



CENTER
for Ukrainian and European
Scientific Cooperation

Центр
українсько-європейського
наукового співробітництва



Одеська національна
музична академія
імені А. В. Нежданової



ГО «Музикознавці
України у світовій
культурі» (МУУСК)

Всеукраїнське науково-педагогічне підвищення
кваліфікації у галузі мистецтвознавства,
музикознавства, музичної педагогіки

**МУЗИКА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
ВЗАЄМИНИ ТА ПРОТИДІЇ**

15 березня – 23 квітня 2021 року



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

Організаційний комітет:

Олійник Олександр Леонідович, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України, ректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; голова ГО «Музикознавці України у світовій культурі»;

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, народна артистка України;

Осадча Світлана Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Черноіваненко Алла Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

Майденберг-Годорова Кіра Ісааківна, кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки композиторів України, Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; композитор.

Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії :

М89 матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. – 308 с.

ISBN 978-966-992-518-3

У збірнику представлено матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії», яка відбулась 15 березня – 23 квітня 2021 р.

УДК 78:372.87(063)

ISBN 978-966-992-518-3

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021

© ГО «Музикознавці України у світовій культурі» (МУУСК), 2021

© Центр українсько-європейського наукового співробітництва, 2021

ЗМІСТ

Композиторська інтерпретація вірша Сапфо у романсі для сопрано соло та марімби Оксани Тадеуш Агеєв О. Т.	11
Володимир Крайнів – національне культурне надбання України Алтухов В. М.	13
Твори для гобоя Віталія Губаренка та Ірини Губаренко в аспекті збагачення репертуару виконавців Базан О. Ю.	17
Особливості втілення поезії М. Вороного у солоспівах Я. Ярославенка Басса О. М.	20
Досвід організації навчального процесу з фахових дисциплін за спеціалізацією «Музикознавство» в карантинних умовах Беліченко Н. М.	23
Українське бароко і поліфонія на прикладі хорового концерту М. Березовського «Не відкинь мене у старості» Береш А. І.	25
Мистецтво «бельканто»: історичний шлях від витоків до сучасного оперного вокального виконавства Білий В. І., Архіпова Н. Є.	29
Мистецтво акомпанементу: принципи виконання ансамблевої музики доби бароко Бондар Л. М.	31
Третій фортепіанний концерт О. Костіна: в дзеркалі сучасності Васильєва О. В.	34
Культурологічний підхід у фаховій підготовці музиканта Верещагіна-Білявська О. Є.	36
Транскрипції органних творів для баяну (на прикладі «Готичної сюїти» Л. Боельмана) Волошин М. В.	39
Музична культура як вид інформаційної діяльності Вороновська О. В.	41

Принципи роботи над поліфонічними творами у фортепіанному класі ДМШ Гаврилюк С. Є.	44
Стабілізаційні процеси в музичній освіті України у 1930-х роках Гнатюк Л. А.	49
Проблематика музичного строю в контексті сучасного теоретичного осмислення Гошко І. В.	54
Про особливості учня в сучасному віртуальному мистецькому освітньому процесі Гринишин М. В.	56
Теорія інтертекстуальності у світлі сучасних музикознавчих поглядів Грібіненко Ю. О.	60
Новатори флейтового мистецтва (кінець XX–XXI ст.) Данильченко Ю. А.	63
Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «арт-домінанта» як чинник розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні та світі Данилюк Я. В.	67
Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру Дубка О. С.	71
Естрадно-джазовий напрям в контексті розвитку сучасного українського баянно-акордеонного репертуару Дяченко Ю. С.	75
Дистанційна підготовка майбутніх концертмейстерів у педагогічних закладах вищої освіти: виклики та реалії сьогодення Екман М. С.	78
Питання методології аналізу музичних творів у контексті сучасної музики Жадик І. С.	80
Модель музичного простору в контексті жанрово-стильового мислення композитора: пам’яті Юлії Гомельської Завгородня Г. Ф.	84
Стильові виміри музичного мистецтва II половини XIX ст. Іванова І. Л.	88

Психологічні особливості професійної діяльності диригента студентського хорового колективу Кашперська В. В.	92
Взаємодія тьютора та студента-диригента в умовах дистанційного навчання: комунікативні аспекти Кириленко Я. О.	96
Цикл «Чарівний ріг хлопчика» як феномен німецької культури XIX століття та його камерно-вокальні проєкції Книшова Т. П.	99
Педагогічні ідеї М. Д. Леонтовича в методиці розвитку музично-творчих здібностей дітей Коваль С. М.	102
Завдання концертмейстера, працюючого зі студентами-вокалістами Кондрат'єва Т. І.	106
Питання філософії музики в діалогічному просторі сучасної музикології Коновалова І. Ю.	108
Розвиток жанру «соло з оркестром» у мистецькій освіті та виконавстві на домрі Костенко Н. Є.	112
Основоположні принципи підбору педагогічного репертуару в питаннях виховання сучасного естрадного співака Кравець Н. В., Роменський Ю. М.	114
Принципи «дзен» у флейтовій культурі другої половини XX століття Кравченко Н. Ю.	116
Микола Лисенко в поетичному ужинку галичан Кузнецова О. О.	120
Музичний театр А. Рубінштейна у річищі духовно-етичних настанов творчості композитора Кулієва А. Я.	122
Особливості підготовки студентів в концертмейстерському класі до виконання камерно-вокальних творів на вірші Г. Гайне Липецька М. Л.	126

