники і практичні роботи. Школа Вітторіно да Фельтре користувалась популярністю, вона була зразком для створення нових гуманістичних шкіл в різних країнах Західної Європи, а самого Вітторіно да Фельтре називали «першим шкільним учителем нового типу».

Поєднання навчання з продуктивною працею Т. Мора й Т. Кампанелли. Думка про виховання молодого покоління в процесі трудової діяльності була вперше висловлена англійським гуманістом Томасом Мором (1478-1535). Він був англійським письменником утопічного соціалізму. У творі «Золота книга про найкращий люд і про новий острів Утопія» змалював картину ідеального суспільного ладу, де була відсутня приватна власність, панувала суспільна організація виробництва і розподілу. У змальованій Т. Мором картині держава піклується про освіту і виховання своїх громадян. Навчання є загальним для дітей обох статей, ведеться рідною мовою. Поряд з елементарною освітою учням-утопійцям даються також знання з музики, діалектики, науки числа і виміру, а також астрономії. Молодь виховується в дусі гуманістичної моралі, фізичного розвитку, підготовки до трудової діяльності. Землеробство вивчається теоретично в школі і практично на полях. Люди, які займаються наукою, звільнені від фізичної праці, а ті, які не виправдовують покладених надій, повертаються до землеробства і ремесел. Все доросле населення Утопії може на дозвіллі займатися наукою і мистецтвом в спеціально відведених для цього місцях. Т. Мор проголошує принципи загального навчання, рівноправної освіти для обох статей, висловлює думку про організацію самоосвіти,

підкреслює велику роль праці у вихованні дітей, вперше висловлює думку про знищення протилежності між фізичною та розумовою працею. Ще одним представником утопічного соціалізму був італійський мислитель Томмазо Кампанейла (1568-1639). У творі «Республіка Сонця» чи «Місто Сонця» показав ідеальний суспільний лад, при якому люди живуть на засадах повної політичної і економічної рівності. Приватна власність і гроші відсутні. Всі члени суспільства зобов'язані займатись сільськогосподарською і ремісничою працею не більше чотирьох годин на день. Найздібніші займаються наукою і мистецтвом. Готуючись до трудової діяльності, діти спочатку відвідують різні майстерні, а потім долучаються до громадської праці. Навчання розпочинається з двох років із застосуванням наочності. Стіни «Місто Сонця» розписані картинами, на яких зображені різні галузі знань і ремесел. Гуляючи зі своїм наставниками вздовж стін, маленькі діти засвоюють алфавіт і вчаться говорити, потім, граючись, оволодівають навчальними предметами. На восьмому році життя діти приступають до активного і свідомого навчання. Виховним керівником держави є вчений Сонце (метафізик), його помічники – Мои (могутність), Сін (мудрість), Мор (любов).

Гуманістичні ідеї освіти й виховання (Ф. Рабле, Е. Роттердамський, М. Монтень). Епоха Відродження зробила великий крок вперед, але гуманізм цієї епохи був обмеженим, буржуазно-аристократичним, обслуговуючи ідеї обмеженого кола осіб – верхівки суспільства. Гуманісти не виступали проти експлуатації селян, не захищали їх права на освіту, тому що вважали простих людей робочою силою країни, а культура залишалась доступною тільки заможному населенню. Що стосується релігії, то вона і церква, як і раніше, продовжували впливати на школу і виховання дітей. У школі має панувати дух доброзичливого ставлення до дітей, для яких перебування тут повинно приносити радість. Необхідно так поставити викладання, щоб дітям було цікаво. Слід використовувати ігри і розваги для виховання дітей. У справі виховання будь-яке насильство шкідливе, не досягаючи мети, воно принижує дитину і прищеплює їй рабську психологію. Завдання освіти – допомогти учневі виробити власні переконання. Франсуа Рабле (1494-1553), великий

французький письменник-гуманіст, один з найвидатніших представників педагогічної думки епохи Відродження. В своєму романі «Гаргантюа і Пантагрюель» він піддав критиці схоластичне навчання, показав його порожність і нікчемність. Виклав свою систему виховання, в якій показав навчання, засноване на вільному інтересі та активності дитини. Джерелом знань служать не тільки книги, а й вивчення природи шляхом безпосереднього спостереження, бесіди, які збуджують дитячу думку, а також широке знайомство з оточуючим життям. Ф. Рабле пропонує давати дітям універсальні знання (мови, математику, астрономію, природознавство, історію, право, фізичне виховання). Важливою складовою частиною різнобічного виховання він вважав мистецтво. Еразм Роттердамський (1466-1536) також належить до педагогів-гуманістів. Народився в Роттердамі, в молодості декілька років провів у монастирі. Освіту отримав в Девентері. Більшу частину життя провів в подорожах, був у Франції, Англії, Італії, Німеччині, Нідерландах, Швейцарії. Його головні роботи: памфлети «Християнський государ», «Скарга миру», «Похвала глупоті», «Грубі вчителі», «Домашні бесіди» та ін. У памфлеті «Похвалі глупоті» Еразм Роттердамський змалював жахливу картину тогочасного життя народу, піддавши гострій критиці стан освіти, навчання, виховання дітей і молоді у багатьох країнах Європи. Він вимагав реформ, які б сприяли розвитку справжньої освіти і виховання. Е. Роттердамський піддавав нищівній критиці всі верстви феодального суспільства, гостро критикував священнослужителів, їх неучтво і розбещеність. М. Монтень (1533-1592) народився в багатій освіченій купецькій сім'ї. Стверджував, що всі релігії, в тому числі і християнська, являють собою вигадку людей і спрямовані на те, щоб тримати в покорі народ. Вони завжди приносили людям шкоду, провокуючи в них такі якості, як фанатизм та нетерпимість. М. Монтень виступає за справжню науку, яка вивчає не книги, а речі, не займається пустими роздумами, а спирається на досвід і надприродне, розумне пояснення фактів. Вважав, що освіта повинна розвивати розум учнів, самостійність їх думок, критичне ставлення до будь-яких поглядів і авторитетів. Саме основне, на думку М. Монтеня, прищепити смак і любов до наук. Наставник має

виховувати а дітях критичне ставлення до матеріалу, який вивчається, а також до самого себе. Поряд з розвитком розуму найважливішим завданням, він вважав, є виховання високих моральних якостей дітей. Для того, щоб виконати це завдання, потрібне спілкування з оточуючим світом – зустрічі з різними людьми, подорожі в чужі країни. Учень повинен вчитися «у всякого, кого б він не зустрів – пастуха, каменяра, перехожого; треба використати все і взяти від кожного по його можливостях». Так писав М. Монтень у своєму знаменитому творі «Досліди». М. Монтень різко виступав проти християнської аскетичної етики, вимагав, щоб учням викладалась філософія, наповнена життєлюбством і оптимізмом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Левківський М.В. Історія педагогіки. Житомир, 2002. Історія педагогіки. за ред. М. В. Левківського, О. А. Дуба-сенюк. Житомир. 1999.
2. Кравець В. Історія класичної зарубіжної педагогіки та шкільництва. Тернопіль. 1996.
3. Пискунов А. И. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М.: Просвещение. 1981.

Марія Минурка
Студентка 3 курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Науковий керівник: Заслужена артистка України,
доц І. Г. Маковецька

ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО У СВІТОВОМУ ЧАСОПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянута творча постать видатного українського співака Михайла Голинського, що став гордістю вітчизняної вокальної школи, окрасою українських та зарубіжних оперних театрів і концертних майданчиків Європи, Америки, Канади. Висвітлюється його надзвичайна духовність та патріотизм, жертвність і високе ставлення до свого національного коріння, великий вклад у культурний розвиток представників української діаспори Канади, поширення української культури у світі.

Ключові слова: Михайло Голинський, співак, вокальне мистецтво, Львівська вокальна школа, опера, діаспора.

Михайло Голинський (1890-1973) — належить до плеяди зіркових імен, що мерехтять на історичному вокальному небосхилі поруч зі славними іменами Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Михайла Гришка, Івана Козловського, Олександра Кошиця, Модеста Менцінського та інших неперевершених представників української вокальної еліти, що прославляли геній талановитого українського народу.

Михайло Теодорович Голинський народився 2 січня 1890 року у селі Вербівка Городенківського повіту (Івано-Франківська обл.). У дитинстві мав від природи хороший слух та сильний і приємний голос, тож був першим солістом на всіх місцевих музичних заходах.

Згодом, навчаючись у гімназіях Коломиї, Станіславова та Львова, співав у хорах, виступав як соліст у музичних гуртах. Під час одного з таких виступів звернув на себе увагу професора співу Чеслава Заремби. Це випадкове знайомство стало для юнака доленосним, оскільки досвідчений Заремба відчув у Михайла великий творчий потенціал та правильно визначив тип голосу —

героїчний тенор (до цього моменту Голинський розвивався як бас-баритон). Через місяць регулярних тенорових вправ у школі проф. Чеслава Заремби, молодий Михайло співає на концерті, і стає сенсацією. Співаючи тенором лише місяць, Голинський виконує важку для тенора арію Каніо «Смійся, паяц» композитора Р. Леонкавалло. Відомий тогочасний композитор-критик, професор Станіслав Невядомський писав: «Професор Заремба має щастя вишукувати для своєї студії добрі голоси. Вчора співав якийсь Михайло Голинський - феноменальний героїчний тенор...він блискуче відспівав тяжку для тенора арію Каніо «Смійся, паяц» (на домагання публіки), аж три рази, не викажуючи найменшої труднощі у важкій високій теситурі».

Від цього часу Михайло Голинський бачить своє майбутнє тільки на оперній сцені, розвиваючись як героїчний тенор, і до кінця життя відчуваючи вдячність проф. Чеславу Зарембі «що напровадив мене на властиву співацьку дорогу, якою йшов дотепер і вже ніколи з неї не збочу».

Перша Світова забрала у майбутнього співака цілих 6 років, які він провів на військовій службі і на війні, у лавах австрійської, а згодом Української Галицької Армії.

Свою вокальну школу М. Голинський відшліфовував вже після війни. Спочатку протягом року у свого улюбленого професора Ч. Заремби у Варшаві, а згодом в Італії, у Мілані, у відомого педагога Едоардо Гарбіна. Це період з 1920 по 1925 роки. Повернувшись до Львова, співак з великим успіхом дебютував в опері Р. Леонкавалло «Паяци», одразу після чого отримав запрошення до Поморської опери у Польщі. Там він співає головні партії в операх «Галька» С. Монюшки, «Кармен», Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пуччіні. Підписує контракт з Великим Варшавським театром, де співає в «Тосці» та «Аїді».

З 1925 року співає і на сценах театрів у Львові, Одесі, Харкові, Тбілісі (Грузія). На долю співака випала честь брати участь в утворенні та становленні державних оперних театрів у Харкові, Києві Одесі, де з 1926 по 1930 він був окрасою українського оперного мистецтва. Формуванню його світогляду, як великого сина українського народу, сприяли люди, позначені тим самим даром

«божественного промислу» : це Остап Вишня, Павло Тичина, Лесь Курбас, Анатолій Петрицький, Михайло Самокиш, Дмитро Яворницький. Михайло Голинський активно концертує, відвідує Європу, Канаду та США.

