

й віртуозні авторські композиції Н. Мельник, з властивою їм розгорнутою програмністю, звученневою ілюстративністю. Ці твори демонструють широкі мовностилістичні, технічні та художньо-виразові можливості та виявляють тембровофонічну багатогранність, притаманну бандурі — інструменту її творчої самореалізації.

У надзвичайно складних для музикантів умовах дистанційного здійснення навчального й творчого процесу, у зв'язку з введенням карантинних обмежень (COVID-19) та подіями повномасштабної агресії РФ, композиторсько-перекладацька діяльність Надії Валентинівни значно активізувалась. Це сприяло поповненню бандурного репертуару композиціями, спеціально адаптованими для конкретних виконавсько-педагогічних потреб. Серед них: «Варіації для донечки» на тему української народної пісні «Тече річка», написані ще у 2003 р. для участі в І дитячому конкурсі ім. Г. М. Хоткевича, та переосмислені для використання в педагогічній практиці, а також Варіації на тему жартівливої української народної пісні «Ой гоп, в нашій хаті!» (одна з останніх версій якого з доповненнями, 2023 рік).

Трагічні події війни набули віддзеркалення в низці емоційно-насичених композицій-реакцій Н. Мельник, які розкривають особистісні авторські почуття передані через внутрішній монолог ліричного героя. Серед них: Роздум на тему пісні Святослава Вакарчука «МИТЬ» (квітень 2022 р.), обробка пісні «Їхали козаки, їхали додому» з репертуару гурту «Тінь Сонця» (2023). Оптимістичний настрій утілюють Фантазія на тему гопака «...А ми ще потанцюємо...», а також Замальовка «НУ І МАК!» на тему української народної пісні «Соловечку сватку, сватку» (2024).

У цих композиціях — носіях глибокого образно-змістовного навантаження, візрях емоційної експресії, увиразнилися стильові риси, притаманні творчості Н. Мельник, які є закономірним наслідком її виконавської діяльності: розмаїття тематики та інтонаційної образності з опорою на фольклорний мелос, імпровізаційність вислову, ускладнена ладогармонічна палітра, насичена фактура, збагачена проявами варіантності, широта виконавсько-технічних засобів і виражальних прийомів, які потребують високопрофесійного відтворення. Мовностилістичний комплекс, властивий бандурним творам Н. Мельник, дозволяє виконавцям-інтерпретаторам її різнобічно відтворити індивідуальне відчуття її оригінальних інструментальних мініатюр.

С. Коган

**МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ У ТВОРІ ОЛДРІЖА ФЛОСМАНА «КАМІНЬ
МІКЕЛАНДЖЕЛО» ДЛЯ АЛЬТА ТА ОРКЕСТРУ**

S. Kogan

**THE ART OF THE RENAISSANCE IN OLDŘICH FLOSMAN'S "MICHELANGELO'S STONE"
FOR VIOLA AND ORCHESTRA**

Звернення сучасних композиторів до мистецької спадщини минулих епох є одним із провідних способів утвердження безперервності культурної традиції.

У ХХ ст. попри домінування модерністських і постмодерністських тенденцій, значна частина митців шукала в класичній спадщині джерело натхнення й орієнтир для власної творчості. Чеський композитор Олдржіх Флосман у своєму творі «Камінь Мікеланджело» для альту та оркестру звертається до постаті величного

скульптора епохи Ренесансу, прагнучи втілити в музиці процес народження мистецького шедевра з кам'яної брили.

Олдржіх Флосман (1925–1998) належить до покоління чеських митців, які формували нове обличчя національної музики в післявоєнний період. Його стиль вирізняється поєднанням неоромантичної емоційності, чеських традицій та сучасних прийомів. У тогочасній Європі загалом посилювався інтерес до образів минулого, які допомагали осмислювати драматичні події ХХ ст. та знаходити опору в духовних цінностях. Тож, у своїй творчості композитор не є винятком і прагне до синтезу історичного та сучасного — саме цим пояснюється звернення до постаті Мікеланджело та символів минулості.

Ідея твору «Камінь Мікеланджело» для альту та оркестру виникла під впливом видатного чеського альтиста та дуже доброго друга композитора Любоміра Малого. Твір побудований як музична паралель до процесу створення скульптури. Твори Мікеланджело, зокрема статуя Давида (1501–1504), яка, ймовірно, є головним символом цього твору, стали уособленням ідеалів сили, краси та гідності. Використавши складний мармуровий блок, який інші майстри вважали непридатним для роботи, Мікеланджело створив символ мужності та внутрішньої зосередженості. Цей символ став не лише культурною пам'яткою, а й політичним символом боротьби Флоренції проти тиранії Медичі.