Художні пошуки В. Верховинця в контексті деяких загальнокультурних тенденцій його часу Личкова І. М.	128
Дисципліна «Музична акустика» в системі сучасної фахової підготовки музиканта в закладах вищої освіти Лігус В. О.	131
Теоретичні засади формування навичок вокаліста у системі сучасної музичної освіти Лобода Л. М.	133
Творчий внесок Г. Г. Нейгауза у розвиток української педагогіки та виконавства Лопатецька Л. В.	137
Творчий практикум у навчальному курсі «Гармонія» для студентів виконавських спеціалізацій: мета, завдання, перспективи Малий Д. М.	140
Кантилена як основа співу Мальцева О. В.	144
Виконавське мислення здобувача-піаніста Мамикіна А. І.	147
Музично-теоретичні погляди та педагогічна діяльність Г. М. Вірановського Марік В. Б.	150
К проблематике голоса расширенного диапазона: исторический и методологический аспекты Мирзоян Е.	153
Освоєння основ теорії музики як базова складова в навчанні студентів хореографів. Кінестетичний підхід Мікулінська О. С.	156
Музична освіта і дистанційне навчання Моїсеєва Г. Г.	159
Художньо-стильові особливості фортепіанної творчості Л. Ревуцького як складової у виконавській підготовці майбутнього вчителя Москвічова Ю. О.	163
Принципи дедуктивного методу творення музики у класі композиції ВНЗ України Мужчиль В. С.	167

«Калейдоскоп» Юрія Щуровського як складова фортепіанного репертуару учнів початкових мистецьких шкіл Мьялькіна Н. О.	169
Концепт простоти у визначенні творчих інтенцій «нової простоти» Овсяннікова-Трель О. А.	173
Луїджі Джервазі як представник інституту капельмейстерів одеської опери Острохова Н. В.	177
Розширена техніка в композиціях для фаготу соло кінця ХХ – початку ХХІ століття Пастухов О. В.	180
Новітні технології навчання у мистецькій школі Пілігрова А. Л.	183
Навчальний курс «Методика викладання поліфонії» в системі фахової підготовки студентів-музикознавців і композиторів: сучасні напрямки вищої музичної освіти (освітній ступінь бакалавр) Пінчук О. Г.	187
Історичні віхи легітимації фонематичного письма Полтавцева Г. Б.	189
Взаємовплив композиторської і виконавської діяльності в творчій лабораторії С. Рахманінова Попов Ю. К.	193
Розвиток музично-ритмічного чуття, читання з листа та технічних здібностей учнів класу ударних інструментів початкової школи Прохницький М. М.	196
До проблеми виконавської підготовки студентів-піаністів у закладах вищої освіти Птушкін В. М.	198
Проблеми концертмейстерської інтерпретації фортепіанних перекладень Радієвська О. В.	200
Бубон у народів півночі Рало Г. О.	202
Особливості звукоутворення на маримбі Рало О. М.	207

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до формування ціннісних орієнтацій підлітків у межах неформальної освіти	
Реброва Г. О.	211
Виховання музиканта на уроках музичної літератури	
Репецька В. Г.	215
Репертуар як основа майстерності студента. Деякі питання його накопичення	
Руденко Н. І.	217
Роль тональності у концертно-інтерпретаційній діяльності виконавця	
Сагалова Г. В.	220
«Українська поема» Євгена Станковича в сучасному освітньому процесі сольного та ансамблевого музикування	
Сіренко Є. І.	223
Психологічна підготовка до публічного виступу	
Скребцова Н. Г.	227
Художньо-нарративні стратегії педагогічного дискурсу	
Степанова Л. В.	228
Коучинговий підхід до викладання музично-теоретичних дисциплін в закладах вищої педагогічної освіти	
Строгаль Т. Ю.	232
Про специфіку фортепіанного звуковедіння	
Сутулова Н. О.	234
Міждисциплінарні зв'язки у практиці сучасної музичної освіти України	
Сюта Б. О.	236
Особливості Формоутворення В «Каліграфіях» № № 1, 2, 3 Реза Валі	
Таваккол Ехсан	240
Вплив дикції на звуковедення та вокальну позицію	
Темченко І. А.	242
Інтонаційна драматургія музичного твору та її вплив на формування виконавського стилю	
Тимофєєва К. В.	246

Система музичної освіти в Європі та в Україні: спільне та відмінності. Порівняльний аналіз практичного досвіду Удовиченко М. М.	248
Освіта та виклики часу: функціонування системи музичної освіти Східної Галичини в умовах II світової війни Фішер Т. П.	250
Музикознавча експлікація: мистецько-педагогічний контекст Хмелевська І. О.	253
Добре забуте «старе» – спроба адаптації методичних ідей Йоганна Йоахіма Кванца для роботи з учнями спеціалізованої музичної школи Ходан З. А.	256
Проблеми подолання сценічного хвилювання у вокальному виконавському мистецтві Цимбалюк О. В.	259
Скрипкове академічне музичне виконавство другої половини XX – початку XXI століття: технічний аспект Чайка П. Ю.	261
Образ <i>Femme fatale</i> в оперному мистецтві доби модернізму і на сучасній оперній сцені (на прикладі «Вогняного янгола» С. Прокоф'єва і «Лулу» А. Берга) Черкашина-Губаренко М. Р.	265
Різноманіття прийомів вібрато і способи їх застосування Чернявський І. В.	269
Музичний ліцей в системі мистецької освіти в Україні: стратегія та перспективи розвитку Чистякова Н. В.	273
Творчі та педагогічні аспекти діяльності концертмейстера-піаніста Шарапа Т. Л.	277
Стильові аспекти виконавського аналізу в курсі ЧХП (читання хорових партитур) Шагова І. О.	279
Вплив уроків вокалу на фізичний і емоційний розвиток дитини Шкоруда Ю. Ю.	283