З його ініціативи у Харкові була вперше поставлена опера Анатолія Вахнянина «Купало», де в головних ролях співали М. Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський та сам Голинський. Цікаво і несподівано буде зазначити, що 1926 році у Москві співак виконав вперше за всю історію Великого Театру партію Радамеса («Аїда») українською мовою! Так само українською прозвучала партія Каварадосі («Тоска» Дж.Пучіні) на сцені оперного театру у Тбілісі у 1930 році.

У Галичині Михайло Голинський провадить творчу діяльність на честь Тараса Шевченка, Івана Франка, Богдана Лепкого, Миколи Лисенка, Симона Петлюри. В його репертуарі камерні твори М. Лисенка, О. Нижанківського, Ст. Людкевича, М. Гайворонського, І. Недільського, вміло поєднуючи все це з виступами на сценах Варшави, Познаня, Львова.

У 1938 році співак переїздить до Канади, де провадить не менш активну концертну діяльність. У 1945 році стає головою літературно-мистецького товариства «Козуб» у Торонто. У грудні 1973 року в Канадському Едмонтоні перестало битись серце великого сина українського народу, славного героїчного тенора Михайла Голинського.

Михайло Голинський впродовж творчих років купався у славі, був оточений надзвичайною доброзичливістю, особливою всебічною увагою, і не дарма! Тогочасні газети писали, що висока інтелігентність, гарна вокальна школа, майстерність співу, чітке музичне фразування, ясна дикція, рідкий від природи тембр голосу, чистота інтонації — ось головні чинники, які, поєднуючись, творять феномен геніальності співака. Драматичний тенор надзвичайного благородного тембру, він ніколи не зловживав афектами, ферматами, штучним затягуванням вигідних на показ місць, не виносив високих нот на рампу. Розмах його голосу – понад дві октави рівної по всьому діапазону. Слухаючи у його виконанні просту українську пісню, мимоволі закохуєшся у неї. Вона не сентиментальна, а ніжна, щира. У ній не штучні

переживання, а глибока емоція. Його щирий, гарний спів величніший від будь-якої Гранд опери. Він співає, ніби пророк, який возвеличує віру.

На схилі життя Михайло Теодорович задумав сам написати спогади і вилити на папері своє життя, працюючи над цим з 1966 до 1973 року. Він виконав свою мрію, а книга під назвою «Спогади» побачила світ уже в Україні. Перше видання «Спогадів» вийшло у 1993 році у видавництві «Молодь», відповідно до часу відредагована і скорочена. Ідея повторного видання «Спогадів» прийшла тоді, коли до музею С. Крушельницької було передано архів львівського мистецтвознавця Івана Деркача, багатолітнього друга і однодумця славетного співака, а це понад 700 сторінок мемуарів. Крім цього родиною співака було люб'язно передано документи, світлини, рукописи, що зараз зберігаються у фондах музею. Над виданням книги працювала команда працівників музею Г. Тихобаєва, І. Криворучко, Д. Білавич та інші. Книга побачила світ у 2006 році.

У передмові до книги Народний артист України, професор Сергій Козак написав: «Серед славних імен особливе місце і вічна шана тим, хто незрівняною народною піснею і шевченковим словом першими повідали народам всієї землі, що є на світі Україна. І буде, допоки житимуть люди на планеті.

В числі славних першопрохідців — духовних апостолів нашого народу вічно житимуть імена О. Кошиця, М. Менцінського, О. Мишуги, С. Крушельницької та М. Голинського. Почесний громадянин Оттави та Вінніпегу, Михайло Голинський, приймаючи від мера міста Торонто золотий ключ, сказав: «Я дуже вдячний за честь, яку мені віддали, бо коли так віддаєте честь мені, то віддаєте честь також моєму народові». Віддаючи честь Михайлові Голинському, у місті Залішки у 2003 році відкрили меморіальну таблицю. У 2020 році працівниками музею С. Крушельницької з великим розголосом було урочисто відзначено 130 річчя від дня народження видатного співака. (1890 – 2020).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабечко, О. (2019) «Михайло Голинський- співак світової слави»
2. Голинський, М. (2006) «Спогади». упорядники Г. Тихобаєва, І. Криворучко, Д. Білавич Львів: Апріорі. 616 с.
3. Жишкович, М. (2011) «Михайло Голинський на сцені Харківської опери». до творчих контактів. Тернопільський Національний Педагогічний університет ім. В. Гнатюка

Martyna Rodzeń
III rok, studia pierwszego stopnia,
kierunek Instrumentalistyka,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Marzena Mac-Lubowiecka
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**TWÓRCZOŚĆ PAWŁA PALUCHA W KONTEKŚCIE ROMANTYCZNYCH
TRADYCJI NARODOWYCH /**
**ТВОРЧИСТЬ ПАВЛА ПАЛЮХА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ
РОМАНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ**

Keywords: Paweł Paluch, polonaise, mazurka, national schools, composer.

Paweł Paluch urodził się 28. 06. 1964 roku w Przeworsku. Naukę na akordeonie rozpoczął w wieku sześciu lat w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Rzeszowie, jako uczeń Jana Barszczowskiego. Następnie kształcił się w Zespole Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie w klasie akordeonu mgr Krzysztofa Milczanowskiego i w klasie fortepianu mgr Wojciecha Żakowskiego. W 1987 roku ukończył studia na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie akordeonu doc. Krzysztofa Milczanowskiego. W 1994 roku Paweł Paluch obronił przewód artystyczny I stopnia w dziedzinie sztuki muzycznej na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2002 roku obronił przewód kwalifikacyjny II stopnia na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, przedstawiając prace habilitacyjną zatytułowaną *Forma sonatowa w literaturze akordeonowej*. Przewód został zatwierdzony we wrześniu 2003 roku. W 2020 roku Paweł Paluch otrzymał z rąk Prezydenta RP Andrzeja Dudy tytuł profesora sztuki.

Paweł Paluch w swoim dorobku kompozytorskim posiada 28 kompozycji i ponad 100 opracowań różniących się obsadą i przeznaczeniem. W twórczości kompozytora przeważają swoiste interpretacje tańców narodowych. W większości kompozycji tytuł utworu ograniczony jest jedynie do nazwy tańca. Kompozycje nie posiadają dodatkowego tytułu, ponadto tonacje nie są wyszczególnione przez kompozytora. Dlatego też dla rozróżnienia utworów wskazanie przeznaczenia i

obsady jest bardzo istotne. Z informacji pozyskanych drogą wywiadu z kompozytorem ustaliłam, że kompozytor stosuje za każdym razem inną tonację w przypadku tego samego tańca. Kompozycje Pawła Palucha przedstawiające powyższe cechy to:

dwie Fantazje rzeszowskie i Fantazja na tematy rzeszowskie na akordeon;

Kujawiak i oberek oraz Mazur na fortepian;

z okazji 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości Polonez cis-moll „Magna Polonia Restituta”, Walc b-moll (Pamięci Wojciecha Kilara) i Mazur salonowy na fortepian i orkiestrę kameralną;

Krakowiak, Polonez, Mazur na zespół instrumentalny (fl., cl. I, cl. II, tr., vno. I, vno. II, vla., vc., cb., acc.) - na zlecenie Narodowego Centrum Kultury w Warszawie w ramach programu Piątka z narodowych;

Kujawiak i oberek, Krakowiak, Polonez jubileuszowy (powitalny), Polonez na zespół instrumentalny dla Zespołu Pieśni i Tańca Resovia Saltans;

Mazur, Kujawiak i oberek, Krakowiak, Polonez dla Zespołu Pieśni i Tańca Karpaty Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie;

Kujawiak i oberek dla Zespołu Pieśni i Tańca Dobczyce z wykorzystaniem Melodii Tadeusza Sygietyńskiego Dwa serduszka.

Aranżacje Pawła Palucha można podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowią opracowania instrumentalne solowe (akordeonowe lub fortepianowe) lub kameralne. W tej grupie opracowań Paweł Paluch opracowuje utwory kompozytorów tj. A. Piazzolla, S. Prokofiew, J. S. Bach, F. Chopin, W. A. Mozart, S. Joplin. Drugą grupą opracowań Pawła Palucha stanowią aranżacje w przeważającej większości wokalnie-instrumentalne, przeznaczone dla zespołów pieśni i tańca.

Na szczególną uwagę zasługują trzy kompozycje powstałe z okazji 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości: Polonez cis-moll „Magna Polonia Restituta”, Walc b-moll (Pamięci Wojciecha Kilara) i Mazur salonowy na fortepian i orkiestrę kameralną. Wymienione powyżej kompozycje powstały w dwóch wersjach. Wersja skrócona i uproszczona powstała w porozumieniu z choreografem Romualdem Kalinowskim. Dodatkowo kompozycje może wykonywać także fortepian solo. Te trzy kompozycje wraz z aranżacjami pieśni Bywaj dziewczę

zdrowy i Ciężko ranny Orzeł Biały stanowią całość widowiska zatytułowanego W salonie warszawskim, które jest wykonywane przez Zespół Pieśni i Tańca Resovia Saltans.

Kategorie narodowości w twórczości kompozytorów romantycznych zostały sklasyfikowane przez Mieczysława Tomaszewskiego. Najważniejszymi aspektami wg. Ireny Poniatowskiej są: fenomenologiczny – bliski narodowego ducha, semiotyczny – znaczenie elementów języka muzycznego tj. rytmy tańców ludowych, strukturalny – tryb narodowości złożonych z elementów znanych lub potencjalnych, estetyczny – w warstwie walorów artystycznych, etyczny i funkcjonalny – w kontekście wielkich narodowych wartości. Wymienione powyżej aspekty znajdują się we dwóch zbadanych przeze mnie kompozycjach Pawła Palucha Polonezie cis-moll i Mazurze salonowym. Pozostałe kompozycje dotychczas nie zostały poddane analizie. Niniejszy abstrakt stanowi jedynie przyczynek do dalszych badań nad twórczością Pawła Palucha.

BIBLIOGRAFIA:

1. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, tom II, Kraków 1990.
2. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.
3. *Chopin. Od Elsnera do Zimmermana*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2010.
4. Poniatowska I., *Historia muzyki polskiej. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, tom V, cz. 2a, Warszawa 2013.
5. Tomaszewski M., *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

Вікторія Павлій
студентка 2-го курсу
Інститут музичного мистецтва,
ДДПУ імені Івана Франка
Науковий керівник: канд. філос. наук,
доц. **В.В. Полюга**

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ СЬОГОДЕННЯ

Ключові слова: соціокультура, особистість, творчість, музичні традиції, ідентичність.

Сутність проблеми, стан її дослідження. У сучасних соціальних перетвореннях гуманітарні науки значною мірою визначають життєздатність людини, яка буде формуватись та розвиватись в майбутньому. Розуміння цього явища, яке сприяє розвитку особистості в контексті сучасних умов та потреб суспільства, не можна ігнорувати, оскільки особистість – це окрема людина з особливими психічними, емоційними, вольовими та фізичними якостями. Особистість розвивається і зростає в ході суспільно-історичного розвитку людства, а особистість, яка належить до конкретного суспільству визначає її соціальну, особистісну природу. Суспільство впливає, формує і визначає спосіб життя.

