

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кафедра оперно-симфонічного диригування

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МАКІЄНКО СТЕПАН ВІКТОРОВИЧ**

УДК 785.7:781.68:7.071.2(477)(043)

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

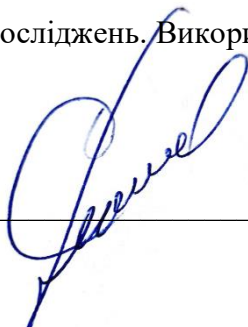
**«ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО  
ПОЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЛЕВКА КОЛОДУБА, ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА,  
ЗОЛТАНА АЛМАШІ)»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



**Макієнко С.В.**

Творчий керівник –

Народна артистка України, старша викладачка  
**КУЛЬБАБА АЛЛА АНАТОЛІВНА**

Науковий консультант –

Докторка мистецтвознавства, професорка  
**КОПИЦЯ МАРІАННА ДАВИДІВНА**

**Київ – 2024**

## АНОТАЦІЯ

*Макієнко С.* Жанрово-стильові особливості інтерпретаційного поля української камерно-інструментальної музики (на прикладі творів Левка Колодуба, Юрія Шевченка, Золтана Алмаші). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Творчий мистецький проект на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ. 2024.

### **Зміст анотації.**

Перші десятиліття ХХІ століття в історії української музичної культури – період стилістичного оновлення, відзначений прагненням резюмувати і збагатити досягнення попередніх етапів. Про це свідчить народжений дійсністю обширний діапазон ідейно-змістовних концепцій та форм їх втілення. Творчі пошуки української композиторської школи різноманітні в стильовому і жанровому відношеннях. Вибір теми творчого мистецького проекту зумовлений перспективністю творчих процесів, що відбуваються нині в Україні, необхідністю узагальнення значного художнього досвіду ХХ та першого двадцятиріччя ХХІ століть. Мета дослідження – аналіз зразків сучасних опусів для камерного оркестру, виявлення загальних тенденцій розвитку та виконавського потенціалу.

В роботі розглянуті твори Л. Колодуба («Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру»), Ю. Шевченка («Ми Є!», «Три українських пісні для струнного оркестру») та З. Алмаші («Concerto grosso № 2» (для скрипки і камерного оркестру), «Передчуття кохання», «Місто Марії», «РеФаРеФа»). Унікальність концепцій і стилю цих творів обумовлені органічним синтезом закономірностей різних систем мислення - професійної та фольклорної. Від першої – спрямованість у світ філософських роздумів, безпосередність ліричного самовираження, від другої – глибинна специфіка національно-фольклорного типу мислення. Особливе поєднання епосу й лірики, яка, набуваючи якостей глибокого усвідомлення власної причетності до багатовікових традицій народної творчості, виходить за рамки суто особистісного світовідображення.

Обрані для реалізації творчого мистецького проекту твори відображають широке звернення до камерного типу мислення. Ця лінія помітна з середини 60-х - початку 70-х років минулого століття та пов'язана з тенденцією інтелектуалізації художніх концепцій, з

поглибленою увагою до морально-етичних проблем. Необхідність постановки і вирішення цих проблем виявила мудре вміння художників бачити багатий матеріал для осмислення в психології окремої особистості. Камерність є найхарактернішою властивістю сучасного творчого мислення, природним результатом прагнення до концентрації виразних засобів і афористичності форм.

Необхідність відображення нового кола образів розширює діапазон стильових тенденцій. Найважливіша з них – надзвичайно зрослий інтелектуалізм творчих задумів, органічність синтезу різних історико-генетичних витоків на основі власної національної традиції. Матеріалом осмислення стають не лише певні аспекти навколишньої дійсності, а й саме мистецтво, його жанри, історія.

За всіма розглянутими в роботі творами стоїть своєрідне бачення світу, чітко виражена стильова індивідуальність автора. Висока культура психологічного аналізу, що спостерігається в камерних творах українських композиторів, є своєрідним індикатором глибини проникнення творчої свідомості в духовний світ людини. Таким чином, спрямованість дієво-естетичних пошуків митців останнього двадцятиріччя є одним із показників загального рівня розвитку сучасної української культури в цілому.

*У першому розділі* роботи приділено увагу теоретичним питанням. Розглядається поняття «інтерпретація» в загальнонауковому контексті та в художній творчості, дається характеристика інтерпретації в музично-виконавській діяльності. Також розділ присвячений проблемі визначення стилю, як композиторського, так і виконавського, жанрових визначень творів для камерного оркестру, виявлення тенденцій роботи композитора з камерним складом оркестру із можливим залученням солістів, розширенням ударної групи тощо.

Тенденції камернізації набули найвиразніших проявів у симфонічному жанрі, що зумовлено кількома ключовими чинниками. Серед них варто відзначити відродження неокласицизму в 50-60-х роках минулого століття, що спонукало композиторів до розширення технічного спектру та експериментів з прийомами, перевіреними часом у минулих музичних епохах.

Важливим керівним фактором, що вплинув на появу тенденції камернізації у музичному мистецтві, стало типове для ХХ та ХХІ століття інтелектуальне мислення. Цей період відзначався математичним підходом

і формальною логікою, комбінаторикою, та уявленням про музику як сферу інтелектуальних операцій.

Музично-виконавське мислення диригента, який працює в умовах камерного оркестру, це складна система трансляції музичного тексту, що включає аналітичну, емоційну, та психо-фізичну складові. Диригент, на основі власного виконавського досвіду має побудувати концепцію музичного твору, програми і «повести за собою» оркестрантів.

Таким чином, перший розділ становить теоретичну основу для подальшого дослідження і є необхідним контекстом для аналізу практичних аспектів музично-виконавської діяльності у наступному розділі дисертації.

*Другий розділ* роботи є аналітичним, крім того, підведено підсумок сукупного художнього досвіду виконання творів Л. Колодуба, зокрема його циклів «Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру». Описано особливості підходу до виконання цих творів, включаючи нюанси інтерпретації та адаптації для сучасної аудиторії.

В період формування національної самостійності України, особливо актуальним є питання духовної та ідеологічної єдності нації. Один із ключових факторів у визначенні загальнонаціональних цінностей, сприяючи їхньому утвердженню, є фольклор. Він пережив переосмислення в 50-60-х роках як явище, відоме як «неофольклоризм», і його вплив можна побачити в творчості українських композиторів, представників «нової фольклорної хвилі», серед яких виділяються М. Скорик, Л. Грабовський, Є. Станкович, Л. Дичко, І. Карабиць та видатний сучасний український композитор Л. М. Колодуб.

У музичній творчості Л. Колодуба елементи неофольклоризму проявляються головним чином як цитати, а також у вигляді трансформації, із застосуванням сучасних технік композиторського мистецтва, таких як атональність, алеаторика, модальність та сонористика. Цей підхід сприяє відтворенню внутрішньої сутності фольклору, його «субтексту», надаючи творчості виразного національного колориту. Національна природа розглянутих у другому розділі циклів Л. Колодуба проявляється через пісенність як національно-конкретний склад музичного мислення і комплекс властивих їй прийомів розвитку тематичного матеріалу.

В другому розділі також є дослідження інтонаційно-драматургічних та виконавсько-інтерпретаційних аспектів творів для камерного оркестру видатних українських композиторів Ю. Шевченка, зокрема композиція

«Ми Є!» та «Три українських пісні для струнного оркестру». Композиторові вдалося, базуючись на загальновідомому музичному матеріалі, створити унікальні твори, наділені специфічними елементами музичної мови, що свідчать про яскраво виражене індивідуально-авторське бачення.

Кожен твір З. Алмаші несе риси нового в осмисленні традиційної художньої системи. Обираючи певний тип музичної драматургії, автор обирає певну модель естетичного відтворення дійсності. Індивідуальний стиль, будучи засобом вираження авторської оцінки предмета, виступає конкретним способом реалізації обраної драматургічної установки. Потреба в максимально чуйному, деталізованому відображенні живих процесів людської психіки зумовила появу в Україні великої групи одночастинних камерних творів поемної наскрізної будови. Більшість із них ґрунтується на глибокому і всебічному дослідженні однієї ідеї, одного образу-стану, що набуває тривалого внутрішнього розвитку впродовж цілісної композиції. З. Алмаші, на мою думку, є майстром в цьому напрямку.

Таким чином, другий розділ роботи не тільки розкриває глибину музичного вираження та інтерпретації в камерній оркестровій музиці, але й підкреслює унікальні стилістичні риси та виконавські підходи до творів Ю. Шевченка, З. Алмаші та Л. Колодуба, демонструючи багатство і різноманітність української музичної спадщини.

У *Висновках* йдеться про те, що З. Алмаші, Л. Колодуб і Ю. Шевченко – видатні представники української музичної культури – сформували унікальний стиль, що базується на поєднанні пізньоромантичних традицій, сучасного неокласицизму та неофольклоризму. Їхня творчість відзначається глибоким і самобутнім співвідношенням традиційних та інноваційних засобів виразності, що на рубежі ХХ століття відновили природне співіснування та гармонійну взаємодію. Особливості формоутворення та гармонії у творах цих композиторів відкривають широкі горизонти для подальшого розвитку української камерної музики.

*Ключові слова: стиль, жанр, Л. Колодуб, Ю. Шевченко, З. Алмаші, камерно-інструментальна музика, диригентська інтерпретація.*

#### ANNOTATION

*Makiyenko S.* Genre and Style Features of the Interpretive Field of Ukrainian Chamber-Instrumental Music (on the Example of Works by Levko

Kolodub, Yurii Shevchenko, Zoltan Almashi) – Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

A creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" / 026 "Stage Art". – National Music Academy of Ukraine, Kyiv named after P. I. Tchaikovsky. 2024.

### **Content of the annotation.**

The first decades of the twenty-first century in the history of Ukrainian musical culture are a period of stylistic renewal marked by the desire to summarize and enrich the achievements of previous stages. This is evidenced by the wide range of ideological and substantive concepts and forms of their realization born of reality. The creative pursuits of the Ukrainian school of composers are diverse in terms of style and genre. The choice of the topic of the creative art project is due to the prospects of creative processes taking place in Ukraine today, the need to summarize the significant artistic experience of the twentieth and first twenty years of the twenty-first century. The purpose of the study is to analyze samples of contemporary opuses for chamber orchestra, to identify general trends in development and performance potential.

The paper examines the works of L. Kolodub (“Seven Ukrainian Songs” and “Turov Songs for Chamber Orchestra”), Y. Shevchenko (“We Are!”, “Three Ukrainian Songs for String Orchestra”) and Z. Almashi (“Concerto grosso No. 2” (for violin and chamber orchestra), “Premonition of Love”, “City of Mary”, “ReFaReFa”). The uniqueness of the concepts and style of these works is due to the organic synthesis of the laws of different systems of thinking - professional and folklore. The first one is characterized by a focus on the world of philosophical reflections and directness of lyrical expression, while the second one is characterized by the deep specificity of the national and folklore type of thinking. A special combination of epic and lyrics, which, acquiring the qualities of a deep awareness of one's own involvement in the centuries-old traditions of folk art, goes beyond a purely personal worldview.

The works chosen for the realization of the creative art project reflect a wide appeal to the chamber type of thinking. This line has been noticeable since the mid-60s - early 70s of the last century and is associated with the tendency to intellectualize artistic concepts, with in-depth attention to moral and ethical problems. The need to raise and solve these problems revealed the artists' wise ability to see a rich material for comprehension in the psychology of an individual. Chamber is the most characteristic feature of contemporary creative thinking, a natural result of the desire to concentrate expressive means and

aphoristic forms.

The need to reflect a new range of images expands the range of style trends. The most important of these is the extremely increased intellectualism of creative ideas, the organic synthesis of various historical and genetic origins based on one's own national tradition. Not only certain aspects of the surrounding reality, but also art itself, its genres, and history become the material of comprehension.

All the works considered in this work are based on a peculiar vision of the world, a clearly expressed stylistic individuality of the author. The high culture of psychological analysis observed in the chamber works of Ukrainian composers is a kind of indicator of the depth of penetration of the creative consciousness into the spiritual world of man. Thus, the orientation of the effective and aesthetic searches of the artists of the last twenty years is one of the indicators of the general level of development of contemporary Ukrainian culture in general.

*The first chapter* of the paper focuses on theoretical issues. The concept of “interpretation” is considered in the general scientific context and in artistic creativity, and the interpretation in music performance is characterized. The section is also devoted to the problem of defining the style, both composer's and performer's, genre definitions of works for chamber orchestra, identifying trends in the composer's work with the chamber orchestra with the possible involvement of soloists, expansion of the percussion group, etc.

The tendencies of chambering have become most pronounced in the symphonic genre, due to several key factors. Among them, it is worth noting the revival of neoclassicism in the 50s and 60s of the last century, which prompted composers to expand the technical spectrum and experiment with techniques that had been tested by time in past musical eras.

An important guiding factor that influenced the emergence of the chamber music trend was the intellectual thinking typical of the twentieth and twenty-first centuries. This period was characterized by a mathematical approach and formal logic, combinatorics, and the idea of music as a sphere of intellectual operations.

The musical and performing thinking of a conductor working in a chamber orchestra is a complex system of broadcasting a musical text, including analytical, emotional, and psycho-physical components. The conductor, on the basis of his or her own performance experience, has to build a concept of the musical work, program and “lead” the orchestra players.

Thus, the first chapter constitutes the theoretical basis for further research

and is the necessary context for analyzing the practical aspects of music performance in the next chapter of the thesis.

*The second chapter* of the work is analytical, and also summarizes the cumulative artistic experience of performing L. Kolodub's works, in particular his cycles "Seven Ukrainian Songs" and "Turov Songs for Chamber Orchestra". The peculiarities of the approach to performing these works, including the nuances of interpretation and adaptation for a modern audience, are described.

In the period of formation of Ukraine's national independence, the issue of spiritual and ideological unity of the nation is particularly relevant. Folklore is one of the key factors in defining national values and contributing to their establishment. It underwent a rethinking in the 50s and 60s as a phenomenon known as "neofolklorism," and its influence can be seen in the works of Ukrainian composers, representatives of the "new folklore wave," among whom are M. Skoryk, L. Grabovsky, E. Stankovych, L. Dychko, I. Karabits, and the outstanding contemporary Ukrainian composer L. Kolodub.

In Kolodub's music, elements of neo-folklorism are manifested mainly as quotations, as well as in the form of transformation, using modern techniques of composing, such as atonality, aleatoric, modality, and sonority. This approach contributes to the reproduction of the inner essence of folklore, its "subtext," giving the work an expressive national flavor. The national nature of L. Kolodub's cycles considered in the second section is manifested through songfulness as a nationally specific composition of musical thinking and a set of techniques for developing thematic material inherent in it.

The second section also includes a study of the intonational, dramatic, and performance-interpretive aspects of works for chamber orchestra by prominent Ukrainian composer Yuriy Shevchenko, including the composition "We Are!" and "Three Ukrainian Songs for String Orchestra." Based on well-known musical material, the composer managed to create unique works endowed with specific elements of musical language that testify to a pronounced individual author's vision.

Each work of Z. Almashi bears the features of a new understanding of the traditional artistic system. Choosing a certain type of musical drama, the author chooses a certain model of aesthetic reproduction of reality. An individual style, being a means of expressing the author's assessment of the subject, is a specific way of realizing the chosen dramaturgical setting. The need for the most sensitive, detailed reflection of the living processes of the human psyche has led to the emergence in Ukraine of a large group of one-part chamber works with a



poetic through structure. Most of them are based on a deep and comprehensive study of one idea, one image-state, which acquires a long internal development during the whole composition. Z. Almashi, in my opinion, is a master in this field.

Thus, the second section of the work not only reveals the depth of musical expression and interpretation in chamber orchestral music, but also emphasizes the unique stylistic features and performance approaches to the works of Y. Shevchenko, Z. Almashi and L. Kolodub, demonstrating the richness and diversity of the Ukrainian musical heritage.

*The Conclusions* state that Z. Almashi, L. Kolodub, and Y. Shevchenko, prominent representatives of Ukrainian musical culture, formed a unique style based on a combination of late romantic traditions, modern neoclassicism, and neo-folklorism. Their work is characterized by a deep and distinctive correlation of traditional and innovative means of expression, which at the turn of the twentieth century restored natural coexistence and harmonious interaction. The peculiarities of form and harmony in the works of these composers open up wide horizons for the further development of Ukrainian chamber music.

*Key words: style, genre, L. Kolodub, Y. Shevchenko, Z. Almashi, chamber instrumental music, conductor's interpretation.*

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ

1. Макієнко С. Композиторська інтерпретація державного гімну України в творах українських композиторів. Українське музикознавство, 2023, вип. 49. С. 112-121.
2. Макієнко С. Сильова самотність інструментальної творчості Ю. Шевченка на прикладі «Трьох українських пісень для струнного оркестру». Аспекти історичного музикознавства, 2023, вип. XXXIII (33). С. 156-172.

### ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедр оперного співу та історії української музики та фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського.

Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та

всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. XXV Молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (26-27 травня). Одеса, 2022 р.
2. Міжнародна науково-творча конференція *«Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність. До 110-річчя Одеської консерваторії. Присвячується пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О.В. Козаренка»* (5-8 травня). Одеса, 2023 р.
3. Міжнародна науково-творча конференція *«Захід – Схід: культура і мистецтво. До 20-річчя кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А.В. Нежданової»* (29 вересня – 1 жовтня). Одеса, 2023 р.

Концерт-презентація мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва відбувся 20 червня 2024 року на сцені Хмельницької обласної філармонії, під сценічною назвою «Музика незламних». У його програмі прозвучали твори Л. Колодуба («Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру»), Ю. Шевченка («Ми Є!», «Батярські пісні» для скрипки та струнного оркестру, «Три українських пісні для струнного оркестру») та З. Алмаші («Місто Марії»), М. Скорик «Іспанський танок». Популяризація творчості українських композиторів та молодих українських виконавців є одним із ключових напрямків діяльності диригента С. Макієнка, що простежується в численних концертних програмах.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПЕРЕТИНІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ .....</b>	<b>19</b>
1.1. Еволюція камерного оркестру та його роль у музичному мистецтві.....	19
1.2. Стильова парадигма розвитку української камерно-інструментальної музики.....	29
1.3. Тракткування поняття «виконавська інтерпретація».....	37
1.4. Сутність та особливості інтерпретаційної роботи диригента.....	42
Висновки до Розділу 1.....	47
<b>РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ГЕНЕРАЦІЙ В АСПЕКТІ РОЗКРИТТЯ ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ .....</b>	<b>51</b>
2.1. Розвиток неофольклористичних тенденцій у композиторській творчості Л. Колодуба: «Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру».....	51
2.2. Новаційність художнього і світоглядного самовираження Ю. Шевченка: «Ми Є!», «Три українських пісні для струнного оркестру».....	55
2.3. Стильові новації української композиторської школи початку ХХІ століття: З.Алмаші ReFaReFa, «Місто Марії», Concerto grosso № 2 для струнного оркестру, «Передчуття».....	73

Висновки до Розділу 2.....	81
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>84</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>91</b>

## ВСТУП

Питання інтерпретації є наріжним у творчому процесі будь-якого сучасного диригента. Особливими, у плані розуміння і тлумачення, стають музичні опуси написані у кінці ХХ – початку ХХІ століть. Це час пошуків у музичному мистецтві. Різноманіття музичних, індивідуальних композиторських та виконавських стилів, жанрових модифікацій, композиторських технік неодноразово ставали об'єктами наукових досліджень. Втім, дослідження диригентської інтерпретаційної специфіки, яка вивчала українські камерні симфонічні опуси кінця ХХ – початку ХХІ століть – є відкритим і перспективним питанням, а тому потребує ретельного вивчення не лише мистецтвознавців та музикознавців, а й власне симфонічних диригентів.

Так, перед інтерпретатором твору для камерного оркестру кінця ХХ – початку ХХІ століть стоїть безліч завдань, які стосуються як безпосередньо розуміння стильової специфіки опусу, з його багатомірністю та мінливістю, характерною для цього часу, так і естетичних, філософських та часто просто технічних виконавських задач.

Сучасне камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття переживає свій розквіт. Все частіше на концертних майданчиках з'являються нові, оригінальні з точки зору музичної та виконавської практики твори. Наявність колективів, з високим професійним рівнем, які активно пропагують українське камерно-інструментальне сприяє активізації попиту на твори камерного складу серед українських композиторів. Тож для здійснення музикознавчих досліджень маємо винятковий репертуар із широким спектром функціональних завдань, тематичного, драматургічного, жанрово-інтонаційного різноманіття.