Актуальність впровадження курсу «Музична терапія» в систему підготовки студентів фахової передвищої та вищої мистецької освіти	
Шнурова Ю. А.	286
«Самсон» Г. Ф. Генделя в контексті специфіки відтворення біблійної тематики	
Шпак Г. С.	291
Актуальність розвитку навичок читання з листа в підготовці піаніста-концертмейстера	
Щербаков Ю. В.	294
Формування професійних навичок у клавірному терцеті	
Щербакова О. К.	297
Про деякі особливості дистанційного навчання індивідуальних занять у класі спеціального фортепіано	
Юшкевич С. Ю.	300
Чинники становлення симфонічної музики Китаю	
Ян Цзюнь	303
Специфіка функціонування аплікатурно-позиційного мислення баяніста	
Ященко І. А.	305

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІРША САПФО У РОМАНСІ ДЛЯ СОПРАНО СОЛО ТА МАРІМБИ ОКСАНИ ТАДЕУШ

Агєєв О. Т.

*старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

В основі пропонованого дослідження лежить концепція М. Бахтіна стосовно діалогу особистості, здійснюваному у часопросторі культури. М. Бахтін осмислює діалог не тільки як контакт людини з людиною, але й звернення до наукового або художнього тексту. При цьому вчений визначає специфічну властивість художнього образу: «У художній літературі (як і взагалі в мистецтві) навіть на мертвих речах (співвіднесених з людиною) лежить відблиск суб'єктивності» [2], отже «текст – вираз свідомості, яка щось відбиває» [2].

В романсі О. Тадеуш «Ніч почорніла» композитор звертається до творчості поетеси й музиканта Сапфо, втілюючи художній зміст поетичного тексту, а це є прикладом діалогу митців через творчість, яка являє форму інтерпретації, що здійснюється також внаслідок взаємодії мистецтв. В аналізованій вокальній мініатюрі слід шукати відбиток індивідуальностей авторів літературного та музичного творів, водночас пропускаючи художній зміст тексту вокальної мініатюри крізь фільтри власного мистецького досвіду, мислячи діалог у контексті культурно-історичного досвіду, «великої пам'яті» (концепт М. Бахтіна).

Романс «Ніч почорніла» адресований оригінальному виконавському складу – дует сопрано та маримби. Однак з позицій необхідності виконавського відтворення вокально-інструментального синтезу доречним є звернення до досвіду концертмейстерів-піаністів, відображеним у їх публікаціях, інтерв'ю. Так, Х. Дойч – постійний концертмейстер знаменитого тенора Й. Кауфмана, – в інтерв'ю Катерині Беляєвій (інтерв'юєру сайту Belcanto.Ru) вказує на плутаність у визначенні професії, що обумовлено, зокрема, її пізньою кристалізацією, відмінністю розуміння у різних країнах, а продовжуючи роздуми музиканта слід додати, що її можна мислити у широкому та вузькому сенсі. Піаніста, який працює у театрі і співпрацює з вокалістами при роботі над текстом, але не виступає з ними, Х. Дойч протиставляє піаністу, що репетирує й концертує зі

співаками, розділяючи ці форми діяльності на рівні ідентифікації професії. У німецькій мові вони визначаються розбіжними поняттями, крім цього в одному випадку фах передбачає сумісні концертні виступи, а в іншому – не є безпремінною умовою діяльності музиканта. Також і вербальне визначення спеціальності може бути однаковим, а у формах художньої практики – розбіжними: концертмейстером називають також провідного скрипаля в оркестрі.

У розділі «Демаркаційна лінія» книги «Співак і акомпаніатор» Дж. Мур [4] наводить чимало прикладів поєднання в одній особі чудових диригентів, концертуючих піаністів, композиторів і акомпаніаторів, все ж проводячи межу між різними гранями творчого обдарування. До числа універсальних особистостей він відносить Д. Баренбойма, Л. Бернстайна, А. Рубінштейна, Б. Бріттена. Дж. Мур відзначав, що «видатні музиканти привносять в мистецтво акомпанементу щось своє. Своєю любов'ю до цього виду творчості вони підтверджують його велике значення і надають йому додатковий блиск» [4, с. 145].

Музикант-ударник також долучається до даної форми художньої практики завдяки художній концепції твору О. Тадеуш, яка дала можливість виконавцю на маримбі відчутти себе учасником камерно-вокального дуєту.