«Соціокультура, в якій зростає людина, є важливою для подальшого її росту та формування. Відповідно, у соціокультурі відображена міра володіння культурним надбанням суспільства і застосування його у соціальній діяльності окремого індивіда, конкретної соціально – професійної групи та суспільства в цілому» [3]. Суспільство не може існувати без системи позитивних культурних цінностей, а людина не може існувати без соціокультурних цінностей. Тому особливо важливо вивчати вплив гуманітарних наук на розвиток творчої особистості в соціокультурному середовищі.

Вивченням особливостей формування та розвитку особистості займалися такі визначні світила філософії як М. Бахтін, Е. Дюркгейм, І. Кант, Ж.Ж. Руссо, А. Сміт, І. Фіхте, З. Фрейд, Д. Юм, К. Юнг.

Серед науковців, що займаються гуманітарними питаннями виходячи із завдань вищої школи та розкриття змісту та проблем, що виникають у викладанні суспільних та гуманітарних наук в сучасних соціальних умовах, дослідники доводять, що ці науки мають значний вплив на формування особистості, яка повинна відповідати вимогам реального середовища, в якому сьогодні живе чи буде жити завтра людина. С. Кримський [2], П. Сорокін [4, 125] у своїх наукових дослідженнях підкреслюють, що розвиток особистості під впливом гуманітарних наук завжди пов'язаний із визначенням та формуванням загальних позицій, заснованих на благодійності, співчутті та людських цінностях (дружба, співпраця та партнерство).

Також, в сучасній науковій думці проблемами національної ідентичності, соціокультурної адаптації та відображення цих процесів в музичному мистецтві займалися ряд науковців. А саме: професор І. Л. Бермес, котра виокремлювала хорівий спів як соціокультурне явище [1]; науковець К. Н. Хаббібулін, співставляв національну самосвідомість з міжнаціональними відносинами [5]; соціолог Л. Л. Шпак досліджував сутність, напрямки, та механізми реалізації соціокультурної адаптації [6].

В опрацюванні даної тематики використано такі *наукові методи*: теоретичний метод, що дає змогу для дослідження основних засад специфіки гуманітарного знання; метод аналізу і синтезу, що дає можливість цілісно охарактеризувати специфіку соціально-гуманітарного знання в осмисленні соціокультурного розвитку творчої особистості.

Висновки та результати дослідження. Визначна роль соціокультури у формуванні творчої особистості полягає у активному, творчому та водночас адекватному ставленні особистості до життя, освіта відіграє роль головного сегменту історичного декодування культурних цінностей. Такий підхід висвітлює тему культурних знань як самостійного поля соціальних та гуманітарних знань, що кардинально впливає на соціальну культурну освіту. Основне завдання у процесі формування культури особистості забезпечення системи та цілісності її знань, єдності світогляду та взаєморозуміння, взаємодії інтелекту та інтуїції. Щоб механізм працював, нам потрібні новітні принципи

педагогічної методики. З цієї причини в сучасних умовах активно досліджуються питання розвитку сучасних соціокультурних знань.

Зазначимо, що надзвичайно важливо досягти змістовної гармонізації між культурою та іншими дисциплінами соціального та гуманітарного циклу. Адже суспільно значимі форми пізнання та накопичення соціального досвіду – це релігія, філософія, наука та мистецтво. При формуванні соціокультурної компетентності ми можемо виділити такі компоненти ціннісних орієнтацій суб'єктів: мотиваційно-пізнавальні, оперативно-прогностичні, інтегровані, морально-етичні. Саме тому, при вивченні гуманітарних наук необхідно зосередитись на розвитку соціокультурних компетенцій, які дозволяють вмотивовано використовувати мовні засоби для досягнення прогнозованих результатів. Виходячи з цього, ми підкреслюємо, що мінливість освітнього забезпечення та формування соціокультурної компетентності у досвіді вчителів дозволяють підвищити мотивацію учнів до посилення ролі індивідуалізації, самостійності та самовдосконалення у процесі навчання.

Тут виникла необхідність звернення до осмислення культурних традицій. Щоб вирішити вирішальне значення традиції, ми підкреслили важливість вивчення саме музичних традицій у формуванні соціокультурної ідентичності.

Як ми вже сказали, процес вивчення соціокультурної інтеграції та визначення власної ідентичності відбувається в контексті поділу окремих держав. Тому орієнтація на соціокультурну інтеграцію слов'янських народів, особливо в музичних традиціях є актуальною в сучасних умовах. Саме музика виражає суспільно значущий досвід щодо подій та явищ. У культурі соціальний досвід минулих поколінь розшифровується і сприймається новими поколіннями. Одним із механізмів цього процесу є музична традиція із збереженням національного коду у народних піснях.

Дійсно, музична культура, що розвивалася протягом тривалого періоду часу, постійно збагачувалася досягненнями та традиціями кожної національності, але в той же час демонструвала ідентичність, що мала різний прояв у різні історичні періоди, з кожним етносом та кожною етнічною групою. Нація має свій унікальний характер, який проявляється в музиці. З цієї причини

існує багатонаціональний музичний світ, який є загальною світовою духовною скарбницею.

Соціокультурне середовище із збереженням та проникненням музичних традицій у інтеграційний процес таким чином функціонує як середовище соціального світу, що включає сукупність особистісних елементів, що впливають на діяльність на відродження власних та переймання інших культурних цінностей.

Подальші пошуки до більш повного осмислення заданої проблематики привели нас до виокремлення проблеми розвитку творчої особистості в соціокультурному вимірі. Ми з'ясували, що поняття особистості фіксує соціальне в людині. Воно охоплює сукупність усіх соціальних ролей людини, усіх соціальних відносин, найважливішим з яких є ставлення до соціального обов'язку та моральних норм. Особистість – це не лише носій конкретних історичних соціальних відносин, але й людина, яка активно впливає на них відповідно до своїх індивідуальних особливостей, вираження своєї свідомості та соціальної активності. Завдяки пізнанню гуманітарних наук людина розгортає свій творчий потенціал, розширює кругозір, збагачується науково-пізнавальною інформацією.

Слід зазначити, що важливе значення у формуванні творчої особистості відіграють значення культури, суспільної обізнаності, менталітету. Основна увага приділяється соціокультурі, оскільки творча особистість зростає в суспільстві та завжди знаходиться у певному соціокультурному середовищі. Доведено, що соціокультура забезпечує певні духовні орієнтири для розвитку людини, її самореалізації як здатності до творчості. Тому можна сказати, що соціокультура відіграє вирішальну та основну роль, за допомогою якої формується творча особистість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432с.

2. Кримський С. Б. Принципи духовності ХХІ століття. *День*. Київ, 2002. URL: <http://www.day.kiev.ua> (дата звернення: 25.04.2022)
3. Лурье С.В. Культурная антропология в России и на Западе: Концептуальные отличия. *Социальные науки и современность*. 1997. № 2. С.146-159
4. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество [Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов]. М.: Политиздат, 1992. 340с.
5. Хабибуллин К.Н. Национальное самосознание и интернационалистское поведение. Л.:1989. 128с.
6. Шпак Л.Л. Социокультурная адаптация: сущность, направление, механизмы реализации: автореф. дис... д-ра социол. наук. К.: 1992. 42 с.

Наталія Ключинська
аспірантка 4 року навчання
кафедри музикознавства та хорового мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: доктор мист. **Н. І. Сиротинська**

МУЗИКА Й МУЗИКАНТИ У ТРАКТАТАХ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

Ключові слова: музичні трактати, естетичні категорії, музичний смак, виконавська практика, музичне виховання.

Сутність проблеми та стан її дослідження. Давні музичні трактати часто вивчають із метою пізнання музичної теорії, гармонії та принципів композиції того часу, або ж для реконструкції виконавської практики (Н. Арнонкур, Р. Донінгтон, А. Бейшлаг, Р. Стельмащук, М. Марченко). Цікавим для дослідників є й естетичні роздуми й категорії, описані в давніх працях, що допомагають сучасним музикантам формувати розуміння стилю творів давніх періодів (Ф. Блуме, Я. Мільтенштейн, Н. Фоменко, Д. Фабіан).

Однією із причин написання таких трактатів було виховання як навчання теорії музики, композиції, способів музикування, так і виховання у ширшому смислі – формування музичного смаку, здатності критично сприймати, слухати й переживати музику (Дж. Бут, О. Стріхар, І. Кузьмінський). Ці завдання актуальні й у сьогоденній системі музичної освіти, у формуванні свідомих виконавців та естетично-зрілої публіки.

Методологія та дослідницькі інструменти використані автором. Важливим аспектом давніх трактатів є суб'єктивно-емоційне відношення їх авторів до своєї теоретичної праці, своєї професії й самого мистецтва. Адже музична творчість завжди була не лише фаховою діяльністю, але й способом самовираження, служінням й покликанням. *Метою* цієї публікації є висвітлення естетичних канонів та стандартів, котрі формували образ високопрофесійного музиканта, визначали функцію музики й музичної діяльності у свідомості людей того часу.

Для цього розглянуто праці німецьких музикантів Крістофера Шубарта [4], Йоахіма Кванца [3], французького музиканта – Андре Могара [2], англійського – Крістофера Сімпсона [5] та українського композитора й теоретика – Миколи Дилецького [1]. Автором застосовані методи узагальнення й дедукції для визначення основних естетичних й мотиваційних кваліфікацій доброго музиканта у різних трактатах. Методи індукції та порівняння для виявлення різниці градацій елементів музичної кваліфікації представниками різних національностей. Метод систематизації для визначення основних сфер, котрих стосувалися естетичні настанови авторів.

Висновки. Мислення творців обраних музичних праць споріднює сприйняття музики як особливого інструменту впливу на людину, її емоції та світосприйняття. А також важлива функція музики надихати, перемінювати й підносити людські серця до вищої істини, до Бога.

К. Сімпсон: «Найбільш певним є те, що саме музика має силу співом хвалити і славити найнеосяжніше джерело, душу, сутність та автора усієї створеної гармонії» [5, с. 112].

К. Шубарт: «як кожен може формувати своє серце морально, так само може формувати й музично... хто ж нічого не відчуває й закриває своє серце від музичних вражень – ніколи не стане майстерним співаком, ніколи не створить вічних пісень, що імітують звучання ангелів» [4, с. 169].

Такі висловлювання формували у сучасників благоговійне відношення до співаного тексту й до музики як мистецтва божественного, котре найбільш відповідне для хвали Творця. Усвідомлений спів та музикування перемінюють серце людини (виконавця й слухача), мовби настроюючи його на небесну гармонію. Тож переживання музики крізь призму різноманітних емоцій, котрі вона пробуджує, є універсальною настановою усіх згаданих авторів.