Серед проблемних зон, пов'язаних з камерно-інструментальною

музикою, які наразі відкриті для виконавсько-музикознавчих розвідок і будуть фігурувати у дослідженні, – класифікаційна система творів, жанрово-інтонаційний синтез, жанрові новації в індивідуальній композиторській творчості, провідні тенденції камерно-інструментальної музики та погляд диригента на сам процес музикування та виконавської інтерпретації творів сучасних українських композиторів Левка Колодуба, Юрія Шевченка, Золтана Алмаші.

Вперше, в українському виконавському музикознавстві буде представлено інтонаційно-драматургічний та виконавсько-інтерпретаційний аналіз опусів для камерного оркестру *Ю. Шевченка* («Батярські пісні» (версія для струнного оркестру), «Ми Є!», «Три українських пісні для струнного оркестру») та *З. Алмаші* («Concerto grosso № 2» (для скрипки і камерного оркестру), «Передчуття кохання», «Місто Марії», «РеФаРеФа»), підведено підсумок сукупного художнього досвіду виконання творів *Л. Колодуба* («Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру»).

Вибір творів для камерного оркестру названих композиторів, окрім їх безперечної художньої цінності, зумовлений наступними чинниками:

- презентацією різних жанрово-стильових моделей та тенденцій української камерно-інструментальної музики (від неофольклоризму до постмодернізму);
- представництвом різних композиторських генерацій: Л. Колодуб (старша), Ю. Шевченко (середня), З. Алмаші (молодша).
- різноманітністю авторських підходів до звукового оформлення опусів.

І хоча кожне із заявлених питань цілком може стати темою окремої наукової роботи, важливо, що осмислення камерно-інструментальної

творчості названих композиторів з точки зору диригентського виконавства не отримало спеціального дослідження в українському музикознавстві, що підкреслює **наукову актуальність** обраної теми дисертаційної роботи та її **інноваційний статус**.

**Об'єкт дослідження** – сучасні виконавські практики української камерно-інструментальної музики.

**Предмет дослідження** – специфіка жанрово-інтерпретаційної драматургії творів для камерного оркестру сучасних українських композиторів.

Хронологічні рамки дослідження обмежено кінцем ХХ століття - і першими десятиліттями ХХІ століття.

**Мета роботи** – аналіз зразків сучасних опусів для камерного оркестру, виявлення загальних тенденції розвитку та виконавського потенціалу.

**Завдання роботи:**

1. Визначити можливі трактування поняття *виконавська інтерпретація*, зокрема доцільність його застосування по відношенню до інтерпретаційної роботи диригента.
2. Окреслити еволюцію камерного оркестру та його роль у музичному мистецтві.
3. Означити стильову парадигму розвитку української камерно-інструментальної музики.
4. Визначити провідні тенденції сучасної камерної симфонічної музики.
5. Проаналізувати означені опуси українських композиторів різних генерацій в аспекті розкриття їх інтерпретаційного потенціалу.
6. Запропонувати власне виконавське прочитання творів автором роботи.

**Методологічну базу дослідження** складає комплекс методів

історичного та теоретичного музикознавства:

- біографічний – для дослідження життєтворчості досліджуваних композиторів та відтворення обставин і умов написання ними опусів для камерного оркестру;
- інтонаційно-драматургічний метод – задля розуміння внутрішнього потенціалу музичних опусів, що аналізуються;
- метод моделювання, використаний під час створення загальної моделі жанрів камерно-інструментальної музики кінця ХХ-початку ХХІ століть;
- порівняльний метод компаративного дослідження – для співставлення різних виконавських прочитань опусу;
- метод культурно-історичної реконструкції – використовується для створення власної виконавської інтерпретаційної версії;
- метод теоретичного узагальнення.

Джерела, які формують **теоретичну основу дослідження**, умовно можна розділити на декілька тематичних груп. Це праці такої проблематики як:

- **Історико-стильової еволюції музичного жанру і стилю** (І. Коханик [59], О. Самойленко [97, 98], І. Тукова [113], Ю. Чеқан [119, 120 ]);

- **Особливості мистецтва диригування** (В. Бондар [11], В. Доронюк [25], Г. Ержемский [28], Я. Кириленко [45], К. Кондрашин [50], Р. Кофман [57], Г. Макаренко [71, 72], Я. Сверлюк [100], М. Науменко та К. Панасюк [88], О. Сокол та Л. Хомін [103], N. Malko [126 ], Max Rudolf [127]);

- **Питання інтерпретації, зокрема диригентської** (Н. Біляєва [7], О. Котляревська [56], В. Москаленко [82-84], С. Мурза [86], В. Сумарокова [106]);

- **Матеріали присвячені творчості обраних композиторів**



(О. Берегова [9], М. Загайкевич [31], А. Луніна [68], Л. Макаренко [73-78], Л. Морозова [81], І. Сікорська [101]).

Відповідно до особливостей об'єкту дослідження запланована наступна **структура** дисертаційної роботи: вступ, три розділи, поділені на підрозділи, висновки, список використаних джерел, нотні додатки.

У **першому розділі** роботи буде приділено увагу теоретичним питанням. Розглядається поняття «інтерпретація» в загальнонауковому контексті та в художній творчості, дається характеристика інтерпретації в музично-виконавській діяльності. Також розділ присвячений проблемі визначення стилю, як композиторського, так і виконавського, жанрових визначень творів для камерного оркестру, виявлення тенденцій роботи композитора з камерним складом оркестру із можливим залученням солістів, розширенням ударної групи тощо.

**Другий розділ** роботи – аналітичний. У ньому вперше, в українському музикознавстві буде зроблено інтонаційно-драматургічний та виконавсько-інтерпретаційний аналіз опусів для камерного оркестру **Ю. Шевченка** («Ми Є!», «Три українських пісні для струнного оркестру») та **З. Алмаші** («Concerto grosso № 2» (для скрипки і камерного оркестру), «Передчуття кохання», «Місто Марії», «РеФаРеФа»). Підведено підсумок сукупного художнього досвіду виконання творів **Л. Колодуба** («Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру»).

Аналітичний розріз названих творів, із включенням, за потреби, цілісного аналізу опусів, своєї черги, дозволить виконати роботу над з'ясуванням інтерпретаційного потенціалу творів для камерного оркестру сучасних українських композиторів. Зауважимо, що хоча більшість із названих творів будуть залучені до наукового обігу вперше, тим не менш можна говорити про унікальність інтонаційної драматургії кожного з них, що свідчить про креативне і багато в чому міжмедіальне мислення сучасних композиторів.

Одним із завдань аналізу стане розгляд проблеми співвідношення виконавської (диригентської інтерпретації) з наявним музичним текстом. На особливу увагу у контексті сучасного мистецтва заслуговує виявлення «глибини і широти» інтертекстуальних зв'язків у сучасних опусів. Як відомо, більшість сучасних композиторів дозволяють собі працювати у різних жанрах, поєднувати різні стильові та інтонаційні джерела, вільно цитувати та вступати в діалог з різними мистецтвами і культурами світу, митцями, музично-стильовими проєкціями тощо.

Окремо постає питання синтетизму, який втілюється на різних рівнях музичної організації сучасних творів. Він проявляється на таких рівнях як: генеза музичної складової (мікст наявної музики і оригінальної), міжмедіальні зв'язки (музичний переклад образотворчого, літературного, кіномистецтва тощо), інтонаційний рівень (зокрема синтезуються різні теми твору), тембральний (залучення вокальної, електронної музики поруч із «традиційною» інструментальною) тощо.

**Практичне значення отриманих результатів дослідження** визначається можливістю використання його положень і висновків у подальших розробках в галузі історії і теорії жанрів камерної музики. Результати роботи можуть бути враховані у навчальних курсах «Історія української музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Методика диригування» для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали дослідження можуть бути корисними для диригентської практики в разі звернення до проаналізованих у ньому творів сучасних українських композиторів.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження викладено в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях: «Дні науки» (Одеса, 2022), «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність. До 110-річчя Одеської консерваторії. Присвячується

пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О.В. Козаренка» (Одеса, 2023), «Захід – Схід: культура і мистецтво. До 20-річчя кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А.В. Нежданової» (Одеса, 2023).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 2 одноосібні статті, в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

**Структура роботи.** Робота складається із Вступу, двох Розділів з висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 107 сторінок, з них основного тексту – 78. Список використаних джерел налічує 127 позицій, з них 2 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1.

### ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПЕРЕТИНІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

#### 1.1. Еволюція камерного оркестру та його роль у музичному мистецтві

У сучасній музичній культурі очевидний ренесанс камерної музики. Прогресує камерно-інструментальне виконавство. У цій царині дедалі більше звучить творів для оригінальних складів камерного оркестру. Він привертає увагу слухачів, виконавців, композиторів.

У XVII столітті людська свідомість генерувала величезні зрушення наукової та технічної думки. Це ускладнило й моральні проблеми. Уявлення про єдність людини і всесвіту змінилося усвідомленням контрастності людини і навколишнього світу, контрастності самого цього світу. Виник інтерес як до зображення людських емоцій, так і до колоритного живописання середовища проживання людини, до окреслення і зіставлення різноманітних контрастних образів. Це стимулювало пошук нових форм і засобів виразності.

Контрастність втілювалася насамперед в оперному мистецтві індивідуалізацією партії соліста в гомофонному складі, зіставленням мажору й мінору, репрізною тричастинністю музичних форм, поєднанням п'яти- і триголосся в оркестрі. Оперний інструменталізм стимулював розвиток інструментальної музики як сукупності самостійних жанрів, формування яких йшло шляхом: індивідуалізація тематизму – голосу (партії) – тембру. На відміну від інструментальної музики XVI століття, де будь-яку партію можна було виконувати будь-якими інструментами (одним чи групою), якщо їхня теситура відповідала партії, композитори XVII століття вже передбачали у своїх творах певні тембри, враховували виразні можливості інструментів.

Досвід оперної монодії, що втілювався в інструменталізмі, вимагав

багатофункціонального інструмента з широкими мелодійними й технічними можливостями, що синтезує сольне, ансамблеве виконавство й акомпанемент. Таким інструментом стала скрипка на чолі скрипкового сімейства, і подальший розвиток інструментальних жанрів багато в чому пов'язаний з розвитком скрипкового виконавства. В інструментальній музиці склалося чотири види музикування: сольне з генерал-басом; ансамблеве, де кожна партія виконувалася одним музикантом; мале групове, де партії струнних грали в унісон невелика кількість виконавців; велике групове, де кожна партія струнних виконувалася в унісон великою кількістю музикантів.

Структура складів європейських інструментальних об'єднань середини XVII століття була неоднорідною. Поряд зі скрипковими сюди входили віольні, лютневі, духові. Кількісний склад також був різним: великі колективи (24-35 виконавців) і малі (8-11 виконавців). У деяких великих колективах були самостійно концертуючі, так звані камерні групи, що склалися з музикантів високої кваліфікації.

Наявність у великих колективах камерних груп дає підставу припускати, що малі об'єднання створювалися як апарат, інтерес до якого стимулювався його якістю: високою виконавською майстерністю кількісно невеликого складу.

Завдяки сформованому чотириголосю і висуненню на перший план скрипкового сімейства, наприкінці XVII століття інструментальні об'єднання набули певної нормованості структури, властивої оркестрам: струнна група чотириголосного складу (перші скрипки, другі скрипки, партія тенорового голосу, басы). Це знайшло вираження у творчості Страделли, Тореллі, А. Скарлатті, Перселла.

Таким чином, камерний оркестр виник у надрах оперної та інструментальної музики як поліфункціональний склад. Тут не могла не виявитися закономірність музикування, яка полягає в тому, що смислове

навантаження на кожну партію і значення ролі кожного виконавця обернено пропорційні числу партій і кількості виконавців. Ця закономірність зумовила специфіку функцій унісонних груп у малому інструментальному об'єднанні. Останнє мало або замінити велике за масою звуку (у триголосних оперних редакціях), або, коли композитори орієнтувалися саме на малий склад – (і в оперній, і в інструментальній музиці), створити прозоре і ясне звучання. Тож гра в малому інструментальному об'єднанні вимагала високого рівня поєднання сольних та ансамблевих якостей. Унісонні групи в малому інструментальному об'єднанні стали виступати як «помножений соліст», з'явився специфічний прийом групового сольювання в масштабі ансамблевого звучання. Почалося відокремлення функцій малого інструментального об'єднання від великого.

Наприкінці XVII століття стало очевидним збільшення числа виконавців у великих оркестрах. У великих і малих оркестрах зростає також кількість смичкових щодо загальної кількості інструментів: вона становила не менше двох третин від загального складу, що відповідає сучасному уявленню про тембральну структуру оркестру. При цьому виконавській манері загалом була притаманна масштабність, настільки типова для барокового сприйняття земного і піднесеного, реального та ідеального. Її емоційний вплив визначався як масою звучання великих оркестрів, так і вишуканою технікою концертування малих (камерних) оркестрів. В останній чверті століття (з 1782 р.) у назвах колективів з'явилося й визначення «камерний».

Гендель, Телеман, Й. С. Бах інтенсивно розвивають оркестровку як засіб художньої виразності. Збагаченню музичної образності сприяло зіставлення і поєднання звучання оркестрових груп, виявлення тембральних особливостей окремих інструментів. Це вело до стабілізації функцій сольного, ансамблевого і туттійного звучання.

Найяскравіше втілення камерний оркестр знайшов у творчості Й. С. Баха. Склад, у якому маса звучання не пригнічувала індивідуалізацію голосів, а, навпаки, невелика кількість інструментів і стилістика сольності виокремлювали їх, не міг не привернути уваги найвидатнішого поліфоніста. І з камерними оркестрами композитор працював упродовж усього свого життя. Бах створив шістнадцять концертів для клавіру з оркестром – перекладення й обробки концертів Вівальді, Б. Марчелло та ін. У бахівських перекладеннях, порівняно з оригіналами, фактура насичена й поліфонізована.

Вершина камерно-оркестрової творчості Баха – його Бранденбурзькі концерти. Це новий жанр в історії музики – концерт для камерного оркестру як оркестру груп солюючих інструментів. Бранденбурзькі концерти успадкували від *concerto grosso* в окремих випадках концертність групи інструментів, а від концертів для солюючого інструмента з оркестром – концертність деяких партій. Але на відміну від *concerto grosso* і від концерту для сольного інструмента з оркестром, у Бранденбурзьких концертах інструменти, що концертують, просторово не відокремлюються від оркестрової маси. Вони перебувають усередині її, окреслюючи тембрально драматургію розвитку образу. Це внутрішньооркестрове соло згодом застосовуватиметься Моцартом, Берліозом, композиторами ХХ століття.

Творчість Баха стала новим етапом у розвитку камерного оркестру. Художня думка композитора підняла ліризм і драматизм на рівень високої патетики, визначивши масштабність творчих пошуків і самотність технічних рішень у царині оркестрового письма, де кожна нота значуща, кожен голос логічно вибудований, де рух сповнений спрямованості, а витримані звуки – потенційної енергії. З діяльністю Й. С. Баха камерний оркестр знайшов своє художнє призначення як комплексний виконавський засіб для вираження широкого узагальнення і глибокого розкриття високих

загальнолюдських ідей.

Пошук узагальнюючої та уніфікованої форми викладення матеріалу, що впорядковує різноманіття в'язничних засобів індивідуалізації тематизму на всіх рівнях – мелодики, тембру, ігрових прийомів, – сприяв структурній унормованості виконавських апаратів: великого оркестру, квартету, фортепіанного тріо, сонатного дуету. Цьому багато в чому послужив розвиток засобів оркестрової виразності. Ф. Турт і його син удосконалили конструкцію смичка, і на струнних інструментах розширилися можливості виконання широкої кантילени, летючих «повітряних» штрихів. Моцарт закріпив у складі оркестру кларнети і ввів тромбони. Чітко позначилася функціональність інструментальних партій.

Більші оркестри – тепер їх можна назвати симфонічними – оперували щільністю звучання (яку давав синтез унісонних груп струнних із групами дерев'яних і мідних духових), контрастами звукових мас і тембрів. Структура камерних оркестрів була менш чіткою через варіантність духових. Виконавською ідеєю камерного оркестру було спільне соло. А в невеликих групах струнних – унісон солістів.

Становлення класицистського камерного оркестру багато в чому визначалося прагненням до самовираження, що випливало з ідей епохи Просвітництва. У музиці воно втілювалося в активному розвитку аматорського музикування на основі побутової музики, що сприяло появі нових жанрів, які називали серенадами, касациями, дивертисментами, що входили до поширеного й вельми широко трактованого поняття «Ноктюрн». Кількість частин у ноктюрні була різною, структура циклу - вельми гнучкою. Як правило, ноктюрни гралися невеликими інструментальними складами: чотири партії струнних і дві - валторн. Такі склади називалися «квадро» і могли виконувати і ноктюрни, і симфонію. Якщо ж струнників було більше, склад «квадро» збільшувався, перетворюючись на невеликий оркестр. Один і той самий твір, написаний



для «квадро», залежно від кількості виконавців, набував різного звукового вигляду. «Квадро», в якому Гайдн і Моцарт чули голос епохи, приваблював композиторів як апробований побутовою музичною практикою зразок малого мобільного оркестрового апарату.

Класицистський камерний оркестр являє собою мобільний виконавський інструментальний апарат, що дає можливість композиторам оперативно реагувати на новизну естетичних вражень, яка найяскравіше проявляється в динаміці розвитку побутової музики. Структура оркестру типізується: струнні з диференціацією ролі кожної партії в чотириголосному складі, духові, що утверджуються як темброва складова. Цей тип камерного оркестру можна назвати класичним.

При осмисленні оркестрової музики другої половини XVIII століття стає очевидним формування двох виконавських стилів: симфонічного і камерно-оркестрового. Спільним для них є унісонність виконання кожної партії струнних і поєднання тембральності струнних і духових у масштабах тембрової поліфонії. Але в симфонічному виконавстві сонатно-симфонічний цикл з його чіткою структурою як цілого, так і складових, передбачає великий оркестр – отже, авторитарне диригентське трактування.

Камерно-оркестровий виконавський стиль другої половини XVIII століття, зберігши спадкоємність барокового концертування, проектує його на унісонність, визначаючи тим самим нову якість виконання - ансамбль унісонів солістів.

Натхнений Великою французькою революцією романтизм привніс у музичне мистецтво новий зміст – самоствердження особистості в боротьбі за щастя, конкретизувавши його точним і поглибленим окресленням образів. Це посприяло збагаченню інтонаційної сфери, широкомасштабному виявленню нових тембральних властивостей (тембр став носієм художнього образу) і можливостей інструментів,

трансформації традиційних і народженню нових жанрів і форм.

В епоху розквіту великого симфонічного оркестру, створення величних симфоній та опер-епопей, незрівнянно меншим обсягом представлено музику для камерного оркестру: низку творів Шуберта, Брамса, Дворжака, Гріга, Сен-Санса, мініатюри І. Штрауса. Функціонували й камерно-оркестрові колективи. Деякі з них прославилися неповторною манерою виконання, наприклад оркестри Ланнера і Штраусів.

При огляді західноєвропейської камерно-оркестрової музики ХІХ століття очевидно, що змістовність творів визначається трьома основними ліричними сферами: осмислення становища особистості в соціумі, як правило, в аспекті співчуття (Шуберт, Брамс, Гріг); звернення до досвіду «минулого» в пошуку духовної рівноваги в сьогоденні (Брамс, Дворжак); осмислення побутового тла у світлі характерного для романтизму прагнення до точної історичної, етнічної, соціальної адресності (Штраус, Сен-Санс). Цими сферами зумовлено переосмислення традиційних жанрів (концерт, серенада) і становлення нових (балада, мініатюра, фантазія у формі циклу мініатюр).

З'явилися й нові різновиди камерно-оркестрових апаратів: традиційний струнний камерний оркестр із додаванням кількох солюючих духових або з відмовою від деяких тембрів струнних і ненормований склад.

У камерно-оркестровій лексиці зосередився майже весь арсенал притаманних епосі засобів інструментальної виразності, головні з яких - тембр, регістр і фактура як художня барва, звукопис, цитування і колаж.

Застосування притаманних романтизму засобів виразності в умовах трактування інструментів і ролі кожного виконавця, значно наближених до сольної, зумовило: якісність струнних як невеликих унісонних груп сольних інструментів (Шуберт, Гріг, Штраус); очевидну сольність у ситуаціях, коли партія або її відрізок передбачає гру одного виконавця

(Штраус, Сен-Санс); імпровізаційність виконавської манери, що визначається виконавськими традиціями (Штраус); передбачене автором прочитання тексту, близьке до алеаторики (проалеаторика - Сен-Санс).

XX століття ознаменувалося інтенсивним і широкомасштабним розвитком камерного оркестру як явища художньої культури. Камерно-оркестрова музика набула яскраво виражених особливостей. Головні з них:

- очевидна тенденція «камернізації» жанрів симфонії, сюїти, концерту;
- парадоксальне поєднання чіткості конструкції з «невідповідністю» форм творів класичним типовим нормативам;
- різьке розмаїття кількісних складів і тембрових структур.