Романс О. Тадеуш «Ніч почорніла» охоплює часопростір культурно-історичного континууму від античної давнини до сучасності, що знайшло відображення на рівні музично-словесного синтезу, вокально-інструментальної взаємодії виконавських партій. Автор статті пропонує інтерпретаційну версію даного твору, осмисленого у контексті великого діалогу (концепт М. Бахтіна), що охоплює колосальний часопросторовий обсяг культури. В аналітичному підході задіяний метод Ієна Бостріджа (2019), який підійшов до інтерпретації вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта з позицій власного діалогу з літературним і музичним текстом, «поміщаючи твір в культурно-історичний контекст» [3] часу написання і сьогодення. Це дозволило знаменитому співаку-інтерпретатору віднайти надзвичайні смислові глибини розглянутого під даним кутом зору твору. Таким чином, аналітичний підхід І. Бостріджа у його пошуках смислових ґрунтів і образно-змістовного мотивування власної інтерпретаційної версії «Зимнього шляху» Ф. Шуберта збігається з концепційними засадами бахтінської комунікавістики. Обидва підходи – з позицій обраної комунікативної моделі та базисів виконавського інтерпретаційного аналізу – виступили методологічною основою пропонованого наукового дослідження.

Література:

1. Бахтин, М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9> (дата звернення 19.10.2019).
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
3. Бостридж, И. «Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости. Москва : АСТ, 2019. 416 с.
4. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор: воспоминания, размышления о музыке. Москва : Радуга, 1987. 432 с.
5. Стих Сапфо «Ὀλονυχίς ο σκοτεινός» / «Ночь почернела» на языке оригинала и в переводе на русский язык Е. Фёдоровой. URL: http://www.real-greece.ru/dr-gr_poeti/Sapfo1.html (дата звернення: 21.10.2019).
6. Топоров, В. Н. «Текст ночи» в русской поэзии XVIII – начала XIX века. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 2. Москва : Языки русской культуры, 2003. С. 157–228.
7. Холопов, Ю. Н. Гармония : Теоретический курс : Учебник. Лань, 2003. 544 с.
8. Шульга, Е. Н. Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв. Дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2002. 283 с.

ВОЛОДИМИР КРАЙНЄВ – НАЦІОНАЛЬНЕ КУЛЬТУРНЕ НАДБАННЯ УКРАЇНИ

Алтухов В. М.

професор кафедри оркестрових духових інструментів

та оперно-симфонічного диригування

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

м. Харків, Україна

У листопаді 2018 року в Харкові відзначила свій ювілей музична школа, яка своїми творчими досягненнями залишила і продовжує залишати яскравий слід в музичному житті Слобожанського краю.

Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернату виповнилося 75 років. Школа за ці роки підготувала близько 2500 талановитих музикантів, педагогів, диригентів, творча діяльність яких принесла славу Харкову, як одному з найбільших культурних центрів України та Європи. На всіх етапах становлення унікального навчального закладу плідно працювали видатні педагоги: Регіна Горовиць і Адольф Лещинський, Георгій Авер'янов та Борис Скловський, Ігор Дубінін і Михайло Хазановський та багато інших чудових музикантів.

ХССМШ в своєму розвитку пройшла чотири етапи. Перший – студія для музично обдарованих дітей. Другий – у 1943 році прийняттям рішення Уряду про відкриття школи. Тоді група педагогів-ентузіастів на чолі з першим директором В. А. Комаренком доклали героїчних зусиль, щоб налагодити навчальний процес в напівзруйнованій війною школі Харкова. Третій період розпочався в 1959 році, коли була побудована нова будівля. У 1964 році при школі побудований інтернат для іногородніх учнів.

Останній період пов'язаний з новим положенням України, що отримала статус незалежної держави і стала активно розвиватися в напрямку демократизації економічного, політичного та культурного життя. Ці сприятливі зміни в суспільстві вплинули і на творчий розвиток шкільного колективу. Стали налагоджуватися нові контакти із зарубіжними навчальними закладами, з'явилася можливість організації фестивалів, конкурсів. З 1992 року на базі школи стали регулярно проводитись міжнародні конкурси юних піаністів Володимира Крайнева, молодих скрипалів Богодара Коровича, конкурси з окремих спеціальностей для виконавців на духових інструментах. Тоді ж була організована Літня музична школа в м. Феодосія в рамках Міжнародного музичного фестивалю «В гостях у Айвазовського». Цей фестиваль щорічно проводився колективом школи в останню декаду липня і був присвячений дню народження знаменитого художника-мариніста І. К. Айвазовського. За 20 фестивальных сезонів у Великій залі картинної галереї виступило понад 2000 молодих музикантів з України, Росії, Німеччини, Литви, Узбекистану, Малайзії, Франції та інших держав. Концерти класичної музики стали відродженням старовинних культурних традицій будинку І. К. Айвазовського.

У зв'язку з анексією Криму та неможливістю проводити музичний фестиваль «В гостях у Айвазовського» в 2015 році був організований Літній музичний фестиваль у м. Миргороді, що отримав назву «В гостях у Гоголя», а також на базі школи проходить осінній фестиваль виконавського мистецтва «Музика-наш спільний дім», присвячений дню народження школи. Новизна концертів цього фестивалю полягає в

тому, що в них спільно беруть участь молоді музиканти з різних регіонів України та інших держав.

Творчу атмосферу в школі стали визначати саме ці масштабні музичні проекти. Аналізуючи вплив конкурсу юних піаністів імені В. Крайнева на процес виховання, становлення молодих піаністів, слід зазначити, що особливу роль В. Крайнева – відомого піаніста сучасності, майстра міжнародного рівня, на формування майбутніх виконавців важко переоцінити.