М. Дилецький: «Музика то єсть, котра співанім албо ли ігранієм своїм сердца людськіє албо до веселости албо до смутку і жалю побуждаєт» [1, с. 3]; «Співаючи, уважай як где мієш голосом модеровать... і відал як смутную, як жалобную співають фантазію; в смутной і голосом потреба смутним співають, в

веселой – веселішим і охотнішим голосом» [1, с. 79].

По-особливому автори трактатів визначають характеристики доброго музиканта. К. Шубарт, характеризуючи співака, виділяє чистоту інтонування, вивіреність регістрів, музичний смак, розуміння як орнаментувати, а також правильне звукоутворення. А його сприйняття умінь наставника співу мало відрізняється від образу композитора: «повинен винаходити, глибоко відчувати, компонувати правильно музику і давати вказівки із ґрунтовним розумінням» [4, с. 167].

Поєднання чистоти звучання голосу, вокальної техніки із глибоким розумінням тексту відзначив і французький музикант А. Могар, характеризуючи співачку Леонору: «наділена гострим розумом, прекрасним судженням, відрізняє погану музику від доброї... повністю володіє своїм співом, вимовляючи слова і передаючи їх зміст досконало... Голос у неї високий, чистий, звучний, мелодійний, затихає та посилюється без напруги та кривляння» [2, с. 22].

У наведених цитатах переплітається емоційне й раціональне, а також виконавська майстерність й музичний смак.

Німецькі музиканти К. Шубарт та Й. Кванц наполягали що справді професійне мистецтво вимагає постійного й сумлінного самовдосконалення через практичні заняття.

Й. Кванц: «Потрібно мати в собі невтомне бажання та пристрасть, щоб не шкодуючи сил стійко перенести всі труднощі цього шляху» [3, с. 6].

Подібно й український композитор та теоретик XVII століття М. Дилецький рекомендує постійно вдосконалювати свої уміння композиційні, слухаючи й аналізуючи твори інших авторів: «Послухавши албо увидівши фантазію якую доброго автора, мієш собі нотовать і до таблятури вписавши, обачиш якая в тої еґо фантазії диспозиція і якіє регули і протчая»; «Як ретор, не читаючи, не будет добрим ретором і до того не будет міти вживання, а читаючи нотує собі розніє сентенції і повісті, а так до своєї орації компонуючи, до річи ноти тії свої апплікує» [1, с. 32].

У сучасній виконавській практиці й музичній освіті надзвичайно важливо формувати у студентів комплексне сприйняття музики давніх періодів, у її композиційній структурі, гармонії, словесному змісті й естетичних та емоційно-ціннісних категоріях, котрими її наділяли композитори й музиканти того часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. Підгот. О. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна, 1970. 109 с.
2. Maugars A. Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie. Rome, 1639; reprint ed. Genève: Minkoff, 1993.
3. Quantz J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752.
4. Shubart Ch. On the Human Voice. *New England Review*. Vol. 25. No. ½, 1990. Pp. 166-171.
5. Simpson Ch. A Compendium or Introduction to Practical Music. London: W. Pearson. 1732.

Angelika Pacuta
III rok, studia pierwszego stopnia,
kierunek Instrumentalistyka,
III rok, studia pierwszego stopnia,
kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej,
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Opiekun naukowy: Dr Marzena Mac-Lubowiecka
Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Rzeszowskiego

KOMPOZYCJA ...SPACES OF THE IMAGINATION... DOMINIKA LASOTY
/ КОМПОЗИЦІЯ «... SPACES OF THE IMAGINATION...»
ДОМІНІКА ЛЯСОТИ

Keywords: 21th century, minimal music, controlled aleatorism, musical avant-garde, ambient music.

Dominik Lasota urodził się w Rzeszowie, w 1994 roku. W 2013 roku ukończył Zespół Szkół Muzycznych nr 1 im. K. Szymanowskiego w Rzeszowie w klasie skrzypiec Oresta Telwacha. W tym że roku rozpoczął studia kompozytorskie na I Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (UMFC) w Warszawie. W ll. 2013-2016 Dominik Lasota studiował w klasie profesora Zbigniewa Bagińskiego, kompozytora, który od lat związany jest z ww. uczelnią muzyczną. W ll. 2016-2017 kontynuował studia magisterskie, pobierając szlify zawodowe u dr hab. Aleksandra Kosciowa. W 2015 roku młody twórca rozpoczął równoległe studia na drugim kierunku (studia licencjackie, specjalność: Prowadzenie zespołów muzycznych) na V Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca. W trakcie studiów D. Lasota prężnie działał, organizując wiele wydarzeń muzycznych, koncertów i warsztatów kompozytorskich.

Po studiach, D. Lasota powrócił do rodzinnego miasta Rzeszowa i w 2018 roku został asystentem na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, będąc równocześnie studentem studiów doktoranckich w zakresie kompozycji w klasie prof. Pawła Łukaszewskiego (UMFC).

Młody kompozytor ma bogaty dorobek artystyczny. Należą do niego utwory instrumentalne, wokально-instrumentalne, chóralne i kameralne.

W roku 2019 w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego miała miejsce premiera kompozycji D. Lasoty ...spaces of the imagination.... (pol. tł. - przestrzenie wyobraźni). Wykonawcami byli zespół wokálny Unanime prowadzony przez Annę Marek Kamińską, zespół akordeonowy Ambitus V a także studenci i profesorowie Instytutu Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Inspiracją do skomponowania ...spaces of the imagination... była XX-wieczna twórczość malarska, reprezentowana malarstwem przestrzennym oraz takimi kierunkami artystycznymi jak suprematyzm, surrealizm, unizm. Sam autor tak opisuje swoje dzieło: Założeniem utworu jest przeniesienie muzycznej wyobraźni słuchacza do zupełnie innej rzeczywistości – pozbawionego „wyraźnych konturów” świata otwartych przestrzeni [1].

Utwór ...spaces of the imagination... został napisany na wiolonczelę, flet, pięć akordeonów, organy, fortepian oraz I i II chór. Partytura zawiera liczne oznaczenia aleatoryczne, z występującym w niej również zapisem tradycyjnym. Awangardowy zapis składa się z segmentów określonych czasowo (w sekundach), natomiast klasyczny, tradycyjny taktowy posiada polimetrię z metrum w 3/4, 4/4. W zapisie awangardowym segmenty zostają zmieniane na rękę dyrygenta. Dla wykonawców, ze względu na orientacje wejść kolejnych segmentów w fragmentach awangardowych, ważną rolę odgrywa śledzenie przebiegu całej partytury. Gdy następuje przejście do zapisu klasycznego uwaga skupiona zostaje na dyrygencie, który jest odpowiedzialny za wyznaczanie pulsu oraz kolejnych następstw pasm dźwiękowych.

D. Lasota w partyturze daje konkretne wskazówki dotyczące jej odczytywania. Utwór podzielony jest na segmenty, które mają określony czas trwania w sekundach. Nuty mające przed sobą czarną linię należy grać do końca jej zaznaczenia. Falowana linia na pięciolinii oznacza powtórzenie segmentu do końca zaznaczenia. Nuty w segmentach, które nie zawierają oznaczenia rytmicznego należy za pierwszym razem zagrać w kolejności właściwej, a następnie improwizując wykonywać je w dowolnej kolejności. Gdy nuty znajdują się w prostokącie należy je wykonywać w różnej, dowolnej kolejności. Czarna zamalowana nuta została nazwana chord button tzn.:

„guziki akordowy”. Zapisane w ten sposób dźwięki należy wykonywać w czasie podanym nad zapisem.

Utwór charakteryzuje aleatoryzm kontrolowany polegający na świadomym podejściu kompozytora do swobody interpretacyjnej zapisu muzycznego przez wykonawców. Dzięki temu uzyskuje się satysfakcjonujący rezultat, który bardzo trudno jest osiągnąć w ramach klasycznego zapisu. Funkcjonując w ten sposób we fragmentach aleatoryzmu kontrolowanego, instrumentalisci decydują o kolejności wykonywania zapisanych nut, co czyni utwór za każdym razem w umownym znaczeniu „nowym”. Kompozytor powierzając instrumentalistom większą dowolność wykonawczą nie jest w stanie przewidzieć wszystkich zaistniałych możliwości zaistniałych podczas wykonania.

Jak sugeruje tytuł kompozycji - przestrzenie wyobraźni, odbiorca powinien pogrążyć się pod czas słuchania muzyki w stan kontemplacji i refleksji. Taki zabieg może świadczyć o inspiracjach kompozytora muzyką ambient. Technika ambientowa w kompozycji D. Lasoty polega na tworzeniu plam dźwiękowych, wyculonym operowaniu barwą dźwięku, powtarzaniu segmentów, imitacji z minimalistycznymi zmianami, stosowaniu statyczne długich wybrzmiewanych dźwięków czy manewrowaniu przenoszonych się, wznoszących się i zanikających kolejnych fraz instrumentalnych. Praktyką korespondującą z ambientem w utworze ... spaces of the imagination... jest minimalizm.

Utwór cechują kontrasty dynamiczne, zmieniające się centra tonalne oraz harmoniczne. Istotną rolę odgrywa w utworze również przestrzeń, która przez kompozytora została uzyskana dzięki topofonicznemu rozmieszczeniu wykonawców podczas wykonania dzieła. Dla uzyskania wysublimowanych efektów przestrzenno-dźwiękowych kompozytor rozmieszcza dwa chóry po przeciwległych stronach widowni.

Koncertowe prawykonanie utworu w 2019 roku kompozytor połączył z multimedialnym pokazem, wykorzystując w tym celu obrazy takich artystów jak Wojciech Fangor, Władysław Strzemiński, Mark Rothko czy Edward Dwurnik.

W 2021 roku dokonano nagrania fonograficznego ... spaces of the imagination..... Płyta wpisała się w aktualność zaistniałych zdarzeń na świecie.

BIBLIOGRAFIA:

1. *Dominik Lasota*, wydawnictwo *Opus series*, on-line: https://opus-series.com/pl/artysci/dominik_lasota (dostęp 01.12.2021.)
2. Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
3. Lasota D., *...spaces of the imagination... – nowa pozycja fonograficzna pracownikowi studentów Instytutu Muzyki z muzyką Dominika Lasoty*, *Gazeta Uniwersytecka*, № 2 (116), Marzec / Kwiecień 2021, s. 39-41, on-line: https://www.ur.edu.pl/storage/file/core_files/2021/4/21/058db1acee6cb672761bb95a15863e87/Gazeta_UR_marzkwie_2021.pdf (dostęp 01.03.2022).
4. Rupař M., *Potencjał kompozycyjny i wykonawczy współczesnych utworów na chór a cappella z tekstem polskim – na wybranych przykładach*, Warszawa 2019.
5. Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2016.

Христина Рябінець
Студентка I курсу аспірантури
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: докт. мист. Н. І. Сиротинська

СИНЕРГЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ УМОВ АДАПТИВНОГО ПЕРІОДУ 5-9-Х КЛАСІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

Ключові слова: кондиціоналізм, адаптивний період, синергетична парадигма, ілюзорна реальність, калейдоскоп особистості, кліпове мислення.