Причини цього вбачаються в політичних катаклізмах початку XX століття, що сприяли виникненню мистецьких ідей, втілення яких на основі естетики романтизму було немислимим. Виникла низка ідейно-мистецьких напрямів, об'єднаних музикознавцями наступних десятиліть поняттям «антиромантизм».

У царині камерно-оркестрової музики працювали, зокрема, Р.Штраус (сюїта «Міщанин у дворянстві», *Tanzsuite nach Franfois Couperin*, «Метаморфози» для 23 солюючих струнних інструментів. Друга сонатина *Es-dur* для 16 духових), Шенберг (Камерна симфонія для 15 соло-інструментів і низка інших творів), Хіндеміт (Концертна музика для фортепіано, мідних і двох арф. Концерт на теми старовинних народних пісень для альту і малого оркестру. Траурна музика для альту і струнного оркестру, цикл *Kammermusiken* № 1-7).

Тенденція індивідуалізації голосів і тембрів знайшла відображення і в творах для великих оркестрів, що призвело до «дестандартизації» оркестрової структури. Тому XX століття ознаменувалося кризою традиційних складів виконавських апаратів. Нормований апарат

симфонічного оркестру розмивався, розшаровувався, завдяки бурхливо розвинутій індивідуалізації, що втілювалася в тематизмі, голосах (партиях), тембрах. Камерний оркестр став її похідним. Склади набули різноманітних облич. Ясно окреслилася сукупність камерно-оркестрових жанрів.

У композиторській практиці зберігся класичний тип камерного оркестру. Але одночасно набув інтенсивного розвитку інший тип оркестру, заснований на вільному виборі тембрів, який визначається лише авторським задумом для кожного твору. Однак і в складах цього типу оркестру простежуються закономірності, зумовлені, по-перше, груповим принципом його формування, по-друге, роллю струнних або їхньою відсутністю. Такий тип оркестру позначимо, на відміну від класичного, «сучасним», а його види: неокласичний та «оркестр вільного об'єднання інструментальних груп».

Специфіка камерно-оркестрового письма ХХ століття зумовлює ініціативний прояв виконавської індивідуальності в сольній і ансамблевій іпостасях, що ще більше сприяє розширенню арсеналу імпровізаційних засобів і, зрештою, варіантності виконавської інтерпретації.

У музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть камерні оркестри набули особливої популярності. Це пов'язано як з тим, що саме в камерному складі загострюються усі музичні показники засобів музичної виразності, так і з тим, що камерні оркестри є більш мобільними і динамічними у плані організаційних питань.

Ще однією причиною активізації саме камерних оркестрів стала соціокультурна ситуація ХХ століття – епоха двох масштабних війн, час коли зібрати камерний оркестр інколи було єдиним можливим варіантом виконати музичний твір. Разом з тим камерний оркестр став певним атрибутом відродження попередніх епох, зокрема барокової, коли побутовував саме камерний оркестр.

Саме колективний фактор, певний рівень співтворчості є *родзинкою*

у розумінні диригентської інтерпретації. Адже виявлення інтерпретаційного потенціалу диригента можливо лише за умови наявності колективу виконавців. І тут варто зробити поділ симфонічних диригентів на власне симфонічних, оперно-симфонічних і камерних. Звісно, один диригент може працювати в усіх цих іпостасях, втім нашу дослідницьку увагу, в силу суб'єктивного виконавського зацікавлення, привертає саме питання диригентської інтерпретації в умовах камерного оркестру. У зв'язку з чим постає питання *камерності* як такої.

З точки зору кількісного складу та структури оркестру, поєднання тембрів і використання регістрів, штрихів, засобів гри дає змогу визначити такі характерні ознаки камерно-оркестрового твору.

1. Наявність прямої або опосередкованої вказівки композитора на те, що твір призначений для виконання саме камерним оркестром.
2. Відповідність кількісного складу і тембрової структури ознакам одного з видів камерного оркестру.
3. Нормування складу струнних з авторським зазначенням їхньої кількості в кожній тембровій групі. При цьому нерідко відсутність традиційного поділу скрипок на перші та другі.
4. Розшарування партій струнних на голоси в монотембрових групах аж до ситуації рівності кількості голосів кількості виконавців.
5. Використання неповних оркестрових груп, зокрема й струнної.
6. Введення до складу оркестру клавесина, фортепіано, органа, віол, п'ятиструнних контрабасів, інших інструментів.
7. Варіантність сполучень духових та ударних з кількісно обмеженим одночасним їхнім використанням.
8. Різниця складу в частинах і розділах твору.
9. Застосування у струнних великого арсеналу засобів виразності, типових для сольного виконавства: широкі лінійні інтервали, гліссандо флажолетами, *divisi* у високих регістрах, баріолаж,

подвійні ноти й акорди в одному голосі.

10. Широке використання сонористики та алеаторики.

## **1.2. Сильова парадигма розвитку української камерно-інструментальної музики**

Протягом другої половини XVII століття в Україні, завдяки поширенню європейських музичних інструментів та секуляризації українського мистецтва, українські музиканти почали активно вивчати та формувати інструментальні жанри. Серед найпопулярніших жанрів цього часу були сонати, варіації на відомі теми, адаптації пісень і танців для сольних виступів з супроводом, а також збірки музичних творів для виконання у невеликих вокальних та інструментальних ансамблях. У цей час троїста музика, що зазвичай грала на весіллях, стала відомим прикладом камерного ансамблю в Україні XVIII століття. Розширення музичного виконавства відбувалося в контексті традицій домашнього музикування. Українські поміщики активно підтримували створення інструментальних капел, з'являлися клавесини та клавикорди в багатих маєтках. Окрім приватних концертів, поширеними стали і більш відкриті форми аматорських музичних заходів.

До визначних зразків інструментальної музики XVIII століття належать музичні опуси Максима Березовського (1745-1777) і Дмитра Бортнянського (1751-1825). Твори митців народилися в атмосфері аматорського музикування та спрямовані були на виконання у камерних концертах при дворі. Ці музичні твори, що представляли так звану «салонну» музику, вражали своєю вишуканістю та високим мистецтвом, а також відображали прагнення укладати національний матеріал у загальноєвропейські класичні форми. Це створило основу для подальших творчих пошуків композиторів наступних поколінь.

Серед творів західно-українських композиторів середини XIX століття слід відзначити фрагменти рукописів окремих камерно-інструментальних творів Михайла Вербицького (1815-1870), наприклад, Два полонези для духових дерев'яних і мідних інструментів. У другій половині XIX століття до камерно-інструментального жанру звертаються композитори Остап Нижанківський (1862-1919), Денис Січинський (1865-1909), а також для аматорського домашнього камерного музикування – Порфирій Бажанський (1836-1920), Іван Біликовський (1846-1922), В'ячеслав Вшелячинський (1847-1896), Віктор Матюк (1852-1912), Ярослав Лопатинський (1871-1936), Савин Абрисовський (1874-1900).

Найяскравішим представником, у творчості якого продовжується процес становлення інструментальних жанрів у просторі української традиції у XIX столітті, є основоположник української класичної музики Микола Лисенко (1842-1912).

На Західній Україні під кінець XIX та на початку XX століть варто звернути увагу на композиції Станіслава Людкевича (1875-1938) та Василя Барвінського (1888-1963), які характеризувалися синтезом західно-європейських музичних традицій та втіленням фольклорних мотивів. С. Людкевич, один з найвизначніших композиторів українського музичного життя першої половини XX століття. У творах помітне унікальне злиття національних елементів з кращими досягненнями західноєвропейської музичної школи, особливо німецько-австрійської.

У сфері українського музичного мистецтва протягом першої половини XX століття Борис Лятошинський виступав одним із визначних композиторів, чії твори відображали захоплення різноманітними стилістичними течіями того часу. Континуація стильового принципу перетворення українського народного танцювального та пісенного мелосу у професійній музиці має місце в творчості композиторів Віктора Косенка (1896-1938) та Михайла Вериківського (1896-1962).

У середині ХХ століття жанр композиторського переосмислення народних джерел отримав нові риси завдяки творчості видатних національних митців Ігоря Шамо (1925-1982) та Андрія Штогаренка (1902-1992). Твори І. Шамо, який продовжив шлях Л. Ревуцького у методах обробки музичного матеріалу, наповнені духом музичного фольклору. Його творчий шлях, розпочатий у 50-х роках, розвивався протягом наступних десятиліть: «Камерна сюїта» (1968), «Театральний калейдоскоп» – сюїта для струнного оркестру (1969), «Український квартет» для дерев'яних духових інструментів (1961), «Болгарський квартет» № 5 (1980), «Меридіани» (сім п'єс для струнного квартета) (1981).

А. Штогаренко з одного боку, творив під суворим ідеологічним тиском (ідеали комунізму тоді активно пропагувались), але з іншого боку, його творчість віддзеркалює яскравий національного мистецького дух, який «відчутно споріднений з фольклорними коріннями, привабливий своєю щирістю, внутрішністю та ліричністю» [46, с. 170]. Ці характеристики проявляються у камерно-інструментальних творах Штогаренка, таких як Струнний квартет (1935), «Молодіжна сюїта» для струнного оркестру (1959), «Душа поета» – поема для струнного оркестру («Пам'яті Кобзаря») (1960), «Дивертисмент» для флейти і камерного оркестру (1967).

Камерна симфонічна музика кінця ХХ - початку ХХІ століть породжує багато питань і щодо розуміння стилю композитора. Саме стилістичні особливості композиторського мислення, яке часто набувало полістилістичного забарвлення становлять певні складнощі для розуміння, а тим більш для виконання та інтерпретування твору.

Народження музичного європейського авангарду суттєво вплинуло на творчість українських композиторів минулого століття. Вони, зокрема, Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький та інші, включаючи В. Бібіка, В. Губу, Є. Станковича, Ю. Іщенка, І. Карабиця, М. Скорика,



В. Губаренка, схилилися до камерно-інструментальної музики у період авангарду. Ця музична сфера стала лабораторією експериментів, спрямованих на відкриття нових образів та співпрацю між композитором та виконавцем. Молоді композитори, учні Бориса Лятошинського (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, І. Карабиць, В. Годзяцький, Л. Грабовський), акцентували увагу на конструктивних принципах формування, розширенні акустичного спектру, тембрових можливостях, щоб об'єднати традиційне й інноваційне.

Камерно-інструментальна музика, у певний період, стала відображенням не лише трансформацій у сфері музичного мистецтва, але й ширшого культурного руху у цей час. Серед різноманітних інновацій у композиторській техніці зустрічаються нетрадиційні концепції, складні філософські конструкції, звернення до стильових асоціацій історичних періодів, інтеграція елементів національної культури, поглиблене самовивчення та відображення психологічних аспектів. Музичне наповнення творів виявляє виразність у експресивному змісті. Звукове полотно наповнене складними дисонуючими ареалами, тембровими експериментами, включаючи методи сонористики, алеаторики та інші. Твори для камерного оркестру завоювали популярність серед композиторів різних поколінь.

В композиціях українських музикантів другої половини ХХ століття виразно простежується тенденція використання різноманітних стилів минулих епох, створюючи своєрідний музичний мікс. Вони вдихають у твори неокласичні, неоромантичні та неофольклорні відтінки, а також вдягають свої композиції у вбрання імпресіоністичних та експресіоністичних елементів.

М. Скорик у своїх творах втілює напрямок неофольклоризму, в якому поєднання класичних форм з гуцульськими коломийковими мотивами стає основною концепцією. Він подає цю тематику через такі

композиції, як Партита № 1 для струнного оркестру (1966), Партита № 2 для камерного оркестру (1970). У творах також відчутні неокласичні (необарокові) елементи, відображені в Трьох фантазіях з лютневої табулатури XVI століття, відтворених для камерного оркестру, Партиті № 3 для струнного оркестру (варіація для струнного квартету) (1974). Також важливу роль відіграє «стильова гра», яка виявляється у творах, таких як Диптих для струнного квартету (варіант для камерного оркестру) (1993), Фантазія на мотиви пісень «Бітлз» для струнного оркестру (1993), «А-г-і-а» для віолончелі та камерного оркестру (1994), Партита № 6 для струнного оркестру (1996), «Листок з альбому» для струнного оркестру (1997).

У творчості українських композиторів та виконавських колективів періоду 60-80-х років XX століття з'явилися видатні твори, які поєднують унікальність та нестандартність у сфері симфонічного, камерного та концертного жанрів. Серед них варто зазначити перші українські камерні симфонії: Андрія Штогаренка (1965) – Друга симфонія «Пам'яті товариша», Ігоря Шамо – Перша симфонія для струнного оркестру (1964) та Третя симфонія «Пам'яті героїв Великої Вітчизняної війни» для струнного оркестру (1975). Також варто відзначити Ігоря Шамо та його «Симфонієтта-концерт» для камерного оркестру (1967), Концерт для флейти і струнного оркестру (1977) та Концерт для баяна і струнного оркестру (1981). Серію творів тоді писали для новонародженого оркестру «Perpetum Mobile» на замовлення його керівника, видатного українського диригента Ігоря Блашкова. Це композитори: В.Загорцев, І.Карабиць, Є.Станкович, В.Губа, Л.Грабовський, В.Сильвестров та ін.

Стиль як категорія теоретичного музикознавства на сьогоднішній день має досить розширене змістовне і термінологічне тлумачення, яке часто є відображенням естетичної парадигми конкретної епохи. Можливо вживати дефініцію *стиль* на різних понятійних рівнях: стиль епохи

(Бароко, Класицизм, Романтизм тощо); стиль як естетично-філософська течія (модернізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо); національний стиль; індивідуальний композиторський чи виконавський стиль.

Зокрема «композиторський стиль функціонує як динамічна система, яка сприймає інформацію. Освоюючи цю інформацію, вона частково поглинає її в асимілюваному вигляді, а частково відтворює в своїй структурі» [58]<sup>1</sup>. Узагальнює визначення стилю І. Коханик: «стиль (у тому числі й музичний) – на різних своїх рівнях – є полем діалогу, творчої комунікації» [59].

Кожна епоха має свій стиль, якому притаманні певні ознаки, за якими є можливим його ідентифікувати. Одразу зауважимо, що кожен новий стиль прагнув *заперечити* свого попередника, виступити як його опозиція. Схематично виділимо стильові особливості важливих для нас стилів: постмодерну та метамодернізму.

Постмодерн панував з останньої третини ХХ століття і до першого десятиліття ХХІ століття. У цей час виникає багато нових форм, жанрів, стилістичних моделей. Головна його риса – свідомий еkleктизм, яка своєї черги породжує нову систему, використання надбання минулих поколінь як своїх власних, оцінка оточуючого світу через призму іронії. Робота з чужими авторськими текстами породжує такі моделі як інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність та навіть інтермедіальність.

Визначення постмодернізму в музичному мистецтві, як ідентифіковане Береговою О. [9], розглядає його як не стільки стиль або напрямок у мистецтві, скільки як новий світогляд і спосіб розуміння світу,

---

1

що дозволяє вільно оволодівати традиціями світової культури без будь-яких обмежень та можливість широкого використання їх у мистецькому полі. Постмодернізм, за цим визначенням, включає в себе ідею повернення до традицій, але на зовсім новому рівні.

О.Берегова відзначає постійне балансування творчої думки митців між полюсами традиції і новаторства, в результаті чого «... включення в систему художнього мислення всіх попередніх стилів, жанрів і форм, які в межах одного твору набувають семантики знаку, символу, і потреба в «новому слові» й нових засобах виразності стали визначальними рисами постмодерністської естетики» [9, с. 152]. Такі характерні вислови авторки, як «варіантність погляду на світ», «плюралістичність свідомості», «мовно-стилістичний поворот» – відображають мислення сучасних композиторів.

Стаття Дувірак Д. «Мистецтво постмодерної епохи» [27] ретельно досліджує проблеми відношення постмодернізму до модернізму, авангарду, а також визначення постмодернізму у контексті еволюції мистецтва в ХХ столітті. Авторка звертає увагу на суперечливість тлумачень стилістичної належності мистецтва 60-70-х років, висловлюючи погляд на його нео-авангардну орієнтацію. Вона аналізує складну взаємодію понять «постмодернізм», «постмодерність», «постмодерна епоха» і ставить актуальне на сьогодні питання про недостатню увагу музикознавців до явища постмодернізму в українському музичному мистецтві.

Сюта Б. у своєму дослідженні «Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття» [109] описує постмодернізм як «характеристику певного способу сприйняття світу (а не світогляду) та оцінки людини свого місця та ролі в навколишньому середовищі. Також, як епоху у формуванні свідомості (а не соціальної реальності)» [109, с. 36]. Дослідник визначає спільні ознаки постмодернізму у культурі, такі як «...тлумачення світу та свідомості як

виду тексту, інтертекстуальність, змішування великих стилів і мов, застосування метарозповіді та створення метамови, фрагментарність та труднощі в комунікації» [109, с. 37], а також плюралізм і «намагання моделювати на рівні організації музичного тексту певний світоглядний комплекс, що включає специфічно оформлені та емоційно насичені уявлення» [там само].

Змальовується історичний пейзаж суперечливої епохи, де композитор нашого часу працює в середовищі безперервних експериментів та пошуків. Тут відбувається створення індивідуальних форм творчого вираження, використання елементів знаків усіх попередніх епох - від стилів до музично-технічних дрібниць у вираженні.

Метамодернізм – стильовий період з кінця другого десятиліття XXI століття і донині. Зараз важко узагальнити процеси, що відбуваються тут і нині. Єдиною відзнакою цього стильового напрямку є тотальне спрощення, новітня простота (як продовження ідеї нової простоти XX століття), тощо.

Втім, як пише І. Коханик: «сучасне стилеутворення в музиці, її стильова палітра в усьому різноманітті барв і відтінків являє собою унікальний комунікативний феномен, в якому в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації, а самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання підкоряються ряду магістральних закономірностей, визначених нами таким чином: інструменталізм як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення; інтерпретативність як складова сучасного стилеутворення у системі “композитор – виконавець – слухач”; музичний стиль як поле творення духовної реальності» [58].

Окремо варто відмітити, що поняття стилю є доцільним вживати і по відношенню до диригентської діяльності. Стиль конкретного диригента визначається як особлива система засобів виразності, що служить для

втілення образного змісту музичного твору, що виконується. Одночасно з цим, стиль є тією категорією, якою мислить симфонічний диригент. Адже кожен твір має свою стильову палітру, яка проявляється у жанрово-інтонаційному коді музики, що презентує музично-стильову епоху, національну школу, індивідуальний композиторський стиль тощо.

Правильне «зчитання» цього коду диригентом дозволяє обрати вірне виконавське трактування і колективу, яким керує диригент. Зокрема, К. Кондрашин зауважив, що «стиль диригента – це принцип роботи з виконавцями і манера відтворення результатів цієї роботи на концерті. У поняття стилю входить багато компонентів – манера репетирування, ставлення до авторського тексту, зовнішня поведінка на концерті, ступінь імпровізаційності під час виконання і тощо. ... Скільки яскравих диригентів – стільки і стилів» [50, с.118].

Для того щоб вибудувати особистий виконавський стиль диригенту необхідно досягти певного рівня майстерності. Цьому може сприяти системне і зосереджене вивчення музичних опусів різних епох, національних шкіл, композиторів із розумінням історичного та соціокультурного контексту конкретного музичного твору. Звісно сприяє становленню стилю і природна обдарованість, втім, головним лишається невпинна робота над своїм професійним рівнем.

### **1.3 Трактування поняття «виконавська інтерпретація»**

Термін «інтерпретація» використовується в різних галузях людського знання і має кілька трактувань. У широкому розумінні інтерпретацію розуміють як загальнонауковий метод із фіксованими правилами перекладу формальних символів і понять мовою змістовного знання, який застосовують із метою тлумачення, пояснення смислу досліджуваного явища. Закордонні філософи вважають, що інтерпретація

передбачає розуміння всіх смислових пластів, закладених у тексті (Г. Г. Гадамер, В. Дільтей). Філологи розрізняють тлумачення лінгвістичного смислу і тлумачення його духовного змісту (Р. Барт). У тексті обов'язково присутні дві сторони: художньо-образна, що народжується сама собою під впливом емоційного сприйняття, і знаково-семантична, що вимагає розшифровки смислового значення слів і коригує образний зміст тексту (М. Вебер).

Термін «інтерпретація» походить від латинського слова *interpretatio*, яке можна перекласти як роз'яснення або тлумачення. У образотворчому мистецтві – тлумачення візуального досвіду, у літературі – розуміння життєвих, історичних або наукових подій, у театральному мистецтві – інтерпретація як літературної основи спектаклю, так і контексту тощо.