В. Крайнев почав свій шлях у мистецтво в Харківській середній спеціальній музичній школі, навчаючись від 1950 до 1959 у класі чудового педагога Марії Ітігіної. У 1959 році В. Крайнев блискуче закінчив 8 клас ХССМШ та вступив до 9-го класу Центральної музичної школи при Московській консерваторії у клас Анаїди Сумбатян. Через 2 роки В. Крайнев – вже студент консерваторії, займається у класі видатного педагога Генріха Нейгауза. Студент В. Крайнев швидко освоїв потаємний сенс естетики романтизму Г. Нейгауза, де Музика – це досконалість краси та гармонійності. Незабаром В. Крайнев став лауреатом міжнародного конкурсу піаністів у м. Лідсе (Велика Британія), а потім у м. Лісабоні (Португалія). Але велика перемога В. Крайнева чекала в Москві на IV Міжнародному конкурсі піаністів ім. П. І. Чайковського в 1970 році. Він став лауреатом I премії, що відкрила йому зірковий шлях до виступів у всесвітньо відомих концертних залах.

У 1991 році В. Крайнев прийняв пропозицію колективу школи провести конкурс юних піаністів. З того часу пройшло 14 конкурсів, на кожному з яких учні нашої школи отримували премії та призи.

Перший конкурс юних піаністів В. Крайнева був проведений у 1992 році, а з 1994 року, на II конкурсі В. Крайнева, був введений 3 тур, на якому майбутні лауреати мали можливість показати свою виконавську майстерність, граючи фортепіанні концерти з симфонічним оркестром.

Ці творчі досягнення учнів відділу спеціального фортепіано підтвердили високий рівень підготовки юних піаністів і наявність у педагогічному колективі школи цілої плеяди талановитих педагогів, таких як С. Захарова, Г. Гельфгат, Н. Баличева, Е. Колеснікова, Н. Авраменко, Н. Власенко, Н. Скребцова, О. Закліківська, М. Трембовлева, Г. Карелова. У 1994 році В. Крайнев створив міжнародний благодійний фонд допомоги юним піаністам, а вже через чотири роки – у 1998 – японська фірма «Yamaha» спеціально для конкурсу юних піаністів доставила до Харкова концертний рояль, ставши офіційним спонсором четвертого та всіх наступних конкурсів.

Конкурс В. Крайнева проходить завжди в атмосфері дивовижної доброзичливості, буквально напоєної любов'ю до дітей. З проведенням

цих конкурсів безпосередньо пов'язана робота самого В. Крайнева, не тільки чудового артиста, а й педагога за покликом душі. Він регулярно влаштовував прослуховування обдарованих дітей і проводив майстер-класи в багатьох містах Європи та Азії.

Крім конкурсу юних піаністів у м. Харкові В. Крайнев з 1998 року розпочав проводити щорічний осінній міжнародний музичний фестиваль у Національній філармонії України (м. Київ) під назвою «Володимир Крайнев Запрошує».

В березні 2010 року був проведений X міжнародний конкурс юних піаністів В. Крайнева, на якому в останній раз головою журі був сам Маєстро. Наприкінці квітня 2011 року музичний світ потрясла звістка про передчасну кончину нашого геніального земляка, одного з найкращих музикантів епохи, загального улюбленця публіки на усіх континентах планети, що зачаровував слухачів тонким виконанням, бездоганним інтонуванням та звуковою магією фортепіанного туше.

У березні 2012 року відбувся XI конкурс юних піаністів В. Крайнева, головою журі конкурсу погодився бути Бернд Гецке (м. Ганновер, Німеччина).

Нажаль, через події 2014 року проведення конкурсу було неможливим, проте, не зважаючи на всі труднощі воєнного часу, у 2016, 2018, 2021 роках конкурси з успіхом були проведені. Головою журі, вже третій раз поспіль стає відомий музикант-піаніст, професор, віце-президент ЕМСУ Юстас Дваріонас.

У 2018 році здійснилася мрія В. Крайнева, який мріяв про інструменти міжнародного рівня у своїй рідній школі. Володимир Гриненко подарував конкурсу юних піаністів В. Крайнева новий концертний рояль «Steinway». У 2019 році Міністерство культури України також виділило кошти для придбання нового концертного роялю фірми «Yamaha». Окрім цього, В. Гриненко, головний меценат школи, подарував ще сім нових роялів для оснащення класів спеціального фортепіано. Це дозволяє педагогам навчати майбутніх піаністів на найкращих інструментах.

Я багато разів брав участь з В. Крайневим у зарубіжних концертах лауреатів конкурсу. Маєстро притягував до себе молодь особливим магнетизмом, гумором, артистизмом, але в Харкові, у своїй рідній школі, він був «Щасливий, дуже Щасливий». Усі 9 років навчання в школі він та його однолітки навчалися в дуже маленькому приміщенні, де було усього 5-6 кабінетів зі спеціальних та загальноосвітніх предметів. Школа працювала у три зміни, а педагоги працювали з учнями вдома. В. Крайнев, виступаючи на всіх міських та обласних концертах, після виступів прохав керівництво тільки про одне: побудувати нову музичну школу для дітей.