Сутність проблеми, стан її дослідження: проблематика даної роботи полягає в аналітиці шкільного періоду переходу здобувача до середніх класів загальноосвітньої школи, зокрема до п'ятого класу. Синергетичний прояв адаптивного періоду середніх класів загальноосвітньої школи дає змогу розкласти субстрат системи «здобувач-навчання-школа» на вузли та дослідити їх першочерговість утворення для подальшого удосконалення та апробації.

Методологія, методи та дослідницькі інструменти, використані автором: беручи до уваги проблематику представленої теми, до складу методологічної складової було залучено синергетичні та аналітичні методи: використання принципів синергетики в дослідженні дало змогу виокремити сигнали із середовища освітньої системи, що безпосередньо впливають на результат засвоєння матеріалу здобувачем та його безпосередній розвиток як особистості в подальшому. Аналітична ж складова роботи, що висвітлена в публікації, дозволила вибудувати освітній процес адаптивного періоду навколо здобувача у вигляді ієрархічного накладання освітніх сегментів, між якими програма «Мистецтво» наділене пріоритетним значенням.

Висновки та результати дослідження: в сучасних умовах ключовими факторами успішності навчального процесу виступають вдало сконструйовані траєкторії вибору насичення знаннями з боку педагога для здобувача освіти.

Ілюзорне середовище наповнює простір великим потоком інформації – джерелом знань та небезпек. Саме від особистого вибору набору подальших дій формуються основні засади успішної особистості. Сучасна освіта набуває

значення при умові її релевантності відносно затрачених на неї ресурсів: великі масиви дисциплінарних здобутків, що не знаходять відображення в навколишньому просторі, втрачають сенс, а відповідно, підривають інститут повноцінності особистості в її розумінні фундаментальних основ. Педагогічна платформа має значення для здобувача, коли її метою є не передача багажу знань, а вміння швидкого опрацювання заради результату.

Новий час породжує нове мислення, яке потребує актуальний, в даний момент, інформативний продукт. Адаптивні класи відіграють важливу роль в становленні дорослої одиниці соціуму і це становлення має нести гармонійний і раціональний характер взаємопов'язаних складових фрагментальностей життєвого циклу. Мистецький нахил дозволяє відкрити світ перед учнем з мінімізацією нестійких точок несприйняття та супротиву, зуміти скорегувати емоційний стан та направити енергію для правильного рішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. URL: www.ippro.com.ua/інтернет-семінар «Інтеграція знань з предметів природничо-математичного циклу: проблеми та шляхи їх вирішення» II частина, 2012 р.
2. URL: www.kspu.edu/...ashx/ Щедролосоєва К.О. Музикотерапія та її лікувально-педагогічні можливості.
3. Адаптація дітей у 1, 5, 10 класах. Т.Червонна. К.:Шк. світ. 2008.128 с.
4. Корнієнко І. Труднощі періоду адаптації 5 класі. Психолог. 2010. №20. С.3-10.
5. Психолого-педагогічний консилиум з питань адаптації учнів 5 класу. Психолог. 2008. №16. С.13.
6. Рибчук Г. Математика і музика. Нетрадиційний урок у 6 класі. Математика. №46 (446). 2007.

Анатолій Міненко
Студент I курсу аспірантури
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: докт. мист. Н. І. Сиротинська

МЕТОДИКО-ПРАКТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРОМБОНОВИХ ШКІЛ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

Ключові слова: тромбон, школа гри на тромбоні, європейська тромбонова школа ХІХ-ХХ століть, методика гри на тромбоні, духова європейська школа

Сутність проблеми, стан її дослідження: проблематика статті полягає у порівнянні методико-практичних особливостей європейських тромбонових шкіл ХІХ-ХХ століть і відповідно їх результативності на прикладі відомих представників.

Методологія, методи та дослідницькі інструменти, використані автором: проблематика заявленої теми зумовила використання комплексної взаємодії ряду наукових методів. Використано історичний метод задля аналізу витоків і подальшого розвитку тромбонового виконавства та виконавських шкіл. Порівняльний та аналітичний методи використані задля дослідження тенденцій розвитку методико-практичних особливостей тромбонових шкіл в контексті їх результативності і практичної дієвості.

Висновки та результати дослідження: «Школа гри для тромбону», як і для будь якого іншого інструменту – широке поняття, що базується на сукупності методико-практичних засобів, необхідних для оволодіння професійними навиками гри на музичному інструменті. Це цілий комплекс теоретичних текстових роз'яснень, а також супутні гами, вправи, п'єси, етюди, ансамблі тощо. Важко переоцінити величезний вплив досвіду музикантів минулих століть на професіоналізацію і популяризацію шкіл гри на тромбоні. Провівши аналіз цього досвіду, ми виокремили їх головні особливості, технічні можливості, особливості звуковидобування, нотації та інші характерні риси ХІХ-ХХ століть. Також, це допомогло визначити базові підстави формування національних шкіл та їх найвизначніших представників. Зокрема, у Франції

такими були: А. Браун (Andre Braun), Е. Вобарон (Vobaron Edmond), В. Корнет (Victor Cornette), Ж. Б. Арбан (Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban); в Німеччині: Георг Копраш (Georg Korprasch), Ф. Р. Гебауер (François René Gebauer); в Англії – Деніс Вік (Denis Wick) та багато інших.

Таким чином, завдяки аналітичному дослідженню знакових європейських виконавських тромбових шкіл ХІХ-ХХ ст. ми визначили головні шляхи формування виконавських осередків, а також методи покращення та поширення мистецтва гри на тромбоні. Це зумовило постійне вдосконалення культури гри на цьому інструменті і сприяє його популяризації в наш час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Sluchin, Benny, and Raymond Lapie. «Slide trombone teaching and method books in France (1794-1960)». *Historic Brass Society Journal* 9 (1997): 4-29.
2. Howard Weiner, «André Braun's Gamme et Méthode pour les Trombones: The Earliest Modern Trombone Method Rediscovered» *Historic Brass Society Journal* 5 (1993): 288-308.
3. David Whitwell, *Band Music of the French Revolution*, *Alta Musica* 5 (Tutzing: Hans Schneider, 1979), pp. 61-54.
4. Macdonald, Robert James. *Francois-Joseph Gossec and french instrumental music in the second half of the eighteenth century*. (volumes I-III). University of Michigan, 1968.
5. Weiner, Howard. *Andreas Nemetz's neueste Posaun-Schule: an early Viennese trombone method*. na, 1995.

**NA STYKU KULTUR- INSPIRACJE UKRAIŃSKIM FOLKLOREM
W RZESZOWSKIEJ KULTURZE MUZYCZNEJ /
НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР – ІНСПРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИМ
ФОЛЬКЛОРОМ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЖЕШУВА**

Keywords: Folklore, Folk Music, Ukrainian Folklore, Song and Dance Ensemble, Arrangement, Resovia Saltans.

Od wieków folklor uznawany jest za ważny element kultury wielu krajów. Stanowi inspirację dla twórców, czy też przedmiot badań naukowców. Bezspornie odgrywa istotną rolę w kształtowaniu świadomości narodowej, a przy tym kultywowaniu tradycji i dorobku przeszłych pokoleń. Dostrzec go można również w codziennym życiu, chociażby za sprawą działalności artystycznej różnego rodzaju grup artystycznych związanych z muzyką oraz tańcem, jak np. solistów instrumentalistów i wokalistów, zespołów instrumentalnych, wokalnych, wokально-instrumentalnych oraz w największej mierze zespołów pieśni tańca.

Niektóre z tych ostatnich wspomnianych opracowują w formie artystycznej nie tylko swój rodzimy folklor, ale również innych narodów. Dotyczy to działalności poszczególnych tego typu grup artystycznych na terenie naszego kraju. Są wśród nich zespoły działające w różnych ośrodkach i domach kultury, a także niektórych polskich uczelniach. Jako przykłady można tutaj podać Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego Słowianki, który specjalizuje się w wykonawstwie folkloru narodów bałkańskich (Serbia, Macedonia, Czarnogóra, Bułgaria), a także posiada w swoim repertuarze m.in. ukraiński taniec narodowy hopak. W samym Rzeszowie, z którego pochodzę, obok polskich pieśni i tańców ludowych oraz narodowych, wykonywany jest również folklor innych narodów przez dwa zespoły: Zespół Pieśni i Tańca Bandoska, działający przy Wojewódzkim Domu Kultury oraz studencki Zespół Pieśni i Tańca Resovia Saltans Uniwersytetu Rzeszowskiego, który powstał w 1975 r. na byłej rzeszowskiej WSP. Niedawno, 10 kwietnia w Filharmonii Podkarpackiej, obchodził właśnie swój jubileusz 45-lecia, dając ponad dwugodzinny

koncert w wykonaniu aktualnych członków Zespołu oraz Absolwentów – tancerzy, wokalistów i muzyków. Obydwa wymienione rzeszowskie zespoły posiadają pozycje repertuarowe, inspirowane folklorem z Zakarpacia, a sama Resovia również ukraińskie pieśni ludowe (w repertuarze posiadają także tańce mołdawskie oraz rosyjskie – ostatnio nie wykonywane).

Zakarpacie to region historyczny położony w zachodniej części Ukrainy, obejmujący południowe zbocze Karpat oraz nizinę w rozlewisku rzeki Cisa. Na tym stosunkowo niewielkim obszarze przez wieki przenikały się różne kultury, wyznania, czy też języki. Z uwagi na położenie przy granicy z innymi krajami, oddziaływały tu na siebie grupy ludności pochodzenia ukraińskiego, węgierskiego, jak również rumuńskiego. Zaowocowało to bardzo barwnym i żywiołowym folklorem, niemożliwym do przypisania tylko jednemu z wyżej wspomnianych narodów. Na tych i granicznych terenach z uwagi na dużą migrację ludów można było napotkać także wiele grup etnicznych takich jak np. Bojkowie i Łemkowie.

ZPiT Bandoska posiada w swoim repertuarze, pochodzące z folkloru z Zakarpacia tańce bojkowskie, natomiast Resovia Saltans wykonuje na koncertach „Fantazję karpacką”, również opartą na folklorze tanecznym tego samego regionu – częściowo podobny, ale w większej części zróżnicowany zestaw tańców, wchodzący w skład obydwu suit tanecznych. Tańce te pojawiły się w repertuarze rzeszowskich zespołów w latach osiemdziesiątych. W tamtym czasie kilkakrotnie miały miejsce, prowadzone w Rzeszowie warsztaty, podczas których wykładowcami byli muzycy i choreografowie z Ukrainy. Udostępnili oni wtedy m.in. przykłady partytur muzycznych opracowań folkloru Zakarpacia. Autorem pierwotnej aranżacji Fantazji karpackiej, bazującej w pewnym stopniu na pierwowzorze ukraińskim, był ówczesny kierownik muzyczny Zespołu - Jan Babula, zaś obecny kształt opracowaniu nadał prof. Paweł Paluch. Zmodyfikowana została w pewnym stopniu wcześniejsza forma oraz aranżacja suit tanecznej. Poszerzony został też m.in. skład instrumentalny. Chodzi tutaj głównie o partię wiolonczeli, która w partyturach różnych kompozycji i opracowań dla Resovii Saltans, autorstwa prof. Pawła Palucha, pojawiła się kilkanaście lat temu (obok wprowadzonej też wcześniej partii altówki). Dodanie partii tego instrumentu wprowadziło bardziej klasyczne niż ludowe brzmienie,

nadając w ten sposób nowy walor sonorystyczny w postaci przekroju pełnego kwintetu smyczkowego. W połączeniu z instrumentami dętymi (flet, 2 klarnety, trąbka) oraz akordeonem koncertowym, wykorzystującym odpowiednie rejestry, ten zabieg kompozytorski implikował brzmienie orkiestry kameralnej.