Що стосується музичного мистецтва, то тут це поняття трактується досить широко. Це і художнє розуміння виконавцем музичного твору, яке проявляється під час його виконання, і розкриття певних філософських сенсів, що закладені в опусі засобами виконавського мистецтва. Головне – це наявність у виконавця власної творчої концепції, індивідуального прочитання і розуміння твору.

У музичному мистецтві інтерпретацію визначають як вид художньої творчості, що з'єднує особисті вподобання виконавця, його досвід, естетичні ідеали, власний стиль гри та композиторську ідею, реалізовану в творі. У ній також присутні два рівні – емоційного сприйняття та інтелектуального тлумачення, що пов'язано із семіотичною природою нотного письма й зумовлює багатоваріантність інтерпретацій.

Заведено вважати, що інтерпретаційні проблеми в музичному виконавстві виникли, коли діяльність композитора і виконавця розділилася. Наприкінці XVI століття твір записували схематично, і фактично виконавець був співавтором. Багато виконавців дозволяли собі вносити зміни в музичний текст, а композитори запозичували один в

одного різні теми, і це було нормою. З часом поділ ролей став виразнішим, композитори стали фіксувати музичний твір ретельніше, а виконавці займалися його розшифруванням, що внесло значні зміни в музично-виконавський процес. На початку XIX століття роль виконавця стала переважною – публіка приходила до концертних залів насамперед на конкретного музиканта, не завжди переймаючись тим, що він грає. У сучасному виконавстві композитор і виконавець врівноважували свої позиції, ставши рівноправними суб'єктами художньої творчості.

Поняття інтерпретація, що з'явилося в 60-ті роки XIX століття, закріпило ставлення до виконавця як до самостійної творчої особистості, яка може по-своєму витлумачити музичний твір. Основним завданням виконавця є розкриття композиторського задуму й образного змісту твору, а справжнім об'єктом інтерпретації є авторський текст. Традиційно його фіксування відбувається графічними символами – нотами, словесними ремарками. Бувши однією єдиною системою фіксації, нотний запис має відому неповноту інформації, оскільки адекватно відобразити головні якості звуку (тембр, гучність, тривалість) або артикуляцію в записі практично неможливо. Відповідно, правом визначати і конкретизувати ці нюанси володіє виконавець. Він вирішує, відповідно до своїх слухових уявлень і художніх поглядів, як виконати твір, максимально наблизивши його до авторського тексту. Для народження інтерпретації необхідне не просто грамотне прочитання тексту, його «дешифрування», знання традицій нотації, епохи, стилю, творчої індивідуальності автора, а й уміння використовувати ці знання для створення власної концепції твору.

Музикознавець В. Москаленко, який першим в українському мистецтвознавстві розробив теорію музичної інтерпретації, зазначає: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосеміологічних можливостей музичного твору» [83, с. 8]. Зазначимо, що В. Москаленко у



своїй праці також визначає наступні різновиди інтерпретації: «слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу. До різновидів музичної інтерпретації також віднесемо виконавське перекладення» [83, с. 8].

Зупинимося на характерних особливостях інтерпретації. Кожна людина індивідуальна, відповідно, кожен виконавець має свій певний набір знань, умінь і навичок, притаманних тільки йому. Звідси можна зробити висновок, що виконання різними музикантами одного й того самого твору не може бути однаковим. Понад те, один і той самий твір може по-різному трактуватися навіть одним і тим самим виконавцем залежно від різних чинників, як-от настрої музиканта або виконання ним твору в різні творчі періоди життя.

Можливість такого різного ставлення до тексту пояснюється тим, що у творі є елементи, які виконавець може змінювати (тембр, темп, артикуляція, рівень гучності), і є елементи незмінювані – звуковисотність, метричний ритм, розташування смислових акцентів. Знаходження правильної пропорції змінного і незмінного в тексті – одне із завдань виконавця.

Основні сучасні вимоги до відтворення образного змісту музики – переконливість, самобутність, відповідність авторському задуму – жанру, стилю, формі. Під час роботи над інструментальним твором виконавець має пам'ятати, що, як пише В. Москаленко: «Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретуючої діяльності» [там само, с. 6].

Отже, інтерпретація – це не лише формально-грамотне відтворення нотного тексту, а й створення нової звукової моделі твору, яка іноді трохи відрізняється від задуму композитора. Виконавець подумки реконструює у

своїй свідомості авторський текст (за допомогою внутрішнього слуху) і реально відтворює його в акустичному звучанні на музичному інструменті. Разом із конкретизацією відбувається інтерпретація, де обов'язково присутнє розуміння і тлумачення. Розуміння – це з'ясування значення, закладеного автором у той чи інший символ, а тлумачення – втілення значення у виконавському акті.

Витлумачення передбачає, що виконавець по-своєму трактує відновлений ним зміст і вносить свій індивідуальний сенс, спираючись на власний психологічний і соціальний досвід. Виникає принципово нове утворення – виконавське значення, яке тягне за собою зміни форми і дає новий вид тексту – виконавський. Цей вид тексту і є виконавська інтерпретація. На практиці процес інтерпретації проходить більш зливо, і його досить складно поділити на етапи.

Інтерпретація музичного твору існує тільки у співтворчості композитора і виконавця, який забезпечує музичному твору реальне «звукове життя». Вона ґрунтується на «дешифруванні» виконавцем нотного тексту як семіотичної системи, розпізнаванні композиторського задуму, закладеного у творі, і створенні «нового» смислу, який втілює як особистий творчий досвід і художні уподобання виконавця, так і естетичні тенденції сучасної йому епохи.

Виконавське вивчення музичного твору протікає у всіх по-різному, все залежить від індивідуальності виконавця. Але є деякі схожі моменти: вивчення тексту, проникнення в авторський задум, вивчення твору і прагнення до технічно досконалого виконання. Усі ці складові присутні в роботі будь-якого музиканта, відмінністю є розподіл часу, витраченого на той чи інший етап. Музикант широкого масштабу і величезного виконавського досвіду витрачає незначну кількість часу на ці етапи, оскільки музичний твір для нього – відкрита книга.

Основою діяльності виконавця є наявність внутрішньої концепції,

завдяки якій він здійснює зовнішні дії. Взаємодія внутрішніх і зовнішніх процесів відбувається в його роботі постійно, бо виконавець подумки тримає у свідомості звуковий ідеал, до якого постійно прагне. Однак у реальності втілення ідеалу в усіх його подробицях практично неможливе, завжди залишаються деталі, які не вдається втілити в життя. З одного боку, ця обставина слугує стимулом для постійного вдосконалення виконавської майстерності, з іншого – породжує розбіжність між тим, що музикант хоче, і тим, що він може. Баланс між можливостями і бажаннями виникає в результаті пошуку творчих рішень, що дають змогу створити власне трактування твору. Важливим моментом у виконавському мистецтві є також те, що, попри вивірену і продуману концепцію виконання, у процесі роботи над твором завжди виникають нові ідеї, нові ідеали та уявлення. Відповідно, коригуються сплановані дії у напрямку до нової мети.

#### **1.4 Сутність та особливості інтерпретаційної роботи диригента**

Ще однією важливою для дисертаційного дослідження дефініцією є *диригентська інтерпретація*. Для того щоб зрозуміти особливості диригентської інтерпретації, варто з'ясувати і дати визначення дефініції «інтерпретація».

Мистецтво диригента – інтерпретатора значно еволюціонувало. Релігійно налаштований світ Середньовіччя не визнавав трактування в його сучасному розумінні, як індивідуалізоване вираження думок і почуттів виконавця. Однак протягом останніх століть становище, що існувало, поступово змінювалося, що стало вельми помітним у період класицизму. І все ж час «персоналізованої інтерпретації» настав лише з початком епохи романтизму. Суб'єктивний підхід до трактування того чи іншого твору став характеризуватися як вільне вираження волі музиканта.

У відповідь композитори почали обмежувати «свавілля» виконавців. Приміром, Г. Малер так насичує Фінал Другої симфонії авторськими ремарками, що навіть зазначає розташування оркестру на сцені та позиції валторністів під час гри тих чи інших фрагментів. Але прагнення диригентів (як і музикантів-інструменталістів) до свободи самовираження хитнуло «маятник» в інший бік: як свідчать грамзаписи 20-30-х років, суворе витримування темпу (особливо в кантілені) стало вважатися ледь не поганим смаком.

Поряд з еволюцією загальних уявлень про інтерпретацію трансформувалися й погляди на її компоненти. Зокрема, гучні зміни оркестрового звуку збагатилися поступовим посиленням і ослабленням звучання на додачу до вже чинних «східчастих» модуляцій. У ХІХ столітті відбулася величезна зміна в уявленнях про штрихи, що було пов'язано з реформою смичка, призначеного для гри на струнних інструментах. Якщо аж до кінця ХVІІІ століття домінантною артикуляцією було чергування *legato* і *detashe*, то всього лише через 50 років палітра управління звучанням істотно збагатилася. Ця обставина справила величезний вплив на формування штрихів під час гри на всіх інструментах.

Діяльність диригента протікає в певному соціокультурному контексті з властивими йому ціннісними світоглядними орієнтаціями. Тому можна стверджувати, що процес інтерпретації твору диригентом є похідним принаймні від двох чинників, які визначають кінцевий результат, створення виконавського трактування, що втілюється в низці конкретних одноразових виконань. Один із цих чинників – індивідуальність музиканта, що включає безліч «складових». Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту і досвід емоційного життя, вольові якості та риси характеру, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою тощо. Якщо додати до цього, що всякий індивід є продуктом певного соціального середовища й епохи, розмаїття індивідуальностей виявиться воістину безмежним, породжуючи

варіантну множинність виконавських трактувань.

Інший фактор пов'язаний з історично зумовленою мінливістю того, що можна назвати об'єктивними умовами побутування музичного мистецтва. Це – зміна музичного інструментарію, розвиток техніки гри, еволюція музичних стилів, зміна одних конкретно-історичних форм суспільно-історичного музикування іншими та інше. Кожен із названих моментів виявляється джерелом варіантності виконавських трактувань.

Важливо, що ще на етапі занурення в нотний текст, диригент має пройти певний шлях опанування внутрішніх сенсів музики, що ним виконується, адже завдання диригента стати своєрідним провідником між тим, що сказав композитор, через засоби оркестру і оркестрантів до слухача. Для цього диригентові необхідно виконати певні поетапні кроки, з яких виділимо такі:

- занурення в стиль епохи твору;
- ознайомлення із стилістикою творчого почерку композитора;
- знання національного колориту твору, що виконується;
- вивчення історії написання твору, його драматургічного наповнення;
- визначення головних точок, поєднання яких вибудує цілісне полотно;
- робота над внутрішнім станом, входження в образну систему твору;
- відточення технічно-складних моментів із доведення твору до максимального ступеня технічної досконалості;
- правильний вибір техніки ведення звуку, що відповідає стилістиці твору.

Лише після такої кропіткої праці з музичним твором диригент має змогу почати роботу з оркестром. Важливо, що прослуховування виконавських версій інших диригентів має бути лише після того, як

диригент зміг створити власне виконавське бачення опусу, інакше є загроза попасти під вплив іншого диригентського стилю.

Індивідуальний диригентський стиль це не просто сукупність виконавських засобів і особистісних якостей, притаманних виконавцю, а скоріше своєрідна специфічна система світогляду. Важливо, що формування індивідуального виконавського стилю, яке включає в себе володіння полістилістикою, залежить від зовнішніх умов – колективу, з яким працює диригент.

Інтерпретація музичного твору передбачає знання композиторського стилю, який нерозривно пов'язаний з тим чи іншим періодом в історії музики. Значущість зазначеного стилю не завжди була однаковою. Приміром, далеко не кожен професійний виконавець зможе визначити приналежність того чи іншого твору до творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Г. Малера, хоча ці композитори жили і творили в різному національному середовищі. Отже, аж до XIX століття найважливішого значення для інтерпретації набуває знання стилю епохи. І лише в музиці композиторів-романтиків на перший план виходить особистість творця з його емоціями і пристрастями. Суттєвим у характеристиці є і національний компонент, що часто слугує ключем до розуміння композиторського стилю.

Для кожного національного музичного стилю характерна низка специфічних особливостей. Зокрема, німецька музична культура з пріоритетами суворого ритму і темпу значно відрізняється від італійської, що ставить на перше місце верховенство мелодії та численних агогічних відхилень. Іспанська музика характеризується, образно кажучи, «величавістю», «гордовитістю», а також загостреним відчуттям ритму, тоді як французам притаманна витонченість, вишуканість, витонченість.

По суті справи, диригентське розуміння композиторського стилю містить у собі конкретні знання, що стосуються варіативних засобів

художньої виразності, які представлені гучною динамікою, агогікою, оркестровим тембром, темпом, штрихами. У зв'язку з цим завжди гостро стоїть питання про автентичність виконання. Безсумнівно, воно можливе лише теоретично. Приміром, струнна група часів Віденської класичної школи використовувала смички і струни, які давали дуже м'яке (навіть розпливчасте) і тихе звучання. Тембри духових інструментів теж помітно відрізнялися від нинішніх.

Крім технічних труднощів, що ускладнюють процес автентичної диригентської інтерпретації, є ще й еволюція виконавських стилів. Так, наприклад, звичне нині вібрато струнної групи ще не існувало у XVIII столітті. Навіть на початку XX століття не всі скрипалі використовували у своїй практиці цей засіб художньої виразності. Звукові «пухлини» (тобто *crescendo* на початку кожного звуку) були правилом «хорошого тону» у XVIII столітті, судячи з опису Л. Моцарта, а зараз слугують ознакою поганого музичного смаку.

Отже, враховуючи особливості композиторського стилю під час диригентської інтерпретації твору, не можна ігнорувати і специфіку виконавства, притаманну тому чи іншому часу.

Музичний жанр не несе в собі основного навантаження під час вироблення диригентом виконавської концепції і може виступати тільки у зв'язці з поняттям «музичний стиль». І все-таки рід музики чинить величезний вплив на інтерпретацію. Це твердження стосується насамперед танцювальних жанрів. Наприклад, після заснування у Франції Академії танцю (друга половина XVII століття) зародилася хореографія (тобто опис танцю). Першим канонізованим жанром став менует. Потім його опис змінювався, збільшувалася кількість «па» і слідом за цим процесом йшло розширення музичної форми. Подібне відбувалося і з іншими танцювальними формами.

Очевидно, всі жанрові засоби, тобто мелодійні, ритмічні, гармонійні

звороти, темпи, типи фактури, пропорції частин, що використані для створення відповідного образу, складають форму твору. Зрозуміло, ці компоненти зазнали значної еволюції. Однак ця еволюція була зумовлена трансформацією самих жанрів. До прикладу можна навести двочастинний менует XVII століття, який у XVIII столітті розрісся до складної тричастинної форми і став частиною симфонічного циклу.

Таким чином, провівши аналіз національного, індивідуального стилю композитора, визначивши особливості жанру, форми та музичної мови твору, диригент підходить до вирішення головного завдання – розуміння змісту твору, оцінки його образного світу. У результаті ним виробляється своя виконавська концепція.

## **Висновки до Розділу 1**

Подібно до перехідних періодів минулих століть, в музичному мистецтві сучасної епохи видно процеси становлення і розвитку різних жанрів через їх синтез, переплетення та індивідуалізацію композиційних рішень, що призводять до нестійкості статусу жанру.

В минулому столітті та на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва спостерігається постійний інтерес композиторів до різних форм камерно-оркестрової музики. Зазвичай це включає в себе творчість для невеликих камерних ансамблів (часто під заголовком «Музика для...»), оркестрові концерти, симфонії для струнних з солістичним інструментом, та камерні симфонії.

Тенденції камернізації набули найвиразніших проявів у симфонічному жанрі, що зумовлено кількома ключовими чинниками. Серед них варто відзначити відродження неокласицизму в 50-60-х роках минулого століття, що спонукало композиторів до розширення технічного спектру та експериментів з прийомами, перевіреними часом у минулих музичних епохах. Також серед ключових факторів, які сприяли посиленню



тенденції камернізації симфонічного жанру, слід відзначити з'явлення у ХХ столітті нових систем організації звуку, зокрема, систем додекафонії та серійної техніки. Ці системи викликали кардинальні зміни у сприйнятті музичного простору та часу.

Функція звуку перетворюється: він перестає бути окремою складовою і стає цілісною конструкцією. Це призводить до збільшення ваги та значення звукової структури, що, в свою чергу, призводить до збільшення щільності музичного часу – кількості подій на одиницю часу, і до реорганізації системи просторових координат, яка тепер доповнюється горизонтальною, вертикальною і діагональною. Ця динаміка спричиняє тенденцію до стискання форми та її камернізації. Виникає необхідність у менших виконавських колективах, надаючи перевагу сольним чи камерним виконанням, оскільки кожен окремий звук має бути чітко виокремленим, що можливо лише у відкритій та прозорій музичній структурі, що вимагає невеликої кількості виконавців. Таким чином, поряд із умовами компактності форми, які створює серійна техніка, стилістичні тенденції необарокко відкривають перед композитором безліч жанрових та структурних моделей.

Вплив на зростання уваги композиторів до камерних жанрів відіграв своєрідний протест, що був реакцією на домінуюче значення «великої симфонії». З'явився потяг в музичному мистецтві до протиставлення масштабної композиції традиційної симфонії лаконічній формі; звичайному складу оркестру – меншому, з непостійним складом інструментів; архітектурі сонатно-симфонічного циклу - різноманітним нетиповим формам з непостійною кількістю частин; симфонічному розвитку – концертуванню; гармонії – стриманій поліфонічній графіці; тональній системі – різноманітним атональним структурам, серійним композиціям, алеаториці, сонориці та іншим. Це призвело до зменшення сюжетності музики у стилі романтизму та зменшення важливості

емоційного компоненту, а тому втратили актуальність розширені оркестрові засоби та велика музична форма.

Важливим керівним фактором, що вплинув на появу тенденції камернізації у музичному мистецтві, стало типове для інтелектуального ХХ століття мислення. Цей період відзначався математичним підходом і формальною логікою, комбінаторикою, та уявленням про музику як сферу інтелектуальних операцій. У минулому столітті композитори-дослідники намагалися «модельювати» підсвідомі процеси, використовуючи раціонально структуровані конструкції (Арнольд Шенберг), відтворювати найскладніші психічні стани через чітко розраховані звукові структури (Антон Веберн), та створювати музику, ґрунтуючись на математичних законах та моделях (Янніс Ксенакіс). Таким чином, цікавість музикою як інтелектуальною сферою зумовила потребу у мінімізації засобів для виявлення комбінаторної природи музичного мислення.

Музично-виконавське мислення диригента, який працює в умовах камерного оркестру, це складна система трансляції музичного тексту, що включає аналітичну, емоційну, та психо-фізичну складові. Диригент, на основі власного виконавського досвіду має побудувати концепцію музичного твору, програми і «повести за собою» оркестрантів.

Тонке розуміння стилістичних меж кожного твору концертної програми дає можливість проявити диригенту свої полістилістичні технічні навички та створити, разом з оркестровим колективом власну виконавську версію творів, що виконуються. Робота із музикою сучасних композиторів дозволяє розкрити весь інтерпретаційний арсенал диригента, його потенціал у межах одного твору.

Кожному з диригентів притаманний свій неповторний індивідуальний творчий профіль. Однак зазначена своєрідність несе в собі риси спільності, які «невидимі» і безпосередньо невідчутні. Їх усвідомлення приходить уже після аналізу почутої інтерпретації. До таких

рис, які, безсумнівно, є дуже важливими і свідчать про ступінь професіоналізму в підході інтерпретатора до реалізації музичного твору, слід зарахувати:

1. Логічність побудови музичного матеріалу.
2. Стрункість системи музичних образів.
3. Високу якість виконання.
4. Професійну та натхненну роботу диригента.

Ці тези незримо існують у виконавській практиці, на інтуїтивному рівні відчуються слухачами, і головне – не змінюються з плином часу. Висока художня цінність створюваного творчого продукту є головною метою виконавця-інтерпретатора.

З плином часу творчому перегляду і трансформації піддається динамічна, темпова і психо-емоційна шкала сприйняття слухачами виконуваного матеріалу. По-перше, у зв'язку зі збільшенням у сучасному світі загального рівня поглинання людським слухом всіляких шумів трактування оркестрового forte в сучасному виконавстві набуло більшої гучності, ніж на початку ХХ століття. По-друге, збільшення рівня технічної майстерності музикантів негайно потягнуло за собою появу швидких темпів.