В одному з буклетів міжнародного благодійного фонду допомоги юним піаністам В. Крайнева можна прочитати такі чудові рядки Маестро: «Мої юні друзі! Мої дорогі вельмишановні колеги! Я готовий поділитися з вами всіма секретами і таємницями нашої професії, тому що у мене є мій досвід, моя майстерність, моє життя. Але єдиний спосіб відкрити таємницю – це відправитися в дорогу. І тому я запрошую вас в дорогу, дорогу важку, болісну, але нескінченно прекрасну – дорогу творчості».

Все життя В. Крайнева було тісно пов'язано з Україною, з рідним Харковом, в якому він став Почесним громадянином, отримав звання народного артиста України, а також безліч урядових нагород, завдяки чому ми сміливо можемо сказати: «Володимир Крайнев – національне культурне надбання України».

ТВОРИ ДЛЯ ГОБОЯ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ІРИНИ ГУБАРЕНКО В АСПЕКТІ ЗБАГАЧЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ВИКОНАВЦІВ

Базан О. Ю.

*старший викладач кафедри камерного ансамблю,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

У сучасному концертному репертуарі будь якого музиканта-виконавця (у тому числі і у гобоїстів) мають бути твори різних епох, стилів та напрямів, а саме композиторів-класиків, романтиків, композиторів ХХ століття та сучасних. Зазначимо, що розвиток національного музичного виконавства здійснюється в залежності від композиторської зацікавленості до художніх пошуків в певному виконавському жанрі. Питання різноманітності репертуару для кожного інструменту постає по-різному, це залежить від розповсюдженості та популярності того чи іншого інструменту.

Еволюція гобоя як духового інструмента в кожній з країн Європи і в творчості окремого композитора мала свої специфічні особливості. Найбільший внесок у становлення гобоя як оркестрового, концертного і ансамблевого інструмента внесли французькі, італійські, німецькі, чеські та австрійські композитори.

Інструменти, подібні гобою, відомі з найдавніших часів. Але «золотою добою» цього інструменту в Європі було XVIII століття. В епоху бароко для гобоя і його різновидів писали практично всі провідні композитори, він міцно увійшов до складу симфонічних і духових оркестрів і, нарешті, набув вигляду, який близький сучасному. Саме XVIII століття стає часом, коли інструмент з'являється на території Російської імперії. В останній чверті цього століття зустрічаються і перші згадки про існування музикантів, які грають на гобої в Харкові.

Значною подією сьогодення стає видання збірки творів саме харківських композиторів для гобоя, яка вийшла у 2020 році у Київському науковому видавництві «Акта». За ініціативи видатного музикознавця, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Марини Черкашиної-Губаренко у цьому виданні поєднані *Adagio* для гобоя і струнного оркестру (в авторському перекладі для гобоя та фортепіано) Віталія Губаренка та Сонатина для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко. У збірці твори батька і дочки вперше друкуються разом, що дає можливість порівняти та прослідкувати індивідуальні риси їх композиторської творчості та спорідненість мислення композиторів.

Стимулом для створення творів саме для гобоя стала дружба сім'ї Губаренків з диригентом Яремою Скібінським та гобоїсткою Ольгою Скібінською, які у той час жили у Харкові. Ольга завжди прагнула до поповнення репертуару для духових інструментів. Вочевидь, якимось у розмові з Віталієм Губаренко, Ольга наважилась про це сказати і дуже вдячна долі, що мала можливість спілкування з класиком української музики XX століття.

На нашу думку відвертість і щирість душі композитора цілком відчущуються у творі. Можемо відмітити масштабність авторського мислення та красу звучання пасторальних мотивів українського степу. Назва твору «*Adagio*», на наш погляд, це, скоріш, образ, настрої, роздум ніж темпове позначення. У композиції є тяжіння до семантики філософських роздумів над питаннями земного і вічного.

Adagio має тричастинну структуру зі спокійними крайніми частинами *Andante assai* та більш жвавою серединою. Музична мова пронизана хроматичними лініями, кластерними співзвуччями, низхідними секундовими інтонаціями та стрибками на септиму. Для цього твору характерне поступове розгортання динамічних ліній, в ньому немає різких контрастних змін, а саме довгі динамічні розгортання до кульмінацій та поступове загаснення динаміки. В авторському перекладі оркестрових партій для фортепіано спостерігається симфонічне мислення композитора, тому фортепіанна партія дуже складна для виконання, з точки зору перекладу

технологічних особливостей гри на оркестрових струнних інструментах. Музична тканина має широкий діапазон, охоплює майже усі регістри, що потребує гострого тембрового слуху виконавця. В творі використані майже усі виразні можливості гобоя, що також потребує від інструменталіста гнучкого володіння динамікою.

Ірина Губаренко створює свою Сонатину для гобою та фортепіано для вступу у Харківський інститут мистецтв. Ірина обирає камерний жанр чотиричастинної Сонатини. Це її перший серйозний та вже цілком зрілий твір. Музична тканина будується на різких контрастних динамічних змінах, пронизана інтонаціями малої секунди, хроматичними оборотами, стрибками на малу септиму, синкопованим ритмом.

Зазначимо, що у слухача цих двох творів зразу виникнуть паралелі між ними. Це може бути пов'язано з тим, що Ірина виросла на музиці свого батька, ввібрала його інтонаційний досвід. Всі частини Сонатини виконуються без перерви, про що свідчать авторські ремарки *attacca* між частинами. Мабуть це виражає особливий емоційний стан авторки та її бажання не переривати музичне висловлювання. Такий невинний перехід від однієї частини до іншої зберігає цілісність форми Сонатини як єдиного циклу та концентрує увагу на розвитку емоціонального змісту.