Wiolonczela coraz częściej wykorzystywana jest w artystycznych opracowaniach muzyki ludowej, co wynika z dużej dozy uniwersalizmu w jej zastosowaniu. Swoją barwą idealnie wypełnia rejestr brzmieniowy między kontrabasem, a pozostałymi instrumentami. We wspomnianych kompozycjach instrument pełni różne role, a mianowicie: wzmacnia partię basową, prezentowaną głównie przez kontrabas i akordeon, wykonuje partię kontrapunktu, a także wspomaga melodię główną.

W repertuarze Resovii Saltans znajdują się również pieśni ludowe pochodzenia ukraińskiego, a mianowicie Niczeńka oraz Czom ty ne pryjszow. Są to wiele zwrotkowe utwory liryczne o rzewnej tematyce, opiewającej miłosne rozterki, tęsknotę, żal czy smutek. Wykonuje się je w opracowaniu na kilka głosów przez grupę wokalną lub przez solistkę z towarzyszeniem grupy. Całość okraszona jest subtelnym akompaniamentem instrumentalnym.

Tutaj również, w tych krótkich opracowaniach, partia wiolonczeli spełnia różne zadania, wspierając w głównej mierze linię basową, ale także pełniąc funkcję kontrapunktu. Partia akordeonu natomiast jest częściowo zapisana, ale również improwizowana przez autora opracowań. Te wydawać by się mogło drobne zabiegi kompozytorskie, nadają jeszcze pełniejszego brzmienia oraz unikatowości wspomnianym utworom.

Nie ma na świecie osoby, która nie zetknęłaby się z jakimkolwiek przejawem folkloru. Jest to niewątpliwie immanentna część kultury każdego narodu. Bywa tak, że z różnych przyczyn, zarówno geograficznych, jak i politycznych elementy folkloru przeplatają się pomiędzy krajami. Nie można jednak zaprzeczyć, że to właśnie on stanowi niezwykle barwny obraz tożsamości narodowej. Oczywiście na różnych krańcach świata podejście do folkloru bywa odmienne. W niektórych miejscach jest on niezwykle ceniony przez rzesze ludzi, w innych nie ma aż takiej wartości dla ogółu. Można jednak zaobserwować w ostatnich latach pewną tendencję do

odkrywania go na nowo. Warto dostrzec tutaj populatorską rolę, jaką pełnią właśnie zespoły folklorystyczne. W Polsce folklor odgrywa dosyć ważną rolę, o czym świadczy dbałość nie tylko o własną spuściznę, ale także sięganie po inspiracje z innych kultur i traktowanie ich z należytą estymą. Jest to bardzo wartościowe zjawisko, które może inspirować, do dalszego zgłębiania dziedzictwa zarówno swojego, jak również innych narodów.

BIBLIOGRAFIA:

1. *Analiza własna opracowań muzycznych dla Zespołu Pieśni i Tańca Resovia Saltans*, [w:]: Biblioteka ZPiT Resovia Saltans, Uniwersytet Rzeszowski 2022.
2. Kępińska A., *Arkan, hopaki i inne kozaki, czyli jak się tańczy na Ukrainie*, on-line: <https://uapkulture.wordpress.com/2013/02/11/arkany-hopaki-i-inne-kozaki-czyli-jak-sie-tanczy-na-ukrainie/> (dostęp 19.04.2022).
3. *Rozmowa z kierownikiem artystycznym Zespołu Pieśni i Tańca Resovia Saltans mgr. Romualdem Kalinowskim*, notatka własna autora, Uniwersytet Rzeszowski 2022.
4. *Rozmowa z kierownikiem muzycznym Zespołu Pieśni i Tańca Resovia Saltans prof. Pawłem Paluchem*, notatka własna autora, Uniwersytet Rzeszowski 2022.
5. *Tekst oraz tłumaczenie pieśni "Niczeńka"*, on-line: <https://lyricstranslate.com/ru/ой-ти-річенько-oh-you-dear-river.html> (dostęp 18.04.2022).

Ірина Вергела
студентка 4 курсу
Навчально-наукового інституту
музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка
Науковий керівник: ст. викл. *Х. М. Пелех*

БАГАТОГРАННА ТВОРЧІСТЬ КИРИЛА СТЕЦЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ МУЗИКИ)

Ключові слова: Кирило Стеценко, творча діяльність, хорова музика.

Серед славних діячів класики української музичної культури початку ХХ ст. яскраво вирізняється творча постать хормейстера Кирила Григоровича Стеценка (1882–1922) – «фундатора національної духовно-музичної школи» (за М. Юрченком).

Постать митця аналізується та пропагується науковцями, мистецтвознавцями, шанувальниками культурної громади. Різноманітні аспекти дослідження творчого стилю композитора розкриваються у працях Л. Кияновської, О. Коменди, С. Лісецького, Л. Пархоменко, Є. Федотова, М. Юрченка та ін.

Мета – висвітлити багатогранну творчу постать Кирила Стеценка; розкрити особливості хорового вислову композитора.

Методологія дослідження базується на використанні культурно-історичного та бібліографічного методів.

Кирило Стеценко – видатний композитор, хоровий диригент, критик, громадський діяч, священик. Багата творча спадщина композитора насамперед продовжувала національний напрям української музики, розпочатої його вчителем М. В. Лисенком (1842–1912), «завжди природно вплітає в музичну мову знайомі й близькі звороти української пісні, церковних наспівів» [1, с. 104].

Багатогранна творча спадщина Кирила Стеценка охоплює різні жанри: опери («Полонянка», «Кармелюк», «Лисичка», Котик і Півник», «Івасик Телесик», «Дика сила» (незавершена)); музика до театральних вистав («Бувальщина», «Сватання на Гончарівці», «Гайдамаки», «Про що тирса

шелестіла»); кантати («Слава Лисенку», «Рано-вранці новобранці», «Єднаймося», «Шевченкові», «У неділеньку, у святую»); хори («Вночі на могилі», «Могила», «Сон», «Содом», «То була тиха ніч», «Веснонько, весно», «Знов весна», «Хмари», «Червоная калинонька», «Прометей» та багато ін.); опрацювання українських народних пісень («Кей ми прийшла карта», «Світять зорі», «Молодесенький Грицю») та ін. Наголосимо, що композитор уперше вносить в українську музику монодраму на античний сюжет «Іфігенія в Тавриді».

Українська музикознавиця О. Коменда слушно зазначає, що «композиторська праця К. Стеценка залежала від його досвіду хорового диригента та цінностей як українського громадського діяча – організатора українських хорів та церковнослужителя, що пройшов шлях від регента семінарського хору до священика» [2, с. 231].

Центральне місце в композиторській творчості К. Стеценка належить церковній музиці. Серед найвідоміших духовних хорових творів: три Літургії св. Іоанна Золотоустого. Зазначимо, що Літургії Кирила Стеценка є одними з найбільш масштабних циклів, що демонструють різні грані композиторського задуму. Кожний художній задум К. Стеценка є своєрідною поемою, гімном Творчю, глибоким філософським узагальненням (за М. Юрченком). В композитора окремою сторінкою є написання духовних творів це – Всенічна та Вечірня; Панахида (1918); Вінчання; херувимські пісні, канти (подячні, прославні) і псалми; колядки та щедрівки та багато ін. «Більшість духовних піснеспівів Кирила Стеценка стали еталонними хоровими зразками сакральної скарбниці національного та світового рівня», наголошує О. Сенік [4, с. 104].

Висновки: Отже, усі мелодії в композитора емоційно наповнені ліричними інтонаціями та передані відповідними засобами музичної виразності. «Композиції Стеценка зігрті полум'яним гуманізмом художника, якого хвилюють турботи й скорботи людства, захоплюють його світлі мрії. Ці риси

роблять його композиції нев'яучими і в наш час, коли в музичному поступові ми сягнули далеко вперед до глибшого, багатшого, різнобарвнішого розкриття почуттів. Справді художнє, по-людському тепле, щире мистецтво

зберігає свою владу над людьми – про це свідчить творчість Стеценка», – акцентує Л. Пархоменко [3, с. 235].

Варто відзначити, що К. Стеценко, композитор-ювіляр 2022 року (140 років від дня народження). Пошанування визначної багатогранної особистості К. Стеценка та пропагування науковцями та виконавцями музичної спадщини композитора забезпечують подальший цінний розвиток української музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посіб. Львів: «Тріада плюс», 2009. 356 с.
2. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2370> (дата звернення: 03. 05. 2022)
3. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. Київ: Музична Україна. 1973. 264 с.
4. Сенік О. Духовна спадщина Кирила Стеценка (до 135-річчя від дня народження). «Музична Україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури): збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). С. 101–106.
5. Юрченко М. Духовна музика. Історія української музики. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941. С. 110–112.

Руслана Лукіна
студентка 2 курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: ст. викл. кафедри
музикознавства та хорового мистецтва
О. А. Кушніренко

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ АНДРІЯ КУШНІРЕНКА

Ключові слова: хорове мистецтво, музична культура Буковини, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Андрій Кушніренко, хоровий диригент, обробки народних пісень.

Сутність проблеми: Сучасне суспільство складно уявити без творчо обдарованих особистостей, які зробили вагомий внесок в культурну спадщину українського народу, а тому важливим є вивчення творчості Андрія Кушніренка, мистецької цінності його спадщини та значення внеску в розвиток хорової культури України.

Актуальність дослідження полягає в розкритті творчої особистості, вивченні спадщини А. Кушніренка, значенні внеску видатного майстра сучасного хорового мистецтва в розвиток української національної музичної культури.

Методи дослідження: дослідницько-пошуковий – для пошуку джерел, які стосуються об'єкта дослідження; джерелознавчий – для аналітичного опрацювання літератури, пресових публікацій; біографічний – для укладення наукових життєписів знакових персоналій; культурологічний – для виявлення ступеня впливу творчості митця на розвиток національної музичної культури.

Кушніренко Андрій Миколайович (13.10.1933 р. – 11.01.2013 р.). Хоровий диригент, композитор, фольклорист, педагог, громадський діяч, організатор музичного життя на Буковині, художній керівник і головний диригент Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю України. Народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, нагороджений орденами Президента України «За заслуги» III та II ступеня, «Золотою медаллю»

Академії мистецтв України, «Почесний професор» Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича та «Почесний громадянин м. Чернівці», а його ім'я занесене на «Алею зірок» міста. Він був одним з кращих хормейстерів України разом з такими хоровими диригентами як А. Авдієвський, В. Іконник, П. Муравський, Л. Венедиктов, Є. Савчук [5, с. 6].