Однак найголовнішим перетворенням стала поступова зміна психо-емоційної сприйнятливості слухачької аудиторії. У сучасному світі, виникли чинники, здатні викликати найсильніші людські емоції. Зі створенням музичних творів композиторами кінця ХХ початку ХХІ століття, які працюють у нових стилях, слухачі отримали інші художні образи. Головним критерієм, що визначає ступінь якісної роботи інтерпретатора, стає його здатність одночасно акумулювати у виконанні і художньо-образний пласт, створений композитором, і тенденції сучасного виконавства.

## РОЗДІЛ 2.

### АНАЛІЗ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ГЕНЕРАЦІЙ В АСПЕКТІ РОЗКРИТТЯ ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

#### 2.2. Розвиток неофольклористичних тенденцій у композиторській творчості Л. Колодуба: «Сім українських пісень» та «Туровські пісні для камерного оркестру».

В період формування національної самостійності України, особливо актуальним є питання духовної та ідеологічної єдності нації. Один із ключових факторів у визначенні загальнонаціональних цінностей, сприяючи їхньому утвердженню, є фольклор. Він пережив переосмислення в 50-60-х роках як явище, відоме як «неофольклоризм», і його вплив можна побачити в творчості українських композиторів, представників «нової фольклорної хвилі», серед яких виділяються М. Скорик, Л. Грабовський, Є. Станкович, Л. Дичко, І. Карабиць та видатний сучасний український композитор Л. М. Колодуб.

У музичній творчості Л. Колодуба елементи неофольклоризму проявляються головним чином як цитати, а також у вигляді трансформації, із застосуванням сучасних технік композиторського мистецтва, таких як атональність, алеаторика, модальність та сонористика. Цей підхід сприяє відтворенню внутрішньої сутності фольклору, його «субтексту», надаючи творчості виразного національного колориту.

Серед академічних видань, що описують музичну творчість Л. Колодуба, можна відзначити дослідження О. Бенч-Шокало [8], К. Білої [9], М. Загайкевич [31], Л. Макаренко [75-78], та А. Мухи [87]. Проте лише невелика частина його творів простежується у аналітичних працях сучасних музикознавців. Однією з перших глибоких наукових розвідок творчості Л. Колодуба є дослідження А. Мухи «Українська карпатська

рапсодія» (1963). У цьому дослідженні автор відзначив успішне поєднання національних виконавських традицій з сучасними засобами оркестрового мистецтва. Пізніше, у роботі М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973), були визначені основні риси оркестрового стилю композитора.

Музикознавці, досліджуючи творчість Л. Колодуба, вбачають, що його авторський стиль сформувався під впливом різних музичних традицій. Зокрема, він охоплює національну традицію (зокрема, харківську школу), а також вплив інших великих композиторів, таких як І. Стравінський та Б. Барток. У творчості Л. Колодуба також простежуються загальні стильові тенденції свого часу, пов'язані з фольклоризмом і неофольклоризмом.

Камерна сюїта «Турівські пісні» (1992) для струнних і ударних інструментів складається з шести мі-ніатюр, що презентують майже весь жанровий спектр українських пісень: епічна – «Гей, гук, мати, гук», жартівливі – «Ой, вже чумак дочумакувався», «Ой, кум до куми залицявся», лірична – «Гей, на Купала», колискова – «Спи, дитино», танцювальна – «Ой, заграв комарик». Частина музичного циклу створюють живописну картину центрального мелодизму України через контрастні поєднання. Докладний аналіз циклу можна знайти в працях Л. Макаренка [73-78], Л. Іванюти [34, 35]. Я лише хочу підкреслити основні засоби й методи роботи композитора з фольклорним матеріалом:

- різножанровий тематизм (епічний, гумористичний, ліричний, танцювальний);
- використання оркестрових тембрів для імітації звучання народних інструментів (цимбали, дзвіночки, бандури, народного ансамблю),
- спрямованість на музичні форми народної творчості (пісенно-куплетні, рондові, пронизливі, імпровізаційно-варіативні);
- відтворення народної мелодичності (думовий стиль, пентатоніка);

- імітація фольклорних текстурних варіантів (гомофонічно-гармонічний, підсвідомий, хоровий, остинатний).

Крім цього, у сюїті використовуються сучасні засоби, такі як поліструктурне мислення, звукова обробка, багатоголосість, політоніка та властиві сучасній музиці неладові звуковисотні ряди, що поєднують як окремі фольклорні жанри, так і сучасну музику.

### **«Сім українських пісень»**

Стиль Л. Колодуба позначений яскраво вираженою асиміляційною тенденцією. Мається на увазі принципово вільний вибір і об'єднання в межах індивідуальної стильової системи генетично різнорідних фольклорних і професійних витоків. Провідною цільовою установкою є активне переосмислення обраних стильових координат, підпорядкування їх власному світогляду.

Цикл «Сім українських народних пісень» (2000) для камерного струнного оркестру, написаний на замовлення диригента А. Шароєва, складається з семи контрастних жанрових картин («Стоїть козак», «Пливе щука», «Кам'яна гора», «Колискова», «Танцювальна», «Ой, роде мій», «Пішла б на музики»). Як і в попередньо розглянутому творі, в цьому циклі композитор демонструє майстерне вміння працювати з фольклорним матеріалом.

Спостерігається поширення інтонаційної процесуальності, що йде від ансамблевих жанрів, на всі фактурні пласти, персоніфікацію тембру, регістру, динаміки, штрихів, артикуляції, багатство й розмаїття звуків, що звучать в ансамблевому жанрі, звукової палітри за зовнішньої тембрової одноплановістю.

Розвиток будується не на зіткненні протидіючих початків, а на плавному чергуванні великих розділів, усередині яких панує єдність настрою. Зіставлення замкнутості різнохарактерних епізодів фіксує різні аспекти притаманної твору гармонії та цілісності світосприйняття.

Спираючись на традиції М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, в циклі збагачують методи розвитку тематичного матеріалу за рахунок використання багатих формотворчих потенцій українського пісенного фольклору. Цілісність драматургічного процесу досягається не шляхом якісного переродження провідних образних начал, а завдяки генетичній спільності інтонаційно-ритмічних елементів, що складають музичну тканину. Опиранням на національний фольклорний пласт можна пояснити й широке використання прийому градації (термін Н.Горюхіної) – тобто внутрішнього збагачення образів за допомогою варіантних змін у рамках цілісних тематичних комплексів.

Серед особливостей стилю українських циклу, що втілюють закономірності епічного роду, – зримість, рельєфність образів, демократична спрямованість до слухача. При цьому метод Л. Колодуба виявляє міцні зв'язки з романтичними традиціями, що виявляється у використанні принципу монотематизму.

Національна природа розглянутих у даному розділі циклів проявляється через пісенність як національно-конкретний склад музичного мислення і комплекс властивих їй прийомів розвитку тематичного матеріалу. Але, мабуть, найбільш виразно національна основа відчувається не через конкретику фольклорних орієнтирів, а в самій сутності психологічного складу образів, у їхніх співвідношеннях. Переважання загального над індивідуальним, опора на усталені фольклорні прийоми відтворення народного характеру збагатилися тонким психологізмом, збільшенням значущості особистісно-авторської участі в цілісній драматургічній канві.

В циклі «Сім українських народних пісень» як домінантні висуваються стильові чинники економії та концентрації. Звідси прагнення так розподілити акценти в рамках циклу і на рівні окремих частин, щоб художній результат набув особливої опуклості, помітності. Усі зазначені

процеси здійснюються в умовах панування дрібного штриха, деталізації, афористичного змальовування кожної стадії розвитку ідейно-образних слів.

## **2.2. Новаційність художнього і світоглядного самовираження Ю. Шевченка: «Ми Є!», «Три українських пісні для струнного оркестру»**

У музичному просторі ХХ-ХХІ століть з'являються вражаючі приклади камерно-інструментальних творів, що використовують стильові і жанрові моделі, сформовані в минулих епохах. Юрій Шевченко – митець, який розробив власний унікальний стиль, що базується на синтезі пізньоромантичних традицій, сучасного неокласицизму та неофольклоризму. Його музичний стиль відзначається глибоким взаємозв'язком традиційних та сучасних виразових засобів. У музичних творах наявні різноманітні засоби виразності, проте вони залишаються структурованими за класичними шаблонами. У статті В. Степурка зазначено, що доробок композитора вражає насиченістю «сучасними філософськими ідеями, пошуком гуманістичних постулатів для вирішення проблем людства. Позитивне сприйняття Юрієм Шевченком стилістики модернізму і постмодернізму є спрямованим на розширення засобів музичної виразності для впливу на слухача, а не висловленням даної естетики» [104, с. 133].

Ю. Шевченкові протягом усього творчого шляху довелося працювати в напрямі театральної музики. Можливо, цим викликаний першочерговий інтерес дослідників саме до балетної музики. Проте ми хочемо звернутися до інструментальної музики, зокрема до «Трьох українських пісень» для струнного оркестру.

«Многая літа» Ю. В. Шевченко реалізована за внутрішньою символічною програмою світлого преображення і досягненням оновленості – тихої, замріяної, прекрасної у витонченості. Мелодія



козацького походження славлення Життя людини, народу, країни відібрана композитором з широкої номінації творів. Безумовно, проглядається високодуховний підхід до своєрідно втіленої ідеї ствердження Віри у велич історичного і культурного процвітання України.

На основі тематизму першої музичної фрази козацького Многоліття, добре знайомої в народі та розповсюдженої в його багатовимірних суспільних прошарках, будується жанровий синтез давніх українських славильних кантів, хорового багатоголосся гучних фольклорних свят, витонченої майстерності класичної та сучасної вітчизняної і європейської поліфонії.

Традиції романтичного споглядання дали змогу композитору підійти до створення жанру «поліфонічної поеми» з композиційним аналогом барокових українських хорових концертів в струнній мініатюрі, з поліфонічно-варіаційним методом і синхронізацією звукового розповсюдження храмових дзвонних коливань.

Склад камерного оркестру дозволяє гнучко розподіляти можливості тембрового розгортання струнного ансамблю від 2-голосного до 6-голосного, що сприяє «променистому» ширянню ладоінтонаційного джерела з першого музичного речення-фрази. Впливове враження досягається продуманим та інтуїтивно відчутним паралелізмом засобів художньої виразності, з чітко («прозоро») сформованим філософським благословенням Життя.

Основні грані неперевершеної за своєю оригінальністю мініатюри – поступове нарощення поліфонії від скрипкового 2-голосся (Violini I, Violini II, тт. 1-4), 3-голосся (тт. 5-8), 4-5-6-голосся (ц.б, ff, т. 47):

1) поетапне темброве підключення до скрипок – альтів, віолончелей і контрабасів розширює художній простір, доводить до центральної кульмінації (від т. 63, цифра 6) і не згортає відхід від неї, а немов

переносить сприйняття в інший вимір, вищого порядку, закріплює в ньому досягнуте;

2) розширення діапазону від тонічної ч. 5 («a1-e2», т. 1) і субдомінантової в. 6 («a1-fis2», т. 2) у A-dur – до в. 6 в майже 5 октав за вертикаллю («F1-d3», т. 47, ц. 6) у B-dur;

3) певна система повного кадансового звороту в гармонії вищого порядку у мажорах тонального плану зв'язана з поринанням до «заглиблення» у субдомінантову сферу і «виринанням» з неї. Після квартового стрибка тональностей (A-dur–D-dur) спостерігається низходження по терцієвих проходах (D-dur–B-dur–G-dur–E-dur) та віддзеркалення у квартовому сходженні. В завершенні процесу «тональної спіралі» стверджується висхідний потяг домінантової основи до тонічної (E-dur–A-dur);

4) в кульмінаційній системі народжується знакове у філософському задумі художньої програми твору функціональне ядро вищого рівня: до основного A-dur, bVI до попереднього D-dur, bIII до наступного G-dur;

5) між початком і завершенням процесу розгортання мініатюри проявляється обережне оновлення в регістрах, складі, відтінках динаміки, наповнення вертикального фонізму акордів у їх ладотональних функціях: A–D–B–G–E–A (T–S–Ns–SS–D–T);

б) графіка мелодичних ліній в розгортанні поліфонічної фактури зосереджується на двох символах:

- наспівна обернена хвиля, що виникає з вершини-джерела декламаційного походження (Violini I, т. 1-4);
- гамоподібна, активно цілеспрямована висхідна стрічка інструментального джерела субмотивного секвенційного розподілу з функціональним наслідуванням D-T-S-T (Viola, т. 15);

7) дві мелодичні лінії набувають тематичного значення, наділені художньою виразністю, мають окремий розвиток у поліфонічно-варіаційному сплетінні мініатюрних «куплетів=варіацій»; гамоподібний

контрапункт звучить тільки в альтів, віолончелей і контрабасів, по суті, виникає з тетраходів першої, головної, «музичної фрази=теми», змінюючи образну характеристику і сенс, і немов «зсередини», «внутрішньо» та «фундаментально» підтримуючи її «мелодію=тему»;

8) пульсацію тривалостей за авторським призначенням набуває теж знаковий показник, солідарний з проаналізованим попередньо: чверть вібрує за цифровими відокремленнями, іноді з агогікою, поліфонічними «куплетами=варіаціями», починаючи від Повільно, 60, далі 65-70-75-80-85 rit.- 90...raII-70 raII-60;

9) динамічні процеси відтворюють символіку образної драматургії і теж належать до знакових процесів у розкритті художньої програми.

Українська народна пісня «Пливе човен, води повен» належить до жанру ліричних пісень про кохання, існує в декількох варіантах. Наприклад, у М.В. Лисенка в XV томі «Зібрання творів у 20 томах» (Лисенко, 1956) представлені дві хорові обробки двох різних наспівів і поетичних текстів:

- 1) з м. Борисполя на Полтавщині – для мішаного хору з фортепіано; Andante, e-moll [66, с. 125-126];
- 2) з Чернігівщині – для Soprani, Alti, Tenori з фортепіано; Andante moderato, a-moll [66, с. 237-240].

Можна навести приклад іншого наспіву «Ой пливе човен, да й води повен» з поширеною текстовою аналогією (с. Глушиця, Рівненська область) [90]. Чернігівський варіант спонукав композитора створити декілька обробок:

- 1) «Пливе човен». Баркарола. Мішаний хор без супроводу; Andante moderato, a-moll [66, с. 49–50];
- 2) «Пливе човен». Баркарола. Дует – сопрано, мецо-сопрано у супроводі фортепіано; Andante moderato, a-moll [66, с. 83-87];
- 3) Баркарола («Пливе човен»). Композиція для фортепіано, 1873. Andante

moderato, h-moll.

Саме цей, чернігівський, наспів набув такої улюбленої народом популярності завдяки творчому натхненню композитора й став сприйматися лисенківською мелодією «на народні слова», що зустрічається у нотних виданнях і в концертній практиці, у слухацькому професійному й аматорському сприйнятті.

Ю.В. Шевченко у своєму творі «Три українських пісні для струнного оркестру» другою піснею обрав лисенківський варіант трьох «Баркарол» на чернігівський наспів «Пливе човен», обережно й вишукано використовуючи їх матеріал для нової композиції у жанрі української баркароли-фантазії з тембрами від скрипок до контрабасів. Композитор ХХ–ХХІ століття знайшов оригінальний метод малювання музичними прийомами руху течії ріки, коливання човна, його «розмови» з журчанням води, спокою «дружнього веселого гойдання», раптового «попередження» річки перед зустріччю з круговертю й попаданням у крутіж, – з доленосним «усвідомленням», що спастися можливо тільки у спільноті, з оновленим набуттям Гармонії існування. Композиція завершується тихим спокоєм віддалення човна течією ріки... Все – як у глибинній Дарині української фольклорної культури – персоніфікація образів Природи, відчуття допомоги від українського Храму Життя, образні паралелі переживанню людської душі, єдність існування. Ю.В. Шевченко майстерно об'єднав минуле і майбутнє пісні, образну програму і метод її втілення. Процес розгортання композиції поринає у синтез сонатності філософського сенсу музики з куплетно-варіаційною структурою. Микола Максимович Гордійчук, видатний український музикознавець, учений-фольклорист, визнає останню «...вищим виявом творчого перевтілення принципу імпровізаційності виконання, властивого українській народній музиці» [20, с. 12].

Друга п'єса струнного циклу Ю. В. Шевченка сприймається щирою, гідною «Посвятою Лисенкові», – у творчості якого стільки перлин добра і скарбів, що вистачить багатьом століттям розвитку культури України і народу – у світовій творчій спільноті. Чернігівський наспів, багатогранно проявлений Миколою Віталійовичем Лисенком, знайшов рівноцінне продовження феноменального за мудрістю художнього задуму, з точним віддзеркаленням поточної історії і культури України.

На відміну від попередніх двох обробок українських мелодій («Многая літа», «Пливе човен»), в обробці наспіву «Женчичок-бренчичок» з перших 8-ми тактів (з їх чіткою квадратністю 4+4) звучить повний квінтетний тембр струнного оркестру, з грайливою поліфонічною імітацією між першими та другими скрипковими партіями.

Вибраний композитором засіб інтуїтивно налаштовує до сприйняття фінального цілого верхньої композиції 3-частинного твору, допомагає «перебудувати» увагу слухача на жартівливий, оптимістичний контекст, що здійснює з глибин внутрішнього світу людини потяг до миттєвої легкості у почуттях, думках, – весело прощати, співати, танцювати, бути часткою величі багатовікової натхненної культури народу. Поринути у радість щастя юнацтва, розправити духовні крила і відчутти небо, сонце, чисте повітря і красу землі України.

Композитор відкриває фінал твору метроритмом і типовою поспівкою дитячих жанрів вітчизняного фольклору – початковим *ostinato* стрибка від низхідної ч. 4 з підтвердженням його стійкості у в. 2. У їх ладовому еквіваленті «I (VIII)–V–VI–V» основного D-dur точно карбуються наслідки:

- 1) від стилістики побутових жанрів – заклички та примовки,
- 2) від стилістики потішних жанрів – звуконаслідування, скоромовки,

3) від стилістики ігрових жанрів – лічилки, імпровізовані ігри тощо [40, с. 128].

Вступний характер ігрового закличного типу підсилюється паралельними засобами виразності у межах квадратності (4+4) – «терасною динамікою» (f–p) і «миттєво вживаним» регістровим зіставленням у партіях скрипок I-II (d3–d2). У подальшому квадратно-ігрове «жартування» продовжується в композиції п'єси в різних (неочікуваних) гатунках-«придумках», задіяних створити кумедний «дитячий» світ дорослого розважання.

Відомо, що образ Женчика-бренчика змальовує молодого хлопця-женця, якому після польових робіт «спати не хочеться, а гуляти кортить, хоча й ніжка потерпіла від колючої стерни». Так, академік НАН України С. Я. Єрмоленко – мовознавиця в галузі лінгвофольклористики, констатує:

«Відома танцювальна пісня починається словами:

Женчикок-бренчикок вилітає,  
Високо ніженьку підіймає...  
Як бито, набито, ніженьку пробито.  
В зеленім лузі бери собі другу!

*Женчикок-бренчикок вилітає* — образне порівняння Женчика з птахом: він ніби літає в швидкому танцювальному ритмі, хоч і болить пробита нога: «Хоч стерня колеться, ніжка болить, — Спати не хочеться, гулять кортить».

Очевидно, з танцювальною природою цієї пісні, з музичним образом пов'язане значення слова *бренчикок*, пор. дієслова *бренькати*, *бренькіт*, *бриніти*.

*Женчик* — це типова для народної пісні словотворча форма в ряду подібних слів — *кравчик*, *шевчик*. Пор.:

Кругом, *женчики*, кругом  
Понад зеленим лугом.

*Женчики* кружинають,  
Пшениці дожинають» [29, с. 4].

Обробка наспіву «Женчичка-бренчичка» побудована у чергуваннях засобів, сприятливих для суміжних видів мистецтв, що визначаються як «підсилення комічного ефекту ... семантично-синтаксичним повтором» [95, с. 61].

Фольклорний наспів «Женчичок-бренчичок» отримав визнане розповсюдження в українській культурі, діаспорі, інших культурах завдяки обробці М. Д. Леонтовича. Прослідкуємо певні виконавсько-художні рушії у двох композиторів через століття – від межі ХІХ/ХХ століть до межі ХХ/ХХІ століть. Ю. В. Шевченко використовує в обробці «Женчичок-бренчичок» інші умови для створення оригінального задуму фінального підсумку тричастинного оркестрового циклу, ніж у самодостатньому хоровому опрацюванні М. Д. Леонтовичем.

В обробці М. Леонтовича – E-dur, *Con moto*, розмір 3/8, для мішаного хору, 4-голосся. 1-4 куплети – Проста куплетна форма, 5-7 куплети – відносно попередніх 1-4 куплетів – Куплетно-варіаційна форма, тому в цілому композиція хорової обробки набуває Двочастинність продовженого типу (AA1). Кожен куплет зберігає типову будову українських народних пісень «заспів–приспів», приспів постійно відділений текстовим словосполученням «Якби то...». Активно застосовуються поліфонічні засоби дзеркального імітування мотивів і субмотивів, вертикально-рухливі контрапункти та імітації між голосами хорової партитури, особливо в частині A1. Центральна кульмінація в завершенні п'єси (останні 4 такти приспіву).