Перша частина *Moderato* будується на контрастному співставленні динаміки та образів як у кожній окремій партії, так і між ними. У цьому творі друга частина *Andante* являє собою сольну каденцію гобою, а третя частина *Larghetto* – соло фортепіано. Це співставлення солюючих інструментів можна сприйняти як надбудову діалогу рівноправного типу між інструментами. Ці частини мають схожу структуру: від повільного мірного руху до більш жвавого, рухливого і поступове повернення до спокою та динамічного спаду. Четверта частина *Animato, burlando* (жартуючи) має жанровий танцювальний характер. Спираючись на український фольклор, вона повністю будується на короткому танцювальному мотиві, який має варіантне різноманіття в ритміці, артикуляції, динамічному забарвленні.

В роботі над цим твором перед гобоїстом постануть завдання опанування комплексом технічних труднощів в залежності з художнім задумом автора Сонатини, які включають досконалість інтонаційно-динамічних та артикуляційно-штрихових елементів виконання. Важливим чинником успішного виконання цього ансамблевого твору стане узгодження виконавських прийомів між гобоїстом і піаністом та співтворчість у визначенні духовного потенціалу музики.

У висновку треба сказати, що обидва твори Віталія та Ірини Губаренків розширюють репертуар гобоїстів, збагачують його

камерними творами саме українських композиторів, викликають інтерес до виконання, про що свідчать неодноразові інтерпретації цих творів в останні роки, зокрема на фестивалі камерної музики «Arte da camera: ансамблевий простір» в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової у 2019 році.

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ М. ВОРОНОГО У СОЛОСПІВАХ Я. ЯРОСЛАВЕНКА

Басса О. М.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри концертмейстерства
Національна музична академія імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна*

У концертмейстерському класі особлива увага зосереджена на розумінні діалогу поезії та музики у камерно-вокальних творах, на прикметних рисах інтерпретації поетичних текстів у солоспівах та відтворенні стильових ознак визначеного періоду, що виконується.

Композитори першої третини ХХ ст. зверталися до творів поетів-сучасників, у яких кристалізувалися новітні тенденції, характерні для тогочасної європейської культури. У своєму житті та творчості поети демонстрували ідеї свободи особистості та індивідуалістського бунту. Їхня творчість «високим духом мистецьких ідей і принципів оздоровили від надокучливих утилітарно-народницьких симптомів нашу культуру» [2, с. 19].

Ці особливості багато в чому зумовлював такий стильовий напрям, як символізм. В Україні символізм виростав на ґрунті, підготовленому творчістю О. Олеся, М. Вороного, «молодомузівців», поетів «Української хати».

Одним з піонерів українського передсимволізму став М. Вороний (1871-1938), який у нашій національній літературі відіграв роль В. Брюсова чи З. Міріама.

Ім'я поета М. Вороного на десятки років зникло з української історії, хоча у перші десятиліття ХХ ст. він був досить відомим у літературних і мистецьких колах. Його перебування в 1895-1897 рр. у Західній Україні, безпосередні контакти з ранніми галицькими модерністами, поетами «Молодої Польщі», з І. Франком, сприяли інтенсивній перекладацькій діяльності : першим здійснив українські

переклади Ф. А. Сюлли-Прюдома, П. Бурже, Ж. Мореаса, П. Верлена, М. Метерлінка (зокрема, «Синього птаха»), звертався до російської поезії – О. Пушкіна, М. Гумільова. Видаючи від 1903 р. модерний альманах «З-над хмар і з долин», поет закликав публікувати твори, які б за змістом і формою могли наближатись до сучасних європейських течій і напрямків.

У творчості М. Вороного (поетичні збірки «Ліричні поезії», 1911, «В сьйві мрій», 1913, «Євшан-зілля», 1917) знайшла свій вираз «неоромантична ідеальна структура характеру, що ґрунтувалась на духовному «визвольному» пориві, прагненні до повноти рядового, власне людського потенціалу буття» [1, с. 34].

З особливим пієтетом ставився до жанру солоспіву Я. Ярославенко. Найбільшу частину свого романсового доробку він створив на слова Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся у періоді 1910-1930-их рр., а також українських поетів-символістів, з якими композитора єднали дружні стосунки – В. Пачовського, С. Чарнецького, С. Черкасенка. Композитор звертався виключно до оригінальних українських текстів, виняток становлять лише три композиції на тексти Р. Бернса та Н. Ленау в українських перекладах І. Петрушевича, О. Луцького, В. Пачовського. Яскравими пейзажними замальовками є солоспів митця на слова Данила Млаки, В. Масляка та О. Маковея. Композитор зінтерпретував також поезії В. Кулика та Б. Лепкого.

До поезій М. Вороного Я. Ярославенко створив цілу низку солоспівів. Це – «Серенада» (1922 р.), «Перед брамою» (1922 р., з присвятою «вельмишановному авторові слів»), «Мов зібралися юрбою» (1920 р.), «На скелі» (1923 р). Вони не об'єднані у цикл і не підлягають хронологічному групуванню, але спорідненість образно-емоційної сфери – втілення почуттів людини, які вона переживає разом із природою, що персоніфікується та стає активною дійовою особою, спонукає об'єднати їх у певну тематичну групу.