Народився 17 жовтня 1933 року в селі Великі Загайці Шумського району на Тернопільщині [1, с. 27]. Початкову освіту здобув у семирічці рідного села. У шкільному хорі хлопчина дивував керівника своїми здібностями, самотужки навчився грати на різних інструментах: з бубном пристав до гурту сільських музик, потім були гітара, мандоліна, гармошка, акордеон та подарована священником скрипка [5, с. 17]. Продовжив навчання в Кременці, де став активним учасником самодіяльності, співав у хорі. Після закінчення середньої школи працював завідувачем сільського клубу, учителем музики та співів, керував шкільним та сільським хором, а також почав робити перші аранжування для хору, записувати народні пісні.

Продовжив навчання у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси. Особливою школою був студентський хор, яким керував відомий диригент і педагог, заслужений артист України Євген Вахняк. У 1957 році закінчив училище з відзнакою і став студентом Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

Після закінчення консерваторії Андрія Кушніренка було направлено Міністерством культури України на посаду художнього керівника Буковинського ансамблю пісні і танцю. Понад 50 років вони були разом, Ансамбль і Диригент, зростали, міцніли і досягали творчої зрілості, крок за кроком завойовували визнання – це був час напруженої праці і невтомних пошуків. За заслуги у розвитку музичного і хореографічного мистецтва колектив був удостоєний почесного звання «Заслужений ансамбль України» (1969 р.).

У 2006 році Постановою Міністерства культури і туризму України Державному Заслуженому Буковинському ансамблю пісні і танцю присвоєно

статус Академічного. За кожною із цих відзнак – роки натхненної, піднесеної праці десятків людей та їх керівника, фанатично відданого мистецтву.

Заслуговує великої уваги композиторська творчість А. Кушніренка. Він є автором багатьох оригінальних творів різних жанрів. Андрій Миколайович записав більше тисячі українських народних пісень, зібраних у різних регіонах України, а найбільше – на Буковині. Понад 150 опрацьовано для хору, серед інших «Чом, чом, земле моя», «Чия то долина», «А коник чорненький», «Виглядала мати сина», «Місяць ясний, місяченьку» [5, с.19].

А. Кушніренко автор десятків чудових пісень. Це такі величні твори, як «Любіть Україну» (вірші В. Сосюри), «Україно, любов моя» (вірші М.Ткача), «Земле моя – всеплодющая мати» (на слова І. Франка), кантата на власні слова «Молюсь за тебе, Україно». Найбільшим визнанням є те, що авторські жартівливі пісні «Посилала мене мати», «Я щаслива зроду» (на слова І. Кутеня) вже давно виконуються як народні.

Для Буковинського ансамблю А. Кушніренко створив безліч концертних програм, до яких увійшли вокально-хореографічні сюїти для хору, оркестру і балету, створені на основі поєднання зібраного фольклорного та авторського музичного матеріалу: вокально-хореографічна картина «Буковинське весілля», обрядові сцени з циклу «Пори року» («Весна-красна», «Обжинки», «Щедрий вечір, добрий вечір»).

А. Кушніренко підготував і видав 15 репертуарних та авторських збірників, зокрема: «Українські візерунки», «Буковинські самоцвіти», «Веселкові передзвони», «Тобі співаю, Україно!», «Співаночки мої любі» та ін.

Окрім композиторської творчості, Андрій Миколайович займався дослідницькою діяльністю. Він повернув до життя забуті хорові твори С. Воробкевича – буковинського композитора, поета, прозаїка і драматурга. В результаті було видано двочастинну збірку «Хорові твори Сидора Воробкевича» (понад 100 творів) [4, с. 186-193]

У 1992 році А. Кушніренку вдалося відновити перервану традицію вищої музичної освіти на Буковині, започаткувати та очолити музичну кафедру на педагогічному факультеті Чернівецького національного університету

ім. Ю. Федьковича. Він понад 20 років успішно поєднував свою різнобічну діяльність із викладацькою роботою на кафедрі музики [5, с. 8].

Дослідження багатогранної науково-педагогічної, професійно-виконавської діяльності та творчої спадщини А. Кушніренка дає можливість зробити такі *висновки*:

творчість митця вирізняється гармонійним поєднанням хисту талановитого хорового диригента, професійного композитора, фольклориста. Хорова спадщина професора А. Кушніренка має історичне значення та культурну цінність, ознайомлює молодь з історією, звичаями, традиціями нашого народу, може використовуватись на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній та музичній школі, для слухання і аналізу музики, що забезпечить збагачення духовного і музичного світогляду, сприятиме розвитку естетичного смаку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буковинці – лауреати Національної премії імені Тараса Шевченка: бібліогр. покажчик. авт.-уклад. Л. І. Щербанюк. Чернівці, 2004. С. 26-29.
2. Історія музичної культури й освіти Буковини: навч. посібник. А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. Чернівці: ЧНУ, 2011. 376 с.
3. Митець і час. До 85-ліття народного артиста України, професора Андрія Кушніренка / Упорядник О.А. Кушніренко. Чернівці: Місто. 2018. – 288с. Іл. Серія «Золоті імена Буковини».
4. Мистецькі обрії Андрія Кушніренка. Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія. Вип. 2. уклад. О. В. Залуцький. Чернівці: Рута. 2003. 112 с.
5. Ярошенко І. Мистецтвом встелені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівці: «Прут». 2004. 220 с.

Крістіна Літвінчук
студентка 2 курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: ст. викл. кафедри
музикознавства та хорового мистецтва
О. А. Кушніренко

ІСТОРІЯ І ТРАДИЦІЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «БОЯН» ІМЕНІ ЄВГЕНА ВАХНЯКА

Ключові слова: хорове мистецтво, аматорський спів, «Львівський Боян», хорова капела, А. Вахнянин, Є. Вахняк, музичне товариство.

Сутність проблеми: у складних сучасних для української культури умовах важливо не мовчати про квітучу традицію колективного аматорського співу. Її творили наші славні попередники, натхнені та окрилені громадськими потребами, внутрішнім поривом душі на славу національної музичної культури, про яку завжди пам'ятає самодіяльна Заслужена хорова капела «Боян» імені Є. Вахняка, що не припиняє об'єднувати довкола себе відданих хоровій справі ентузіастів.

Актуальність дослідження: виявлення умов зародження, формування та розвитку хорової капели «Львівський Боян».

Методи дослідження: дослідницько-пошуковий – для пошуку джерел, які стосуються об'єкта дослідження; джерелознавчий – для аналітичного опрацювання літератури, пресових публікацій; біографічний – для укладення наукових життєписів знакових персоналій; культурологічний – для виявлення ступеня впливу творчості колективу на розвиток національної музичної культури.

У другій половині ХІХ століття в Галичині діяло безліч музичних товариств та хорових колективів, таких як «Товариство Друзів Музики», «Лютня», «Гармонія», «Ехо», що пропагували в основному німецьку та польську музичні культури.

Діяльність численних хорових колективів підготувала основи для створення спілки, яка б згуртувала музичні сили Західної України. У 1890 році організаційний комітет у складі музичного критика Анатолія Вахнянина,

організатора численних фінансових установ Степана Федака, етнографа Володимира Шухевича та інших взяв за мету розвивати та оберігати «головно русько-національний» хоровий спів, що сприяв би національному самоствердженню українців [3,с. 46]. У 1891 році утворилося Музичне товариство під назвою «Львівський Боян». Центральною мистецькою одиницею товариства став хоровий колектив, а основною формою його діяльності – влаштування хорових концертів. Характерний «хоровий ухил» було зумовлено особливістю музичного побуту, а також великим значенням хорового співу в Західній Україні [3,с. 48].

На перших організаційних зборах «Бояна», було затверджено Статут, головою товариства одностайно обрали Володимира Шухевича, а головним диригентом – Анатолія Вахнянина.

А. Вахнянин був представником української професійної музики. Як композитор він створив низку хорових творів, збірники гармонізацій народної пісні, оперу «Купало». Завдяки зусиллям А. Вахнянина в 1903 р. у Львові створюється «Союз співацьких і музичних товариств», при якому був заснований Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (нині Львівська Національна музична академія імені М. Лисенка) першим директором якого він був до кінця свого життя.

Активна діяльність «Бояна» розпочалася з перших днів заснування та розгорталася дуже інтенсивно, в ряди Товариства вступала молодь, численні любителі музики та співів. Вже у квітні 1891 року відбувся перший виступ хору «Боян», приурочений до Шевченківських свят. Згодом такі ж «Бояни» з'явилися у Стрию, Перемишлі, Снятині, Бережанах, Дрогобичі, Станіславові, Тернополі.

Головним у діяльності Товариства «Боян» була організація публічних концертів, програми яких складалися, в першу чергу, з творів українських композиторів, виконання українських народних пісень, а з часом до репертуару хору увійшли твори зарубіжних композиторів. Особливо слід підкреслити велику заслугу «Бояна» щодо популяризації на Західній Україні творчості

М.Лисенка та П. Ніщинського [3,с. 47]. Концертування «Бояну» поширювалося не лише в Галичині, а й за її межами. Виступи учасників цього товариства користувалися великою популярністю серед різних верств населення – інтелігенції, городян, селян [3, с. 41].

У той час основна маса української обдарованої молоді залишалася без музичної освіти, тому що вступити до Львівської консерваторії або виїхати вчитися в Прагу, Краків чи Відень щастило лише одиницям. Саме тому при «Бояні» були організовані уроки співу, а в 1897 р. засновано інструментальний «Музичний кружок» та навчальні класи, в яких бажаючі могли вивчати гру на скрипці, альті. Товариство також заснувало друкований щомісячний часопис «Боян», розгорнула свою діяльність бібліотека «Бояна», яка перетворилася у своєрідний архів, де зберігалися рукописні твори українських композиторів.

29 червня 1901 р. у Львові з нагоди 10-літнього ювілею «Львівського Бояна» відбувся з'їзд «Боянів», на якому була прийнята Постанова про організацію «Союзу Боянів» з метою кращої координації діяльності організацій у справі розвитку національної музичної культури краю.

У 1939 році радянська влада заборонила діяльність «Бояна». Очевидно, боялася потужної сили згуртованості українців, глибини національного мистецтва, яким «Боян» викликав сильне емоційне зворушення публіки, зміцнював її патріотичні почуття.

Хорова капела відродилася аж у 1947 році, а її керівником став Євген Дмитрович Вахняк, який керував хоровою капелою «Боян» майже 50 років. У 1947 році, ще будучи студентом консерваторії, Є. Вахняк очолив аматорський хорівий колектив при Львівському обласному Будинку народної творчості, який згодом перетворився у хорова капелу «Боян». За видатні заслуги в розвитку українського народного самодіяльного мистецтва у 1965 році колективу було присвоєне почесне звання «Заслужена капела України».