На відміну від М. Леонтовича, у творі Ю. В. Шевченка – D-dur, Жваво, = 170, розмір 3/4, в завершенні п'єси 3/2, для струнного оркестру (5-голосся). Жанр інструментального скерцо (з прийомами сонатної розробковості як способом розвитку). Складна Тричастинна композиція зі

Вступом, який виконує функцію «епіграфу», з наскрізним методом скріплює усю композицію. На рівні програмної драматургії дотримуються жанрові ознаки українських дитячих фольклорних жанрів, улюблених і широко визнаних у «дорослому» гумористичному сприйнятті. «Епіграф» має ознаки ще одного жартівливого імітування: фонізм народного інструментального ансамблю, що пульсує «поперек» тридольного такту – геміола в 2/4 поспівках, вказаних вище (ч. 5+в. 2), підтверджена оркестровими педалями 6-дольного «супроводу» (4/4+2/4, див. тт. 1-8).

Вражає витонченість пошуку деталей імітації жанрової музичної сценки гри аматорського струнного ансамблю, яка підкреслює єдиний авторський світоглядний стиль милування рідною культурою. Середня частина побудована у проєкціях розробкового гумористичного «перегляду» окремих часток тематизму народної пісні зі вступними геміольними перегуками – задіяні імітації танцювальних сценок. В них проглядаються й більш серйозні риси наснаги, копіювання вольових рухів, «по-дорослому» жартів з імітуванням на перший погляд «легких» віртуозних карколомних «па» – чоловічих і парубоцьких стрибків, виходи танцюристів на солюючий показ різноманітними досягненнями (високі стрибки, присядки, обертання тощо). У музиці – широкі стрибки, ладоінтонаційні оспівування, оркестрові педалі, поліфонія контрапунктів, імітації, раптові повороти тонального плану (від ц. 5, т. 40): G-dur–B-dur–d-moll–g-moll–h-moll–E-dur–D-dur–C-dur–d-moll–F-dur–B-dur. Передикт до репризи теж раптово-несподіваний – тональністю тритонанти E-dur (після B-dur) і її субдомінанти, яка перетворена у домінанту (A-dur) до основного D-dur (від ц. 15, т. 158).

Центральна кульмінація відкриває динамізовану варійовану репризу (ц.16, т. 166, ff), у вдвічі збільшеному розмірі 3/2 (тобто, вдвічі розширеній пульсації) – в 6-голосному акордовому звучанні могутнього хоралу, – немов відкрилися святі небеса прославляти народ України.



Ю. В. Шевченко в жартівливому фінальному «Женчичку-бренчичку» духовно втілює риси традиційного плясового народного танцю «гопака» – запорозького походження (розміром у 2/4, гумористично вказаного ще в «Епіграфі» п'єси № 3) [44, с. 127]. Відчувається композиторський задум встановити художній перегук усього циклу від № 1 – «Многая літа», з мелодією козацького походження.

У процесі реалізації символічної програми «Трьох українських пісень» для струнного оркестру важливу роль відіграє принцип звукового зображення і тематичне значення ритму. Звукове зображення виявляється у сполученні тембрів різних інструментів та використанні спеціальних засобів. Створення звукової перспективи та ефекту просторовості досягається через поліфонію і поєднання віддалених регістрів (у першій пісні ефект храмових дзвонних коливань через синхронізацію звукового розповсюдження). У третій пісні наявний ігровий початок, що реалізується через «терасну динаміку» (f–p) і «миттєво вживане» регістрове зіставлення у партіях скрипок I-II.

Для відтворення фольклорних інтонацій, імітації звучання народних інструментів композитор використовує тембри струнного оркестру, специфічні ритми (наприклад, фонізм народного інструментального ансамблю, що пульсує «поперек» тридольного такту – геміола в 2/4 поспівках, підтверджена оркестровими педалями б-дольного «супроводу» в третій пісні), мелодійні оберти (ладоінтонаційні оспівування, раптові повороти тонального плану), а також широкі стрибки, оркестрові педалі, поліфонію контрапунктів, імітації, поліфонічно-варіаційний метод розгортання. Тенденції формоутворення і гармонії, закладені композитором у його творах, відкривають широкі перспективи для подальшого розвитку української камерно-інструментальної музики.

Використовуючи фольклорний матеріал, Ю. Шевченко доповнює кожен із задіяних мелодій гармонічною фактурою, майстерно працює з

вертикаллю, ювелірно виписує кожен голос. В авторській інтерпретації народних пісень більш виразно підкреслюються жанрові ознаки: «Многая літа» – славильний кант, «Пливе човен» – баркарола, «Женчичок-бренчичок» – скерцо. Поглибленню вказаних жанрових рис сприяють метроритмічні, реєстрові, тембральні рішення.

Архітектонічна будова частин перегукується із семантикою плинності життєвого часу: «Благословення Життя» – «Поринання у процес Життя» – «Радість Життя». У творчому виконавстві втілена інтерпретація позитивного підйому емоційного стану виконавців, слухачів. Світловогневий характер обробки «Женчичка-бренчичка» готує своєю центральною кульмінацією й загальноциклову репризу спіралеподібної циклічної форма по сюжету Життя: «Многая літа» (№ 1) – «Пливе човен» (№ 2) – «Женчичок-бренчичок» (№ 3).

### «Ми є»

Бурхливе політичне життя України останнього десятиліття актуалізувало увагу як композиторів, так і слухачів до національно-патріотичної тематики та її розвитку. З іншого боку, твори українських композиторів, а саме «Ми Є!» для скрипки та струнного оркестру Ю. Шевченка, варіанти Державного Гімну М. Скорика та Є. Станковича, «Гімн» В. Сильвестрова являють собою унікальні втілення музичного тексту безпрецедентного за суттю та історичним значенням Державного Гімну України в оригінальних високопрофесійних композиторських інтерпретаціях. У музикознавчому просторі досі не було виявлено аналізу вищезазначених творів, попри їхню надзвичайну популярність серед виконавців.

Державний Гімн – це бренд країни, один із найважливіших національних символів, урочиста музична або музично-поетична композиція, яка застосовується для відзначення різних соціально-

значущих державних подій: громадських зібрань, державних свят, церемоній і ритуалів. Виконання гімну може супроводжуватися вимогою встати і зняти головний убір, або в Україні – прикласти праву руку до серця.

За етимологією (від давньогорецької) слово «гімн» – це пісня, яка величає, славить або звеличує когось чи щось, і стає національним символом країни. Нині, окрім безлічі інших аспектів, гімн, як символ нашої ідентичності, набуває вишуканих і неповторних ознак, які віддзеркалюють глибину та різнобарвність мислення української нації. Це музично-поетичне творіння є джерелом національної гордості й витонченим виразом нашої колективної свідомості, що розкривається у його величній мелодії та незабутніх образах.

Гімн відбиває нашу внутрішню силу, цінності, незламну волю, переплітаючи їх у прекрасну симфонію звуків і слів. Він несе відбиток української історії, нашої національної душі й стає магнетичним центром єднання та гармонії усього народу.

Знаменно, що зі звуками Гімну сьогодні в Україні починається і закінчується день, його можна почути у телевізійних та радіотрансляціях, під час спортивних змагань і концертів. Це – своєрідна емоційна точка для людей із їхнім патріотизмом, не простим психічним станом. Тому, відчуваючи глибоку прив'язаність до своєї багатогранної культури й величного спадку минулих поколінь, ми з гордістю і почуттям глибокої національної самосвідомості підводимося при звуках Гімну. Це видатне музично-поетичне творіння сприймається не лише як мелодія, а й спалах пристрасного вогню, котрий розпалює серця та об'єднує нас у могутній багатоголосий хор, що лунає на концертних майданчиках та всередині людських душ. Гімн є не тільки символом національного єднання, а й запорукою нашої непохитної віри в майбутнє, коли кожен акорд пронизує надією, стимулює наполегливість у досягненні величі й успіху.

У тексті гімну України закодовано не лише патріотичну складову, а й справжню відданість національному духовному спадку та українському менталітету. Кожен рядок і слово відтворюють колорит, гордість і самобутність українського народу, пронизані його вічними цінностями, історією та багатством культурного спадку.

Гімн – це голос нації, що виражає її незламну волю та прагнення до свободи – єдиного символу, який об'єднує українців навколо спільних ідеалів і віри в майбутнє Батьківщини. Попри все, Гімн дає емоційну точку опори для людей у їхньому патріотизмі, не простому психологічному стані. Саме тому було обрано тему статті, що зосереджена на кількох різних варіантах трактування мелодії Державного Гімну України вітчизняними митцями.

Із музикознавчої точки зору в роботі з гімном постає проблема перекладення. Цей жанр у музиці, як особливий вид творчості, являє собою систему завершених версій творів або різних обробок, редакцій і транскрипцій. Головне в методиці розгляду подібних композицій – типологічний аналіз оригінальної версії та нової. При цьому цікаво простежити шляхи погляду автора нового варіанта щодо переведення оригіналу в інші інтонаційні, жанрові, стилістичні вектори змін, а звідси – й нове образно-тематичне наповнення музики.

Можна погодитись з автором дисертації «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» Олександром Жарковим [30], що у світлі перегляду багатьох музичних об'єктів минулих епох, зразків класичної спадщини на сучасному етапі розвитку суспільно-політичних, культурологічних, соціологічних та інших явищ, багато що кардинально переосмислюється і в мистецтві, зокрема музичному.

За останнє десятиліття художній переклад у музиці набув цікавих рис, як у синхронній, так і діахронній актуалізації, і став значною подією художнього мислення XXI століття. Цікавими методологічними

напрацюваннями виявилися роботи літературознавчого напрямку, а також із теорії перекладу в інших видах мистецтва. Головна ідея наукових розробок І. Левого, В. Виноградова, А. Швейцера та українського дослідника В. Коптілова й багатьох інших учених – це «перевисловлення оригіналу» за творчим задумом митця.

Музикознавча література з питань музичних перекладень теж багатовекторна й розподіляється на серії різних проблемних зон – від розробок поняття у вигляді редакцій, так і окремих спостережень у численних аналітичних есе, монографіях, підручниках і посібниках. Це роботи А. Веприка, А. Соколова, Л. Грабовського, Л. Ройзмана, С. Тишка, С. Шипа й багатьох інших.

У результаті твір, що підлягає методиці музичного перекладення виступає як нова версія, а то й новий опус, оригінальна художня система, попри те, що використана вже готова нотна редакція. Твір, як перекладення в музиці, підлягає осмисленню щодо завершеності й виступає як оригінальний опус із самостійним тематичним наповненням.

О. Жарков називає ще одну важливу методологічну сутність для музичного перекладення – це наявність двох художніх систем: оригіналу і перекладу, які акцентують самостійність, різність, але й спорідненість. І головна мета дослідника полягає в тому, щоб визначити міру унікальності кожного з об'єктів, а, за потреби, й ознаки протиріччя чи протиставлення тих систем. Це і є важливим аналітичним дискурсом у визначенні ознак їхніх мисленневих, стильових і мовних наративів.

Отже, природні можливості музичного перекладення перетворюються у дві музичні оригінальні версії за теорією Бахтіна «своє – чуже», де текст оригіналу виступає як чуже, переростаючи у «чуже – своє». Дослідники процесу створення музичного перекладення проводять думку про два можливих підходи в аналізі: умовно-технічний та умовно-художній. Перший існує як допомога у педрепертуарі для музичних

освітніх закладів, другий передає нову художньо-концепційну версію із віднайденням свіжих музичних сенсів у тембрах, інструментуванні, інтонаційних векторах тощо. Не менш важливими є жанрові перевтілення при перекладеннях. Жанр можна вважати чи не основним елементом осмислення оригіналу, що направляє індивідуальні завдання митця стосовно нового тексту, структуруючи специфіку задуманого.

Він змінив жанрову та лексичну інтонаційні складові, створив парафраз. Для визначення частки індивідуально-авторського внеску на рівні музичного тексту при аналізі твору «Ми Є!» Юрія Шевченка, доцільно, спираючись на логічні категорії музичного мислення й музичної мови, окреслити поняття композиторської інтерпретації. Окрім того, необхідними в процесі аналізу є наступні кроки: визначити основні риси жанру парафраза; висвітлити зміст першоджерела в історичному контексті його створення та набуття значення державного символу.

У науці розрізняють поняття мислення музикою, музичного мислення, мислення в музиці, музики як мислення та мислення як музики. Мова, за визначенням автора, є проміжною ланкою між думкою і звуками мовлення, поєднання яких призводить до взаємного розмежування одиниць: поняття закріплюються звуками, а звуки стають знаками понять. Однак відсутність у музиці стійкої єдності означуваного та означення стосовно фрагментів музичного твору, багатоплановий характер музичного простору спричиняє недискретність музичного висловлення та не дозволяє розглядати музичний твір як комбінацію знаків, а отже, виключає можливість трактування «музичної мови» як мови.

Натомість виділено два типи співвідношення між музикою і мисленням: мислення про музику та мислення музикою. Перший охоплює сферу теоретичного осмислення музики і включає як безпосередньо теорію музики, так і філософську рефлексію. Тут виявляється погляд «іззовні», що відповідає ознакам музикознавчої інтерпретації. Другий тип визначає

мислення музикою як специфічними операндами і пов'язаний з явищами музичної думки, ідеї, що наближає його до композиторського типу інтерпретації. Виходячи з цього положення, автор відзначає: поняття «музичне мислення» передбачає наявність операндів, якими є, насамперед, музичні звуки, що підпорядковані певним правилам, отже ця система може називатися музичною мовою. Для мови музики характерним є високий рівень символічності.

Обраний композитором Ю. Шевченком для втілення задуму жанр парафраза достатньо чітко обмежує «рівень свободи» композиторської інтерпретації першоджерела. Жанр парафраза в музиці має два основних напрямки застосування і в узагальненому значенні передбачає використання популярних тем при створенні нового музичного твору. В музикознавстві кінця ХІХ – початку ХХ століття термін «інтерпретація» вживається для визначення обробок хоральних мелодій у поліфонічних творах ХІІІ–ХІV століть (Г. Ріман, А. Шерінг, Ж. Гандшин). Окрім того, у цей же період, наприкінці ХІХ століття формуються окремі жанри транскрипції та парафраза, основними відмінностями яких стали:

- джерела тематизму (для транскрипції це частіше інструментальні твори, для парафраза – вокальні);
- ступінь збереження тексту (для транскрипції характерним є максимальне наближення до вихідного тексту з точки зору форми, тематизму).

Так обидва жанри закріпилися та розвинулися в контексті підвищеної уваги до естетики віртуозності в інструментальному виконавстві зазначеної доби.

Перше, що потребує порівняння в процесі аналізу парафраза і першоджерела – мелодична лінія. Основна тональність твору М. Вербицького «Ще не вмерла України...» (у манускрипті – соль мажор) зберігається і в Державному гімні (музичні редакції М. Скорика та

Є. Станковича), і в парафразі Ю. Шевченка. Мелодична лінія і структура твору «Ми Є!» найбільше наближені до музичного тексту редакції М. Скорика та Є. Станковича. Найочевиднішим від самого початку звучання елементом змін є подовження часу шляхом пропорційного збільшення тривалостей звуків удвічі та загальне сповільнення темпу (чверть = 78 в першоджерелі й чверть = 55 у парафразі).

Таке суттєве стримування темпу майже від початку витісняє естетику патріотичного пафосу та вносить підкреслено ліричний образ у звучання твору. Оновлення мелодичного контуру досягається регістровими змінами окремих мотивів та фігуративним «прикрашенням» переважно довгих звуків на межі фраз. Прийом регістрових змін значно розширює діапазон мелодії, вносить у її склад широкі ходи й тим самим виводить за рамки поняття «вокальної мелодики». Це надає музиці глибшого дихання, додаткового повітря. Плавні фігуративні прикраси, переважно низхідного спрямування, заокруглюють пом'якшують мелодичну лінію і сприяють посиленню її ліричного сприйняття.

Оркестровий супровід скрипкового соло підтримує загальну тенденцію до нівелювання активного, урочистого настрою на користь спокійного умиротвореного, майже пасторального образу. Фігурація, що являє собою рівномірний колоподібний рух навколо звуків актуальної гармонічної основи, поволі переходить від перших і других скрипок на початку твору до альтів і віолончелей у процесі музичного розвитку. Таким чином, вузький діапазон самого елемента і його багаторазове повторення надають звучанню характеру медитативності.

Поступове поглиблення регістру ближче до завершення твору, рух у протилежному напрямку від розвитку мелодичної лінії сприяє одночасному гармонічному охопленню великого діапазону та ще більш глибокому відчуттю простору у творі. Партії віолончелей і контрабасів, за деякими винятками, виконують функцію гармонічної підтримки.



Безпосередньо гармонічний план також спрямований на пом'якшення звучання: в творі майже відсутні автентичні звороти з характерним загостреним тяжінням та, як наслідок, семантикою напруги. Поширення плагальності, заміна домінантових гармоній медіантами посилює настрої легкості, пасторальності.

Вагоме значення у формуванні цілісного образу відіграє фактура. Поліфонізація голосів, виникнення елементів підголоскової поліфонії у партіях перших і других скрипок, згаданий раніше мелодизований рух у перших, других скрипок та віолончелей зміщують ефект просторової орієнтації із «вертикальної» на «горизонтальну», що сприяє відчуттю плинності, розміреності.

На рівні структури композитор зберігає послідовність викладення музичного матеріалу з невеликими змінами: реприза останнього розділу відсутня, натомість додано проведення початкової теми. Таким чином, утворюється структура з повторенням, що формально відповідає репризній двочастинній формі.

Отже, можемо простежити, як специфічними засобами музичної мови було досягнуто значного семантичного перетворення тексту. Така трансформація відбувалась на різних рівнях: мелодики (регістрові зміни, додавання фігураційних елементів); тембру й фактури (поліфонізація голосів супроводу); темпо-ритму (динаміка розгортання музичної думки).

Усі вищезгадані зміни зумовили смислові перетворення, закладені у першоджерелі на інтонаційному рівні (насамперед у мелодичній лінії) Провідна думка пісні «Ще не вмерла України...» та нашого Державного Гімну, що відповідає героїко-патріотичним образам, трансформувалась у даному творі в лірико-психологічну лінію. Провідним у творі є стан духовного піднесення, захвату й водночас спокою і ментальної рівноваги.

Композиторові вдалося, базуючись на загальновідомому музичному матеріалі, створити унікальний твір, наділений специфічними елементами

музичної мови, що свідчать про яскраво виражене індивідуально-авторське бачення. Парафраз «Ми Є!» Ю. Шевченка, є прикладом реалізації жанру, в якому представлений не «переказ», а саме переосмислення, та, як наслідок, перетворення, трансформація першоджерела.

### **2.3. Стильові новації української композиторської школи початку XXI століття: творчість З.Алмаші**

Творчість Золтана Алмаші здобула визнання з початку 2000-х років. Його музичні твори часто звучать на українських фестивалях, таких як «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих», «Контрасти» та «Два дні і дві ночі нової музики». Міжнародна аудиторія також знайома з його роботами на фестивалях у Нідерландах, Швейцарії, Голландії, Польщі, Литві, Франції та багатьох інших країнах.

Як віолончеліст, Золтан Алмаші є постійним учасником Національного ансамблю солістів «Київська камерата», ансамблю сучасної музики «Рикошет» та ансамблю «Нова музика в Україні». У 2012 році він став одним із організаторів музичного фестивалю сучасної камерної музики «Гольфстрім».

Кожен твір З. Алмаші несе риси нового в осмисленні традиційної художньої системи. Обираючи певний тип музичної драматургії, автор обирає певну модель естетичного відтворення дійсності. Індивідуальний стиль, будучи засобом вираження авторської оцінки предмета, виступає конкретним способом реалізації обраної драматургічної установки. Потреба в максимально чуйному, деталізованому відображенні живих процесів людської психіки зумовила появу в Україні великої групи одночастинних камерних творів поемної наскрізної будови. Більшість із них ґрунтується на глибокому і всебічному дослідженні однієї ідеї, одного образу-стану, що набуває тривалого внутрішнього розвитку впродовж

цілісної композиції. З. Алмаші, на мою думку, є майстром в цьому напрямку.