Якщо для Мікеланджело матеріалом був мармур, то для Флосмана ним стає звук. Оркестрова фактура формує звуковий простір, мовби неотесаний камінь, з яким веде діалог альт — не лише як головний герой, але й як символ митця, який поступово формує з каменю художній образ. Така побудова надає твору драматичної напруги та внутрішньої динаміки.

Композитор використовує великий симфонічний оркестр, що дає йому змогу досягати різноманітності тембрів та об'ємності звучання. Струнна група формує основу, у якій розгортаються довгі мелодичні лінії, що надають музиці пластичності. Духові інструменти часто виступають із сольними епізодами, додаючи загальному звучанню людської експресії. Ударні інструменти мають чи не найважливіше символічне значення — їхні ритмічні удари можна сприймати як відгомін фізичної праці скульптора.

У творі виразно простежуються широкі динамічні межі, які можна інтерпретувати як символ протиставлення хаосу неотесаного мармуру та впорядкованої гармонії завершеного образу. Ритмічний розвиток також насичений змінами: складні метри, синкопи, чергування темпів передають фізичне напруження праці та внутрішні духовні пошуки митця.

Композитор поєднує сучасні хроматичні техніки з традиційними тональними принципами. Гармонічний простір постійно коливається між мінорними тональностями, що асоціюються з боротьбою та драматизмом, і мажорними, що символізують перемогу та гармонію. Плавні та протяжні мелодичні лінії створюють паралель із лініями в скульптурах Мікеланджело.

Усі ці елементи формують багатогаровий музичний простір, у якому одночасно відчувається тяжіння до монументальності та прагнення до витонченості.

Отже, твір Олдржіха Флосмана «Камінь Мікеланджело» для альту та оркестру є прикладом художнього осмислення спадщини Ренесансу в сучасному музичному мистецтві. У ньому звук постає як аналог мармуру, а музична драматургія відображає

процес створення скульптури. Оркестрова палітра, динамічні контрасти, ритмічна організація та гармонічна мова створюють багатоплановий образ боротьби між хаосом і гармонією, матерією та духовністю. Звернення до постаті Мікеланджело свідчить про те, що навіть у другій половині XX ст. митці продовжували знаходити натхнення в мистецтві минулих епох. У цьому полягає не лише данина поваги до традицій, але й нагадування про те, що справжнє мистецтво має свої витoki, і саме в них сучасні композитори черпають силу для нового художнього висловлення.

А. Руденко

**“IN RE CON MOTO ET AL” Ч. АЙВЗА:
ДОСВІД АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

A. Rudenko

**“IN RE CON MOTO ET AL” BY C. IVES:
EXPERIENCE OF ANALYZING THE COMPOSER'S TECHNIQUE**

Творчість американського композитора Чарльза Айвза належить до перехідного етапу в історії музики. Його індивідуальний стиль сформувався на основі традицій пізнього романтизму, проте водночас вирізняється численними новаторськими рисами.

“In Re Con Moto Et Al” — твір для струнного квінтету, написаний у 1913 р. Програмна назва не дає ніякої інформації про твір. Словосполучення “in re” могло б вказувати на тональність або на центральний тон, але звук re не відіграє конструктивної ролі у творі: з нього не починається жоден розділ, і ним твір не закінчується.

Вибудовуючи композицію, Ч. Айвз обирає різні принципи для організації метроритму, звуковисотності та форми загалом. В організації метроритму й форми він застосовує принцип послідовності простих чисел: 1, 3, 5, 7, 11 та 13. Варто відзначити, що число 13 фігурує лише один раз: загальна кількість розділів у “In Re Con Moto Et Al” дорівнює тринадцяти. На рівні метроритму прості числа використовуються в певній послідовності зміни розмірів та організації ритмічних фігур.

У звуковисотній організації твору головним принципом є серійність. Важливо зазначити, що композиторське письмо Ч. Айвза в цьому творі керується не суворим дотриманням «запланованої системи» простих чисел і серійності, а гнучким її втіленням. Наприклад, вже в першому такті система порушується: в партії кожного інструмента використовується певна кількість звуків, але чітка відповідність ряду чисел 1, 3, 5, 7, 11 не дотримується, замість цього реалізується така послідовність: 5, 7, 10, 23. Вихід за межі правил є наявним і в ритмічній організації цього такту.

Твір починається вступом. У ньому композитор використовує два тематичні елементи. Перший (т. 1) побудований на поєднанні ліній всіх інструментів, окрім фортепіано, у різномовних тривалостях: віолончель — половинні, альт — чверть з крапкою, друга скрипка — чверть, перша скрипка — восьмі (та в останніх двох долях тріоль і шістнадцяті). Другий тематичний елемент (тт. 2–6) відзначений зміною розмірів (11/4, 7/8, 5/8, 5/4, 4/4) та хоральною акордовою фактурою. Між першим і другим наявною є схожість, яка виникає внаслідок прискорення пульсації за рахунок ритму.