На сьогодні, хор зі своїми чудовими давніми традиціями та славною історією, загально визнаний як Заслужена хорова капела «Боян» ім. Є. Вахняка, продовжує свою діяльність під керуванням Василя Чучмана.

Висновки. Львівський «Боян» багатий історичними та виконавськими традиціями, що робить його оригінальним, викликає гордість українців. Знаймо та пишаймося нашими продовжувачами справи національного хорового мистецтва. Шануймо тих, хто своєю подвижницькою працею і натхненням прославив нашу Україну, вивів на високий рівень майстерності хорове виконання. Зараз ми по-особливому повинні пам'ятати про наше далеке, але дуже славне своїм патріотизмом мистецьке минуле заради його ще кращого майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вахнянин А. К. Митці України: Енциклопедичний довідник. упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького.. К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. С. 107.
2. Гамкало І. Вахняк Євген Дмитрович. Українська музична енциклопедія. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. Т. 1. С. 314
3. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX-XX ст. Чернівці: Книги XXI, 2007. 424 с.
4. Романюк Л. Музично-хорове товариство «Станіславський Боян»: етапи становлення та розвитку (до 110 річниці з дня заснування). Проблеми музичного виконавства. 2006. С. 8.
5. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. Вісник Львівського університету. 2015. №16. С. 11.

Василина Волошин
*студентка 1 курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: ст. викл. кафедри
музикознавства та хорового мистецтва
О. А. Кушніренко*

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ УКРАЇНИ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ ВЕРЬОВКИ

Ключові слова: український народний хор, Григорій Верьовка, хоровий спів, народна пісня, Анатолій Авдієвський.

Сутність проблеми: висвітлити творчий шлях та здобутки Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки.

Актуальність дослідження зумовлена значною зацікавленістю до історії та виконавської діяльності колективу, який зробив вагомий внесок у розвиток хорової культурної спадщини українського народу.

Методи дослідження: дослідницько-пошуковий – для пошуку джерел, які стосуються об'єкта дослідження; джерелознавчий – для аналітичного опрацювання літератури, пресових публікацій; біографічний – для укладення наукових життєписів знакових персоналій; культурологічний – для виявлення ступеня впливу творчості колективу на розвиток національної музичної культури.

Історія хору бере початок у важкі воєнні роки. Хоровий колектив був створений Постановою Ради Народних комісарів УРСР «Про організацію Державного українського народного хору» від 11 вересня 1943 року, в якій говорилося про організацію Державного українського хору в кількості 134 особи: 84 артистів хору, 34 артисти оркестру народних інструментів, 16 артистів балету. Новоствореному колективу поставили завдання сприяти розвитку українського народного хорового та музично-хореографічного мистецтва. Художнім керівником та головним диригентом призначили Григорія Гурійовича Верьовку [3].

Молодий колектив розмістився у місті Харкові по вулиці Сумській № 61. Григорій Верьовка починає підбір артистів для колективу. У Полтаві він натрапляє на ансамбль бандуристів, вмовляє їх приєднатися до хору, у кожному селищі розпитують людей про здібних дівчат та хлопців, які добре співають чи грають, їх переслуховують, відбирають – і так аж до самісінького Києва.

Тимчасовий колектив, створений з метою виступів на фронті, перетворився на справжній національний скарб. Основу репертуару становили обробки українських народних пісень, а також пісні та танці інших народів.

У повоєнні роки ансамбль мав постійні гастролі, які простягалися від України до Румунії, Польщі, Фінляндії, Бельгії, Люксембургу, Німеччини. Головною родзинкою колективу стало виконання пісень мовою оригіналу тих народів, у яких країнах відбувалися гастролі. Виступи хору були настільки неперевершеними, що не могли не підкорити серця слухачів. У 1965 році колектив був названий іменем Григорія Верьовки — на честь його засновника.

У 1966 році хор очолив Анатолій Авдієвський, хоровий диригент, композитор, педагог, Герой України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, академік Академії педагогічних наук України та Академії мистецтв України.

У 1974 році колективу присвоєно звання Академічного, а у 1997 році надано статус Національного.

За часи Анатолія Авдієвського при хорі з'явилася творча лабораторія з автентичного виконання народних пісень, фольклорна наукова дослідницька група, яка систематично записувала та розшифровувала зібраний музичний пісенний матеріал.

Тріумфальним став перший виступ колективу під час ЕКСПО-67 – Всесвітньої виставки «Планета людей» на честь столітньої річниці Канадської конфедерації у Монреалі, де зібралося близько тридцяти тисяч слухачів. В своїх спогадах А. Авдієвський згадував: «Це був момент істини, зворушливий момент єднання українців-емігрантів з земляками, які зі слізьми підхоплювали рідні мелодії, серцево обіймаючи наших виконавців» [1]. А далі – всюди

переповнені зали, бурхливі овації, щасливі обличчя глядачів в Австрії, Нідерландах, Іспанії, Португалії, Чехії, Франції, Монако.

Хор імені Григорія Верьовки дістав багато національних та міжнародних відзнак, зокрема за великий внесок у справу миру й дружби між народами і був нагороджений срібною медаллю Всесвітньої ради миру. Колектив під орудою Анатолія Авдієвського став універсальним. В його репертуарі більше тисячі народних пісень, він досконало оволодів як народною, так і академічною манерою співу.

Сьогодні хором керує народний артист України Зеновій Корінець. В одному з інтерв'ю він розповів: «Ми маємо надзвичайно багатий репертуар, бо прагнемо показати Україну широко. Його основою є музичний мелос всієї України» [2]. Під орудою Зеновія Корінця народний хор заспівав: «Реквієм» А. Моцарта, що дуже вразило всю Україну, «Вечері Твоєї тайної...» О. Львова, «Прийдіть, ублажимо Йосифа...» Д. Бортнянського, старовинний лірницький кант «Через поле широке » в обробці Д. Котка з програми «Поклоняємося страстям твоїм».

У статті "Народний хор і його чародій" Галина Степанченко зазначила: «Народна пісня, у якій зберігається величезна сила генетичної пам'яті українського народу, втілені його духовна краса, мужність, героїзм, патріотизм будуть звучати завжди!» [4].

Висновок: Підсумовуючи творчу діяльність Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, можна з упевненістю констатувати, що внесок колективу в розвиток української національної музичної культури є надзвичайно вагомим. Пісні, які виконує Національний хор імені Григорія Верьовки ознайомлюють молодь з історією, звичаями, традиціями нашого народу. Їхня творчість глибока за змістом, має велике виховне значення і відзначається високою духовною цінністю, що в наш час є актуальним як в Україні, так і за кордоном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Дев'ять фактів про хор Верьовки, які вас здивують»
URL: <https://kasa.in.ua/ru/khor-verovky>
2. «Зеновій Корінець, керівник Національного хору імені Григорія Верьовки».
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2539027-zenovij-korines-kerivnik-nacionalnogo-horu-im-gverovki.html>
3. «Історія Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки». URL: <https://veryovka.com/history/>
4. «Народний хор і його чародій» (Сторінки історії; Анатолій Авдієвський – його творче кредо) URL: <http://mus.art.co.ua/narodnyj-hor-i-joho-charodij/>

Софія Смага
студентка 1 курсу кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: асистент Є. Є. Базів

ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ТВОРЧІСТЬ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д. БОРТНЯНСЬКОГО, А. ВЕДЕЛЯ

Ключові слова: М. Березовський, Д. Бортнянський і А. Ведель, українська академічна музика, опера.

Історію культури України другої половини XVIII століття називають «золотим віком української музики», проте свою роль у розквіті нашої національної музичної традиції відіграли європейські композиторські школи.

Дмитро Бортнянський став першим композитором в історії української музики, що здобув музичну освіту європейського рівня, та підняв українську музичну культуру на щабель європейської. Велике значення Д. Бортнянського полягало ще й в тому, що він перейняв та збагатив українську музичну спадщину європейськими жанрами опери та симфонії під час свого навчання в Італії. Опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій» написані італійською мовою, у жанрі опера-серія, сюжети опер є античними, що є яскравим наслідком навчання Д. Бортнянського у Італії. Проте не зважаючи на значний вплив західної культури у його творчості виразною залишається українська мелодика, про що вказує у своїх дослідженнях С. Людкевич: «...хоча він перейняв манери італійського стилю, а став реформатором церковного співу в Петербурзі, то проте, усі його твори (навіть із так осоружними нашому духові «фугами») заховали стільки типово української мелодики, що через те якраз він тепер став непопулярний у москалів, а всякий чужоземець від першого разу чує в них щось незнаного в собі, оригінального» (2, с. 39).

Європейськими жанрами свою творчість збагатив і М. Березовський. Ноти його симфонії №11 «До мажор» знайшов С. Фокс у Ватикані у 2002 р., у Ліворно була поставлена опера «Демофонт», що стала першою оперою написаною українським композитором. Творчість М. Березовського настільки вразила європейське товариство, що його ім'я вирішили закарбувати золотими

літерами на меморіальній дошці Болонської академії. Після її реставрації там залишили лише два зарубіжних прізвища – Д. Бортнянського та А. Моцарта, що навчалися там в один період.

Хоч А. Ведель не підвищував свою майстерність у Італії, його гармонічна мова має всі ознаки розвиненої тональної системи, що характерна віденським класикам. Відомо, що у 29 років митець познайомився із Д. Бортнянським, будучи уже достатньо зрілим, щоб обмінятися композиторським досвідом.

Друга половина XVIII століття знаменна появою класичної віденської школи, яка подарувала світу трьох велетнів музичної культури - Й. Гайдна, Л. Моцарта, Л. Бетховена. Віденська класика свідчила про існування високої професійної музики, відокремлення її у самостійний пласт художньої творчості. Саме в цей період розквітають жанри симфонії, сонати, а також інтенсивно розвивається інструментальна музика. Першим таким концертом у Східній Європі стали соната для скрипки та клавіру М. Березовського та концерт для камерного оркестру і клавіру Д. Бортнянського.

Отже, вагомий вплив європейської освіти та традицій дозволив збагатити українську музичну культуру, побудувати власну національну школу та підняти її на світовий рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Матеріал до підручника авторського колективу Н. Є. Миропольської, Л. М. Масол, О. В. Гайдамаки. URL:
<https://sites.google.com/site/evropejskamuzicnakultura/>
2. Людкевич С. Націоналізм у музиці. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 1. С. Людкевич. Л.: Дивосвіт, 1999.
3. Підручник «Музичне життя України». URL:
https://pidru4niki.com/17660205/kulturologiya/muzichne_zhittya_ukrayini
4. Музична культура XIX століття. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

ЗБІРНИК ТЕЗ

Міжнародної науково-практичної студентської конференції

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИХОВАННЯ:

МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ

(електронне видання)

Відповідальна за випуск доц. Світлана Салдан

В авторській редакції

Технічний редактор А. В. Давиденко

Комп'ютерне верстання/обробка *Дани Лисенко*

Один електронний оптичний диск (DVD-ROM).

Об'єм даних у мегабайтах 2,08 Мб.