### **«Передчуття кохання»**

Програмні заголовки творів З. Алмаші часто містять натяки на назви відомих композицій інших композиторів. Зокрема твір «Передчуття любові» для струнних неявно відсилає до ноктюрна «Мрії кохання» Ф. Ліста. Це є характерним для постмодерністських опусів – інтертекстуальна асоціативність назв, яка є важливою складовою музичного контексту. Різноманітні прояви інтертекстуальності в назвах його творів мають концептуальний характер, відображаючи особливості його художнього мислення, відкритого для діалогу з музикою минулого і сьогодення. Примітно, що З. Алмаші застосовує слово «концепція» не тільки до композиторської творчості, але й до організаційно-концертної діяльності.

Назви творів З. Алмаші слугують своєрідним ключем, що допомагає слухачу зануритися в яскравий образний світ музики композитора. Привертає увагу поетичність багатьох назв і широке використання метафор. У творі апробовано принцип фактурно-структурного «програмування». Демонструється лише один спосіб фактурної організації. В основі лежить стислий інтонаційний комплекс, який зазнає темброво-колористичного варіювання. Імпресіоністична тонкість звучання, виняткова фантазія в царині оркестровки - якості, які яскраво вирізняють твір З. Алмаші серед інструментальних творів українських композиторів останніх років.

Особлива значущість тенденції до творчого експериментування зумовила використання малих оркестрових складів для дослідження нових виразних можливостей окремих тембрових груп. На загальному характері тембрового мислення в цьому творі лежить відбиток впливу лінійно-

ансамблевого квартетного стилю, з притаманною йому ощадливістю у доборі виразних засобів, лаконізмом висловлювання. Малий склад підкреслює активність кожної партії та всі аспекти індивідуальної виразності.

Емоційний тонус твору «Передчуття кохання» відрізняє від похідного від драми психологізм, а також синтетичний тип розвитку, що об'єднує подієвий план з його авторським осмисленням. Звідси сповільненість, неквапливість драматургічного темпоритму: дія то рухається вперед, то зупиняється, при цьому всі елементи, що розгалужують одну лінію розвитку, є епічними.

Цілісність драматургічного процесу досягається не шляхом якісного переродження провідних образних початків, а завдяки генетичній спільності інтонаційно-ритмічних елементів, що складають музичну тканину. Опиранням на національний фольклорний пласт можна пояснити й широке використання прийому градації (термін Н.Горюхіної) – тобто внутрішнього збагачення образів за допомогою варіантних змін у рамках цілісних тематичних побудов. В творі також наявні зв'язки з романтичними традиціями, що проявляється у використанні принципу монотематизму.

Концепція твору «Передчуття кохання» втілена за посередництвом діалогічної та полілогічної форм викладення матеріалу, яким властивий динамічний розворот подій, фазовість, багатоступінчастість становлення ідеї. Активність образних трансформацій, безперервність нагнітання внутрішньої енергії сприяє інтенсивності просування форми, особливій концентрованості висловлювання.

### **Елегія «РеФаРеФа»**

Ідея написання цього твору з'явилася в травні 2015 року. Її ініціювала відома скрипалька Мирослава Которович у рамках запланованого концерту, де планувалося виконання творів кількох композиторів. Вони

мали створити варіації на тему Антона Діабеллі спеціально для її струнного ансамблю «АРТЕХАТТА».

«Діабеллі, австрійський композитор і авторитетний музичний видавець першої половини ХІХ століття, був ще й знаним благодійником і волонтером своєї епохи, – розповідає Золтан Алмаші. – Він задумав цікаву акцію: замовив провідним композиторам того часу написати варіації на свою тему, щоб згодом видати їх, а зібрані кошти пожертвувати у фонд ветеранів, вдів та сиріт наполеонівських воєн» [22].

Двісті років тому музику на тему Діабеллі вигадали близько п'ятдесяти композиторів, серед яких такі визнані генії Франц Шуберт, Карл Черні та його семирічний учень Ференц Ліст. Бетховен, взявши участь у цій акції, перевершив очікування, створивши свій знаменитий масштабний варіаційний цикл. Мирослава Которович так само звернулася до українських авторів, серед яких відгукнулися четверо – Вікторія Польова, Іван Тараненко, Ігор Саєнко та Золтан Алмаші. І ансамбль «АРТЕХАТТА», який дуже дбайливо ставиться до всього, до чого торкається, «зшив» твори авторів різних країн та епох в одне гармонійне ціле. Було організовано благодійний концерт на підтримку воїнів АТО та їхніх сімей, перенісши ідею у наші дні.

Ідея виявилася актуальною в кількох відношеннях: українські прем'єри змусили звучати твори своїх іменитих сусідів за програмою сучасно, перетворивши їх із музейних експонатів на правдиві історії людей, які пережили війну. «У кожній варіації – своє обличчя того, хто говорить правду», – вважає Мирослава Которович. «У матері, яка втратила сина, вона своя, у правителя – своя, у людей, які пережили або не пережили війну – зовсім інша. Цю історію ми, мабуть, і намагаємося передати» [3].

Сфера української музичної епіки – одна з найбагатших національних культурних традицій. Взаємопереплетіння особистісного і вічного, сьогохвилинного і відстояного – та естетична платформа, з якої

вирастають новаторські принципи мислення З. Алмаші і яка служить відправною точкою шукань наступних композиторських поколінь. У творах камерного типу мислення специфічні риси епічної драматургії постають істотно трансформованими, набуваючи особливої сконцентрованості, тезовості окреслення кожного аспекту ідейно-образної системи.

Недарма найтрагічніша з українських п'єс вийшла в Золтана Алмаші – елегія «Рефарефа», присвячена загиблим в АТО бійцям. Назва «рефарефа» означає дві ноти, які весь час повторюються, створюючи особливу напругу. Мелодія завдяки цьому пульсуючому фону просочується інтимною ніжністю і теплотою, відсилаючи радше до Бетховена, ніж до Діабеллі.

Прагнення якомога достовірніше передати стан зосередженого самозаглиблення зумовило вибір форми внутрішнього монологу. Сутність цієї форми – у запечатуванні безперервного потоку думок, що виникають у свідомості автора. Подібний тип художнього заглиблення накладає відбиток на композиційно-структурні закономірності цілого, на особливості розвитку образної системи в часі та просторі, джерелом становлення інтонаційної фабули, як правило, слугує єдина наскрізна сфера, яка дає життя цілісному організму.

Драматургія твору вирізняється безперервним нагнітанням експресії, динамічним розвитком за висхідною лінією – рисами, що притаманні драматургії та драматургічній спрямованості українських народних дум. Епічний початок, що режисує цілісну художню конструкцію, породжує драматичний елемент, наявна безперервність становлення музичного матеріалу. Відзначимо широту емоційного діапазону. Її лінія розвитку набуває то трагедійної напруженості, то наближається до семантики оповідної мови, сповненої внутрішньої стриманості. Важливу роль відіграє при цьому гранична смислова чіткість, ясність кожного драматургічного

вузла, переконливість і логіка розподілу смислових акцентів.

Важливо, що картинно-оповідальне, лірико-жанрове русло розвитку не зникло, а зміцнилося у творчості композиторів сучасної генерації. Епічна концепція, настільки часто втілювана на ранніх етапах становлення української симфонічної традиції, в камерних симфоніях І.Шамо та А.Філіпенка, знайшла самобутню інтерпретацію в творчості З. Алмаші.

### **«Місто Марії» для струнних (2023). Присвячено Маріуполю..**

В 2022 р. З. Алмаші надійшла пропозиція Оксани Линів написати твір для струнного оркестру, інспірований «Адажіо» Самюела Барбера. Композицію було названо «Місто Марії», присвячено Маріуполю (прем'єра відбулася 20 червня у Граці). Цей твір триває 8-9 хвилин, за відомостями від композитора, він довго його писав, це далось не просто.

Попри те, що усюди жанр твору визначають як гімн-реквієм, багато сторінок осяяно світлими, теплими гармоніями, відчувається віра у щасливе майбутнє. За свідченнями самого З. Алмаші, до Маріуполя він має відношення тому, що це місто в житті зіграло дуже важливу роль: і творчо, і особисто. Композитор там формувався на початку 00-х, це для нього майже рідне місто. Тепер його знищують... Але він вірить, що воно відродиться.

Хочеться згадати слова З. Алмаші: «Я написав у партитурі, що це присвячується Маріуполю, це вже закарбовано. Якщо люди виконуватимуть цей твір, вони це бачитимуть. Але люди схильні забувати. Не знаю, як розвиватиметься ситуація, але я майже впевнений, що років через 10-20 середній європеєць про це все забуде, ми звісно ні, а він забуде. Але відкриє мої ноти, побачить напис і почне ставити запитання. Оце мені важливо – щоб кожна творча людина написала лаконічно пару слів. Я ще в цьому бачу значення культури. Це є пам'ять. І ще неймовірно важливо, щоб ці твори були якісними, щоб люди хотіли їх грати» [81].

Твір сповнений лірико-медитативних рис, що є типологічно національним: неквапливість розгортання музичної думки, синтез ліричного й епічного начал, відтворення оркестровими засобами експресивної думної речитації. Інструментальний компонент з його багатими можливостями в плані послідовного просування ідеї збагачується особливою психологічною гнучкістю вокального інтонування. «Вокалізація» всіх фактурних шарів відображає прагнення гранично індивідуалізувати принципи викладу і розвитку матеріалу. Новий рівень зв'язку між інструментальним і вокальним початками зумовив неподільність їхніх функцій у драматургії художнього організму, зростання внутрішньої спаяності музичної тканини.

Поетика твору «Місто Марії» породжена прагненням закарбувати не контрасти, не зіткнення, а взаємопереходи, взаємопроникнення емоційних градацій. Фіксується не власне кінцевий психологічний результат, а перебіги, що передують його досягненню.

### **Concerto grosso № 2**

3. Алмаші пояснює різнобічність своєї творчої діяльності тим, що сучасна музична практика, за його спостереженнями, багато в чому повертається до ситуації, характерної для епохи бароко та класицизму. У ті часи композитори одночасно були виконавцями, теоретиками, педагогами і організаторами. Поряд з імітацією жанрової моделі епохи бароко, автором оригінально використовується національний фольклорний пласт, елементи симфонізму як принципу мислення.

В Concerto grosso № 2 спостерігається розшарування стильової системи на дві групи ознак – обумовлену стилістикою відтворюваної моделі і таку, що трансформує цю модель. Перша група ознак проявляється в характері циклічного руху, виборі інструментального складу, специфіці



використання його виразних можливостей, принципах викладу і розвитку матеріалу. Друга група стильових ознак, породжена новим типом світовідчуття, виявляє себе через використання принципу конфліктності, що надає дієвий стимул розвитку за лінією невідповідності жанрової структури її змістовній наповненості.

Особлива значущість тенденції до творчого експериментування зумовила використання малих оркестрових складів для дослідження нових виразних можливостей окремих тембрових груп. В основі кожної з частини твору лежить стислий інтонаційний комплекс, що піддається темброво-колеристично-швидкому варіюванню. Імпресіоністична тонкість звучання, виняткова фантазія в царині оркестровки – якості, які яскраво вирізняють *Concerto grosso № 2* З. Алмаші серед інструментальних творів українських композиторів останніх років.

Золтан Алмаші також використовує мінімалістські техніки у своїй творчості. У другій частині його *Concerto Grosso № 2* для струнного оркестру (2000) основним структурним елементом є двотактова побудова, яка представляє собою фігуративну репетицію на мажорному тризвуку. У подальшому розвитку ця побудова розділяється на фрагменти та піддається ритмічним варіаціям. Повторення початкового елемента на основі тризвуку та його ритмічно і мелодично змінені фрагменти у поєднанні з хроматичними інтонаційними підголосками формують загальну фактурну структуру розвитку композиції.

В *Concerto Grosso № 2* втілено найцінніше естетичне завоювання музичного бароко – принцип контрастування, що діє на всіх рівнях цілого:

1) в основі драматургічного профілю циклів як антагонізм начал активного і пасивного;

2) співвіднесення образного змісту окремих частин (або груп частин) усередині циклу;

3) боротьба імпровізаційного та чіткого детермінованого чинників

становлення форми;

4) одноразовий контраст статичної з інтенсивною оновлюваністю матеріалу;

5) протиставлення горизонталі та вертикалі, що несуть різне семантичне навантаження.

У музиці цього твору знайшов відображення процес становлення думки, її імпульсивність. Моноафектність зводять дію лише до внутрішньої події. Цьому відповідає ж принцип розвитку тематизму: кожен мікроелемент знаходить свій подальший розвиток і завершення навіть не будучи безпосередньо пов'язаним у часі зі своїм першоджерелом. Широко протяжна мелодійна лінія утворюється шляхом зчеплення коротких різнотембрових і різнорегістрових реплік; фактура розкута, полілогічна. Прагнення вслухатися в красу самого звучання, тривале вичерпання однієї емоції, загострений психологізм, напруженість кульмінаційних нагнітань сприймаються як символ поклоніння високій натхненності романтизму, настільки близької світовідчуттю сучасного художника.

## **Висновки до Розділу 2**

У другій половині ХХ століття відбувається динамічний розвиток та експериментування у музичному мистецтві, що спричиняє формування нових мистецьких напрямів, таких як неокласицизм, необароко, постромантизм та інші. Ці напрямки з'явилися завдяки творчому поєднанню мистецьких стилів попередніх періодів.

Діалог композиторів з естетикою постмодернізму, полістилістикою та мінімалізмом вимагає знаходження нових тембрів, технічних засобів та інструментальних складів. Крім того, вони звертаються до сонористики,

додекафонії, алеаторики, пуантилізму, серіалізму та інших сучасних технік композиції, щоб втілити свої музичні ідеї.

В розглянутих творах Л. Колодуба, Ю. Шевченка, З. Алмаші наявна особлива сконцентрованість, стислість, афористичність висловлювання, що проникають як складовий ідейно-естетичний початок в епос і драму, а й у свою чергу збагачується родовими елементами, що приходять до неї. Практично не існує зразків «чистої» лірики, як «чистої» драми або епосу.

Резюмуючи спостереження цього розділу, зазначимо, що в камерній інструментальній музиці поряд із масштабністю, набуває чинності ще низка художніх закономірностей. Систематизуємо їх за такими ознаками:

1) моноцентричність образної системи, монологічний спосіб висловлювання;

2) переважання наскрізного драматургічного розвитку, відсутність моментів, що «відсторонюють»;

3) стислість музичного процесу в часі, що має на увазі певні ціннісно-естетичні настанови – семантичну ущільненість, концентрованість виразних засобів, афористичність окреслення образів, деталізовану роботу з матеріалом;

4) посилення експресивного моменту, максимальна психологізація музичної фабули (крайня емоційна насиченість врівноважується стислістю);

б) експериментальність загального художнього вигляду, котра проявляється в прагненні створити індивідуальну пластику драматургічного процесу.

В камерних творах українських композиторів початку ХХІ століття наявні нові, специфічні закономірності тембрового мислення. По-перше, значно зменшений оркестровий апарат, що підкреслює вагомість кожного найдрібнішого елемента звукової матерії; по-друге, виразні якості інструментального складу враховуються ще на початкових етапах

народження художньої концепції як найважливіший її аспект.

Творчі пошуки української композиторської школи останнього двадцятиріччя різноманітні в стильовому і жанровому відношеннях. Інтенсивне звернення до камерного складу виконавців має об'єктивно-історичне обґрунтування й зумовлене ідейною єдністю та зрілістю національної культури.

Зріз сучасної української камерної творчості постає у вигляді контрастної множинності композиторських рішень. Їхня об'ємна панорама виявляє як дбайливе збереження сформованих раніше стильових і жанрово-драматургічних норм, так і зухвалі прориви в нові художні виміри. Однак, за всієї радикальності пошуків нового, вони незмінно містять нитки спадкоємності з вітчизняною народною і професійною культурою, що не порушують безперервності динамічного розвитку національної традиції.

## ВИСНОВКИ

1. Визначено можливі трактування поняття *виконавська інтерпретація*, зокрема доцільність його застосування по відношенню до інтерпретаційної роботи диригента.

Питання «як виконувати?» є однією з основних дилем музичного виконавства. Виконання за своєю суттю не може бути байдужим з боку виконавця, а отже, йому неминуче будуть притаманні суб'єктивні риси. У складному процесі створення інтерпретації можна виділити чотири основні взаємодіючі сторони: 1) композитор і його художній задум - об'єкт мануального відтворення; 2) диригент, який є посередником між композиторським задумом і реальною звуковою моделлю, яка звучить; 3) виконавець, на якого спрямований мануальний вплив диригента, що втілює композиторський задум через призму диригентського прочитання; 4) слухач, на якого спрямоване реальне звучання звукової моделі, яка є синтезом композиторського задуму і диригентської інтерпретації. Усі ці сторони є нерозривними і взаємодоповнюваними у своїй діалектичній єдності.

Шлях від уявного трактування, витлумачення музики диригентом – до її мануально-пластичної моделі, в кінцевому підсумку – до мистецтва диригування (управління), що несе інтерпретаційний початок, і від нього – до фактичної інтерпретації музики, що виконується виконавським колективом, тобто до реальної музичної практики, – таким є «діалектичний шлях пізнання істини», суті феномена диригування.

Таким чином, *музична інтерпретація є ключовим аспектом діяльності диригента*. Вона являє собою складну структуру художньо-музичних образів, що формуються у свідомості диригента на підставі композиторського тексту в момент первинного знайомства з партитурою і реалізується за допомогою мануальної передачі виконавському колективу

музично-образної моделі під час її реального відтворення. Спираючись на знання в галузі історії музики, теорії музики, а також знання про специфіку виконання різних музичних стилів і жанрів, грамотно поєднуючи об'єктивний і суб'єктивний підходи в процесі інтерпретації, диригент створює максимально художньо повноцінне трактування музичного твору.

2. Окреслено еволюцію українського камерного оркестру та його роль у музичному мистецтві.

Починаючи з 60-70-х років ХХ століття наявне зростання індивідуальної активності композиторів, поглиблення психологізму, перебудова просторово-часового континууму творів найяскравіше демонструє камерний варіант симфонії. Синхронні стильові відповідності між різними видами мистецтва доводять значущість тенденції до *камерності* та невіддільного від неї глибокого інтересу до морально-етичної проблематики.

Творчі пошуки української композиторської школи останнього двадцятиріччя різноманітні у стильовому та жанровому відношеннях. Можливості концептуального втілення складної філософської проблематики, закладені в специфіці симфонізму як принципу мислення, висунули симфонію в центр художнього процесу. Інтенсивне звернення до цього жанру має об'єктивно-історичне обґрунтування й зумовлене ідейною єдністю та зрілістю національної культури.

Плідні засади художнього синтезу сприяють розширенню меж жанрів, роблять їх гнучкішими та ємнішими за змістом, породжують змішані типи камерно-симфонічної музики. Зокрема, процес взаємодії жанрів має всеосяжний характер, проникаючи в усі види мистецтва останнього двадцятиріччя і значною мірою визначаючи обличчя цього періоду.

*Тяжіння до великомасштабних жанрових форм і намагання обмежити об'єм* – це два взаємопов'язані боки єдиного процесу розвитку

української музичної культури, пошуків найдієвіших засобів і прийомів відображення сучасного світу.

### 3. Означено стильову парадигму розвитку української камерно-інструментальної музики.

Камерно-інструментальна музика виступає у ролі естетичної основи в культурі Європи та України, відіграючи ключову роль у музичній палітрі. Протягом великого періоду часу жанри активно еволюціонували, адаптуючи свої композиційні та виконавські параметри з урахуванням широкого спектра стилів. Особливо широке звернення до камерного типу мислення пов'язане з тенденцією інтелектуалізації мистецьких концепцій, з поглибленою увагою до морально-етичних проблем. Необхідність постановки й розв'язання цих проблем виявила мудре вміння художників бачити багатий матеріал для осмислення в психології окремої особистості.

Популярність камерної музики визначається її гнучкістю, яка дозволяє відчувати вільність в творчому експерименті, починаючи з аранжування музичних інструментів та закінчуючи формуванням музичного виразу. Таким чином створюється атмосфера неформального спілкування та зміщується особистісний музичний стиль з загальнолюдським витоком, водночас відображаючи багатоаспектність теперішнього часу у своїх творах. Розвиток камерної симфонічної музики у світі мистецтва йде рука об руку з пошуками максимальних досягнень у галузі науки та мистецтва в умовах невинної модернізації жанрів.

В сучасний період, креативні пошуки композиторів в камерній музиці стали особливо релевантними в контексті жанрового синтезу. Початок мистецької епохи постмодернізму відзначається різноманітними переплетеннями стильових напрямків, що походять від історичних періодів, за допомогою всебічного використання префіксу «нео», та експериментів з різними жанрами.

В Україні ці динамічні процеси спричинили активний розквіт та

підвищення зацікавленості у камерній музиці, що сприяло поширенню тенденції *поліжанрового синтезу* протягом ХХ століття. З. Алмаші, Л. Колодуб, Ю. Шевченко є видатними прикладами такої музичної еволюції, де вони експериментують з різноманітним мовно-стильовим арсеналом.

#### 4. Визначено провідні тенденції сучасної камерної симфонічної музики.

Конкретизуємо деякі зі стильових тенденцій, що спостерігаються у творчому процесі кінця ХХ – першої третини ХХІ століть:

- інтелектуальне ускладнення ідейно-художніх концепцій;
- асиміляція широкого кола історико-генетичних витоків;
- оновлення традиційних жанрово-стильових систем;
- подальше збагачення засобів національної характерності музичної мови.

*Монументальність і камерність*, являючи собою діаметрально протилежні принципи реалізації можливостей розгортання музичного простору, маючи різну стильову систему і способи організації музичного процесу, несуть творче начало.

Камерна інструментальна музика є нині дуже ініціативною в утвердженні нових ідейно-тематичних пластів, в оновленні принципів музичної драматургії, композиційних форм, інтонаційного словника та інших засобів художньої виразності. Різноманітний за формами процес стильового оновлення відбувається практично в кожному творі. Індивідуальний стиль виступає при цьому одним із найдинамічніших чинників кристалізації самобутніх жанрових модифікацій.

Досягнення справжньої концепційності змісту в специфічних художньо-стильових рамках камерних творів – безсумнівна ознака високої майстерності та ідейно-естетичної зрілості, тому що перед кожним автором незмінно висуває проблему добору виразної системи, правильності її співвіднесення із соціально-етичними вимогами часу.



За всіма розглянутими в роботі творами стоїть своєрідне бачення світу, чітко виражена стильова індивідуальність автора. Висока культура психологічного аналізу, що спостерігається в камерних творах українських композиторів, є своєрідним індикатором глибини проникнення творчої свідомості в духовний світ людини. Таким чином, спрямованість ідейно-естетичних шукань камерної музики стає одним із показників загального рівня розвитку української традиції в цілому.

5. Проаналізувати означені опуси українських композиторів різних генерацій в аспекті розкриття їх інтерпретаційного потенціалу.

Аналіз проведеного дослідження дозволяє зробити висновок, що творчість сучасних вітчизняних композиторів характеризується значними новаціями в жанровому та стильовому плані. Взаємодія між жанром і стилем виявляється як постійний процес, залежний від музично-історичних законів і ієрархічних відносин.

Музичний жанр, розглянутий як культурний феномен, визначає класифікацію музичних творів за різними родами та видами. Він має своє історичне коріння та визначені умови існування, що відкривають перед композитором широкий стилістичний потенціал культури. Це змушує вибирати та розширювати духовний ресурс, розробляти та втілювати нові стильові підходи до розуміння музичної форми.

Музична палітра авторів творів виявляє синтетичний стиль, який виник на основі мультиаспектного представлення етнічного матеріалу. Основною метою цього стилю є відтворення інтонацій, що відбивають регіональний фольклор у сучасному композиторському контексті, а також взаємодія традиційних та новаторських музичних засобів виразності. Порівняння традиційних елементів із сучасністю у музиці З. Алмаші, Л. Колодуб, Ю. Шевченко відтворює діалог мистецтв різних епох, що нагадує слухачам про вічні духовні цінності.

Різноманітна та змінювана палітра творчості композиторів

демонструє кілька основних напрямів у семантиці, музичному вираженні, структурі, жанрі та стилі камерно-інструментальних композицій, які, попри їхню мінливість у кожному конкретному творі, залишаються відносно стійкими.

Твори З. Алмаші, Л. Колодуба, Ю. Шевченка будучи камерними за жанром, не є камерними за стилем мислення і являють собою цікавий випадок незбігу даних рівнів з нею художньої системи. Розглянути композиції презентують широку ретроспективу сучасних композиторських засобів, що використовуються майстрами у творах, сполучаючи їх з індивідуальними елементами творчості. У музичному контексті ХХ-ХХІ століть виявляються виразні приклади камерних симфонічних композицій, де використані стильові та жанрові схеми, сформовані в попередні епохи.

Творам, обраним для розгляду, властиві психологічна вагомість найдрібніших складових однієї емоції, більш тонка інтонаційна опрацьованість музичної тканини, зменшення ролі і сили контрастування, максимальне поглиблення кожної образної сфери – тобто комплекс ознак, який нерідко визначають як «дрібний штрих» письма.

З. Алмаші, Л. Колодуба, Ю. Шевченка – представники української культури, які створили власний стиль, заснований на синтезі пізньоромантичних традицій музичної мови, сучасного неокласицизму та неофольклоризму. Характерна особливість базується на глибокому самобутньому співвідношенні традиційних та новаторських засобів виразності, що в останні десятиліття ХХ століття відновили своє природне співіснування, взаємодіючи між собою у мирній спільності. Тенденції формоутворення та гармонії композиторів, вбудовані у творах, відкривають широкі горизонти для подальшого прогресу у розвитку української камерної симфонічної музики.

б. Запропоновано власне виконавське прочитання творів автором роботи.

Національний стиль – синтез певних ознак у безперервному розвитку конкретної національної традиції, яка, своєю чергою, є ланкою, що об'єднує різні стадії еволюції вітчизняної культури. Мистецтво наших днів свідчить про поглиблення змістовного діапазону поняття національного стилю, найяскравішою ознакою якого є не лише міцне опертя на фольклор, а й наступний зв'язок з історично конкретним колом явищ вітчизняної професійної творчості, а також асиміляція найкращих здобутків колективного досвіду сучасності.

Таким чином, творчість українських композиторів може вписуватися у постмодерністичний контекст, свідченням чого є часто її полістилістична природа, зняття кордонів між «високим» і «низьким», вільна трактовка жанрів (трансформація, модифікація, ігрове пародіювання тощо), наявність міксту «сакрального» й «профанного», синтез епох і стилів з акцентом на відтворенні стилю певного композитора, насиченість творів ігровими інтенціями, міжмедіальними та міжтекстовими зв'язками завдяки адаптації «алюзійного матеріалу» тощо.

Пропоноване дослідження є принципово відкритим. Практично кожна позиція роботи може бути розвиненою, уточненою і деталізованою, що робить перспективи дослідження практично невичерпними.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксютіна В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. Мистецтвознавчі записки, 41, 2022. С.129–133.
2. Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1987. 15 с.
3. Алмаші 3. Війна, музика, взаємодії. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/zoltan-almashi-viy-na-muzyka-vzayemodiyi> (дата звернення: 23.12.2023).
4. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 190 с.
5. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
6. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво”. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. 204 с.
7. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. URL : [http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk48/1\\_2\\_bilyeva.pdf](http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk48/1_2_bilyeva.pdf) (дата звернення 04.09.2022).
8. Бенч-Шокало О. “Прилуцькі пісні”. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім.

- П. І. Чайковського: [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. Вип. 50. Київ, 2006. С. 254–255.
9. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ—ХХІ століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
10. Белікова В. В. Історія української музики. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.
11. Бондар В. Підготовка диригентів на засадах комплексного підходу. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2012. Вип. 11. С. 19–22.
12. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 250 с.
13. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.
14. «В музиці має значення все» [Інтерв'ю із З.Алмаші]. URL: <https://inkyiv.com.ua/2017/01/v-muzici-maie-znachennya-vse/> (дата звернення: 15.01.2023).
15. Врублевський В. А. Диригентська інтерпретація концерту № 2 для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/14.pdf> (дата звернення 09.09.2022).
16. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці: аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 19с.

17. Герасимова-Персидская Н. А. Авторство как историко-стилевая проблема. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 27–33.
18. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 3–11.
19. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанровостильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 227 с.
20. Гордійчук М. М. Д. Леонтович. Хорові твори. Київ: Музична Україна, 1961.
21. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры. Киев : Муз. Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
22. Григоренко В. «Ми є!»: тему воєн різних часів доєднали у концерт музики українських композиторів Національної філармонії. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/166825> (дата звернення: 11.02.2024).
23. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
24. Гуменюк Т. Естетика постмодернізму. Кінець стиля? Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 13–20.
25. Доронюк В. Курс техніки диригування. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаніка, 2004. 292 с.
26. Драган О. В. Виконавська інтерпретація у творчості диригента (на прикладі діяльності Я. Воцака). УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: минуле,

- сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 18, Рівне, 2012.
27. Дувирак Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Київ : Муз. Україна. 1986. С. 100–114.
28. Ержемський Г. Основи диригування. Київ, 1998. 80 с.
29. Єрмоленко С. Я. Слово в народній пісні. Київ: Культура слова. 1976. URL : <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine10-7.pdf> (дата звернення 24.02.2023).
30. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.02 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : 1994. с.
31. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1973. 58 с.
32. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Київ: Муз. Україна, 1986. 183 с.
33. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 333 с.
34. Іванюта Л.П. Традиції народно-інструментального музикування у творчості Лева Миколайовича Колодуба на основі симфонічної сюїти “Гуцульські картинки”. Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 7. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 307-315.
35. Іванюта Л.П. Фольклорні засади оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба на прикладі циклу “Сім українських народних пісень”. Народознавчі студії пам’яті В.Т. Скуратівського

- “Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки”: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації, Київ, 21-22 жовтня 2010 р. Київ : ТОВ Вид. “Сталь”, 2010 С. 113-119.
36. Ігнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
37. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське мистецтвознавство : республ. міжвід. наук.-метод. зб. М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
38. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. Українське музикознавство : республ. міжвід. наук.-метод. зб. М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
39. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. Культура і Сучасність. 2014. № 2. С. 88–94.
40. Історія української музики: У 7 т. (2016). Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. URL : [https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirka/Istoriia\\_ukrainskoi\\_muzyky\\_U\\_7\\_t\\_T\\_1\\_Kn\\_1\\_Vid\\_naidavnishykh\\_chasiv\\_do\\_XVIII\\_stolittia\\_Narodna\\_muzyka.pdf](https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirka/Istoriia_ukrainskoi_muzyky_U_7_t_T_1_Kn_1_Vid_naidavnishykh_chasiv_do_XVIII_stolittia_Narodna_muzyka.pdf) (дата звернення 24.02.2023).
41. Історія мистецтв: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2015. 452 с.
42. Історія української культури. В. О. Лозовой, Л. В. Анучина, О. А. Стасевська, О. В. Уманець. Харків: Право, 2013. 368 с.
43. Історія української культури. навч. посіб. / за ред. О. Ю. Палової. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 368 с.
44. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України. Львів: Піраміда, 2007.



- 45.Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
- 46.Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
- 47.Кияновська Л.О. Який сьогодні стиль на дворі? Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 19 : Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською. Київ, 2017. С. 65–90.
- 48.Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму URL :<http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kozarenko-ethnicmuslang.html> (дата звернення 13.08.2023).
- 49.Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 23 с.
- 50.Кондрашин К. Світ диригента. Львів, 1976. 190 с.
- 51.Конькова Г. Черты нового в преломлении фольклора и развитии жанров в украинской музыке 60-70-х годов:Автореф.дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1978. 25с.
- 52.Конькова Г. Прикмети жанрових взаємодій. Київ: Музика,1980,№6, с.9-10.
- 53.Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60-70-х годов. Музыкальная культура братских республик СССР. Киев: Муз.Україна,1982, с.3-29.
- 54.Копиця М. Д. Архетипи українського музичного світу. Вибране : зб. ст. Київ; Ніжин : ПП Лисенко, 2018. С. 143–148.
- 55.Коробецька С. Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. Єдність навчання і наукових

- досліджень – головний принцип університету. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. С. 60–62.
56. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. кандидата мистецтвознавства. Київ, 1996. 19 с.
57. Кофман Р. І. Виховання диригента. Психологічні особливості. Київ : Муз. Україна, 1986. 40 с.
58. Коханик І. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. Київське музикознавство. 2013. Вип. 45. С. 68-93. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2013\\_45\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_45_7) (дата звернення 13.08.2023).
59. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. URL : <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/55-07-Kokhanyk.pdf> (дата звернення 13.08.2022).
60. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук. статей. Мелітополь : Видавництво «Сана», 2002. Вип. ІХ. С. 70–82.
61. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерноінструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 90–94.
62. Куприяненко Э. Б. «Камерность» и «ансамблевость» как доминирующие принципы музыкального мышления. Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2012. № 9. С. 152–154. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2012\\_9\\_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_30) (дата звернення: 27.09.2023).

63. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 50. Київ, 2006.
64. Лігус В. О, Лігус О. М. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. URL : [https://www.researchgate.net/publication/334662190\\_TEORETICNI\\_ASPEKTI\\_PROBLEMI\\_STILU\\_V\\_MUZIkozNAVCIH\\_DOSLIDZEN\\_NAH\\_NH\\_-\\_POCATKU\\_NHI\\_STOLITTA](https://www.researchgate.net/publication/334662190_TEORETICNI_ASPEKTI_PROBLEMI_STILU_V_MUZIkozNAVCIH_DOSLIDZEN_NAH_NH_-_POCATKU_NHI_STOLITTA). (дата звернення 09.09.2022).
65. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. Вісник КНУКІМ. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
66. Лисенко М. В. Зібрання творів у 20 томах. Т. 15. Київ: Мистецтво, 1956.
67. Лунина А. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Киев : Дух і Літера, 2015. Т. 1. С. 12–83.
68. Лунина А. Золтан Алмаші: «Музика — це набір кодів, що були даровані людям Богом або Прометеєм...». Музика. 2013. № 6. С. 54–59.
69. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Муз. Україна, 1973. 325 с.
70. Мазур Д. В. Компонентна структура розвитку професійної рефлексії керівника інструментального колективу. Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2019. Вип. 27. С. 208–213.
71. Макаренко Г. Г. Генеза київської школи оперно-симфонічного диригування. Культурологія та мистецтвознавство. Київське музикознавство. Київ, 2003. Вип. 11. 380 с.
72. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 328 с.

- 73.Макаренко Л.П. Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба). *Культура України*. 2014. Вип. 47. С. 230-237. URL : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku\\_2014\\_47\\_31.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2014_47_31.pdf) (дата звернення 10.11.2023).
- 74.Макаренко Л. П. Специфіка переосмислення народного мелосу у творчості Л. Колодуба на основі аналізу першої сюїти із симфонічного циклу “Українські танці”. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук, праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Вип. 17*. Рівне : РДГУ, 2011. Т. 1 . -С. 184-191.
- 75.Макаренко Л.П. Особливості відтворення специфіки народного музикування на основі аналізу п’єси Л. Колодуба “Троїсті музики”. *Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowi- Praktycznej Konferencji 29.05.2013 - 31.05.2013 roku. “Nauka w świecie współczesnym”*. Łódź : Sp. z.o.o. Diamond trading tour, 2013. Т. 1 . С . 51-54.
- 76.Макаренко Лідія. Принципи симфонізації народного мелосу у творчості Л. Колодуба (на основі Симфонії № 8). *X Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва “Українська культура: виклики сьогодення” : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 31 травня – 1 червня 2012 р. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 170–174.*
- 77.Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015. 220 с.
- 78.Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015. 220 с.
- 79.Масляєва О. Еволюція жанрового інваріанту парафрази у фортепіанній музиці М. Скорика. URL: <http://www.irbis->

- [nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=Uk\\_msshr\\_2013\\_19\(1\)\\_42](http://nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshr_2013_19(1)_42) (дата звернення 19.09.2023).
80. Морозова Л. Музыка сквозь века. URL: <https://official-online.com/lifestyle-2/art/musika/muzyika-skvoz-veka-variatsii-na-temu-diabelli-obedinili-ukrainskih-kompozitorov-i-veteranov-napoleonovskih-voyn/> (дата звернення: 03.02.2024).
81. Морозова Л. Явление «Новой простоты» в украинской музыке (на примере трех версий произведения Золтана Алмаши «Краплини») // Науковий вісник Національна музична академія України імені П. І. Чайковського: Музыка в просторі сучасності: друга половина ХХ — початок ХХІ ст. 2007. Вип. 68. С. 95–99.
82. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. № 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.
83. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
84. Москаленко В. Евгений Станкович. Музыкальная культура братских республик СССР. Киев: Муз. Україна, 1982, с. 97-113.
85. Музична енциклопедія України / ред. рада: Г. Скрипник (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ : видавництво ІМФЕ, 2018. Т. 5. 529 с.
86. Мурза С. А. Диригентський жест в структурі виконавської інтерпретації диригента оркестру. URL : <https://music-art-and->

- [culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/379/754](http://culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/379/754) (дата звернення 02.09.2022).
87. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. Київ: Мистецтво, 1963. 33 с.
88. Науменко М. О. Панасюк К. А. Історія сучасної диригентської манери. URL : [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/10/part\\_2/35.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/10/part_2/35.pdf) (дата звернення 12.08.2022).
89. Немцова Л. Особливості художньо-вольового впливу диригента в процесі концертно-виконавської діяльності. URL : [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31\\_2020/part\\_1/28.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_1/28.pdf) (дата звернення 29.08.2022).
90. «Ой пливе човен, да й води повен». (2019). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1AVdSI3Bzrs&t=9s> (дата звернення 09.09.2023).
91. Ольховський А. В. Нарис історії української музики. Київ : Муз. Україна, 2003. 512 с.: нот
92. Пилипчук Р. Історія українського театру. Львів : видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
93. Пясковський І. Зв'язки ладо-гармонічного мислення А.Штогаренка з фольклором. Творчість А. Штогаренка. Київ: Муз.Україна, с.57-78.
94. Рікман К. Г. Ладо-інтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
95. Савіна Ю. О. (2019). Лінгвопоетичні засоби створення комічного та їх відтворення у процесі перекладу (на матеріалі творів Дж. К. Джерома й О. Генрі та їх українськомовних перекладів). Закарпатські філологічні студії, 9 (2), 58–64. URL :

- <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/33159> (дата звернення 29.08.2023).
96. Садовенко С. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. Київ: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1, 2023. С. 228–234.
97. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. К проблеме диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
98. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 236 с.
99. Самохвалов В. Черты симфонизма Б.Лятошинского. 2-е изд. Киев: Муз.Україна, 1977. 171с.
100. Сверлюк Я. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія. Рівне: РДГУ, 2007. 235 с.
101. Сікорська І. Левко Колодуб. Листи до незнайомки (становлення професіоналізму в дзеркалі епістолярію). URL: [https://intermusic.kh.ua/vypusk58/58\\_problem\\_12\\_sikorska.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk58/58_problem_12_sikorska.pdf) (дата звернення 14.09.2022).
102. Смірнова І. В. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : 2020. № 1. С. 63-69.
103. Сокол О. І., Хомін Л. І. Основи диригування: навч. посіб. Київ: Музична Україна, 2011. 256 с.
104. Степурко В. Відповідність мовного контенту і творчих наративів композитора Юрія Шевченка. Київ: Мистецтвознавчі записки, 43, 2023. С. 129–133.
105. Степурко В. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. 2019. Київ: НАКККіМ.

106. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
107. Сучасна музика в сучасному світі. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 79 с.
108. Суцценко О. Ім'я Юрій Шевченко. Його шлях до гопака. Вечірній Київ, 6 жовтня, 2006. С. 7.
109. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/main.html> (дата звернення: 23.09.2023).
110. Тарасенко Л. Два погляди на одну прем'єру. Театральні обрії. № 1, 2008. С. 20-21.
111. Тимощенко Н. О. Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: виконавські школи та композиторська творчість : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. О. Тимощенко ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України. Київ, 2018. 289 с.
112. Тукова І. Г. О понятии жанровый стиль. Музичний стиль : теорія, історія, сучасність: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 38. С. 27–33.
113. Тукова І. Г. Роль жанрового означення в розумінні музикального твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музиці. Київ, 2003, С. 74–81.
114. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.



115. Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 178–183.
116. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.00 “музичне мистецтво”. НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.
117. Фрумiна І. Деякі питання тематизму в українському драматичному симфонiзмі. Українська музика. Київ: Муз.Україна, 1972, с.37-44.
118. Цехмістро О. В. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: культурологічний аспект. Культура України. 2013. Вип. 43. С. 242–248.
119. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 226 с.
120. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. Музично- історичні концепції у минулому і сучасності. Львів : Сполом, 1997. С.17-23.
121. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки. Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
122. Чердинцева А. Новый год – снимаем маски. Вечерние вести, 31 декабря, 2003. С. 14.
123. Чібалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво. МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2015. Вип. 11. С. 278–285.
124. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства :

- 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 224 с.
125. Ящук І. Передумови становлення гітарного виконавства в Україні. URL:<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (дата звернення: 18.09.2023)
126. Malko N. The Conductor and His Baton: Fundamentals of the Technic of Conducting. Hansen, 1950 280 p.
127. Max Rudolf The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation. Schirmer Books, 1994. 481 p.