Весняно світлий, життєрадісний перший романс «На скелі» (D-dur) Я. Ярославенко присвятив своїй дружині. Гімн щасливому кохання, що оспівує чудову мить на лоні прекрасної природи (така сюжетна модель часто зустрічається у романтиків, досить згадати «Сон» Е. Гріга, «Апрель» С. Рахманінова). Фортепіанний вступ (6 тактів), викладений акордами у широкому розташуванні з басовими форшлагами (*con grandezza*) у динаміці *ff* створює відчуття безмежного, відкритого простору (герой стоїть на вершині скелі). Надалі у фортепіанній партії використані елементи звукового «живопису». У ній вгадується легкий плескіт хвиль об каміння. У кодї романсу (*pomposo*) композитор двічі повторює рядок «гімн щасливого кохання», утверджуючи основну ідею твору.

Другий романс «Мов зібралися юрбою» (g-moll) – солоспів-елегія. Низхідні інтонації, що переважають у вокальній партії, остинатний ритмічний малюнок у партії фортепіано, погойдкування шістнадцяток у низькому регістрі створюють настрій, що відповідає постичним рядкам: «будять в серденьку тужливі любі спомини весни».

У третьому романсі «Перед брамою» виразно виявляються ознаки жалібного маршу (c-moll): використовується характерна формула з пунктирним ритмом. У творі йдеться про те, що людина мала складне життя, і пройшовши «крізь хащі і терни», стукає до дверей раю. Використання у середньому розділі твору (*andante religioso*) повнозвучних, урочисто-величних акордів створює атмосферу релігійної піднесеності. Вольова маршова ритміка фортепіанної перегри звучить контрастом до заключного епізоду (*largo pietoso*).

Маршові ритми використані й у «Серенаді» (1922 р.), проте характер цього твору легкий і безтурботний. Відповідно до жанру, у фактурі фортепіанної партії використано імітацію гітарного акомпанементу. Своєрідним гимном-закликом січових стрільців став і солоспів маршового характеру «За Україну» («О, Україно, о, любя ненько») Я. Ярославенка на слова М. Вороного.

Музична тканина зрілих солоспівів композитора складна, насичена альтерованою гармонією, хроматизмами; у ній використаний широкий арсенал фортепіанної техніки (права рука не виконує функцію дублювання вокальної партії, як у ранніх творах), а інструментальні епізоди є самостійними та створюють емоційний фон солоспіву. Настрій поетичного тексту композитор не узагальнює, а деталізує, глибоко проникає у суть поезії, намагаючись втілити її приховані змістовні нюанси.

У солоспівах Я. Ярославенка на слова М. Вороного яскраво виражена опора на фольклор, яка виявилась не у прямому цитуванні народних джерел і етнографічній буквальності, а у застосуванні характерних пізнаваних фольклорних інтоном, що стали складовою індивідуального авторського стилю. Це дозволило органічно втілити поезію М. Вороного, якій притаманні виразні національні риси.

Камерно-вокальні твори Я. Ярославенка на слова М. Вороного тяжіють до неоромантизму та репрезентують тематику і коло образів любовно-інтимної сфери почуттів і деталізованих пейзажних замальовок з використанням численних звуконаслідувань.

Література:

1. Гундорова Т. Про Явлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997. 299 с.
2. Карманський П. Українська Богема. Львів : Олір, 1996. 144 с.

ДОСВІД ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН ЗА СПЕЦІАЛІЗАЦІЄЮ «МУЗИКОЗНАВСТВО» В КАРАНТИННИХ УМОВАХ

Беліченко Н. М.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії музики

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

м. Харків, Україна

Проблема глобальної реорганізації традиційного навчального процесу згідно сучасних реалій, кардинально змінених в умовах світової пандемії, наразі є гостроактуальною. Вона торкається усіх без винятку закладів освіти будь-якого спрямування, рівня акредитації тощо і тому вимагає вироблення нових, відповідних до цієї проблеми, підходів і рішень, особливо якщо йдеться про дисципліни професійної підготовки майбутнього фахівця-музикознавця в стінах сучасного українського академічного музичного вишу зі своїми усталеними традиціями, освяченими власною понадвіковою історією.

Темою доповіді, що пропонується, є *спроба осмислення власного педагогічного досвіду з викладання в карантинних умовах низки музично-практичних дисциплін, зокрема поліфонії і сольфеджіо для студентів спеціалізацій «музикознавство» та «композиція» денного та заочного відділень. Отже, на платформі Google Classroom на початку 2020-2021 року були створені такі онлайн-курси:*

1. Поліфонія. Строгий стиль. Двоголосся (1й семестр), а також
2. Поліфонія. Строгий стиль. Багатоголосся (2й семестр) для студентів зазначених спеціалізацій денного відділення.
3. Сольфеджіо (1-2 семестри) для студентів-музикознавців заочного відділення.

Створенню онлайн-курсів передувала розробка і формування на платформі веб-сховища Google Диск цілеспрямованих тематичних збірань наукової і методичної літератури, навчальних посібників та нотних першоджерел (значну частину з яких скановано власноруч) для забезпечення курсів усім необхідним матеріалом для самостійної роботи студентів і виконання ними різноманітних домашніх завдань з поліфонії та історії контрапункту (2,5 GB), а також з сольфеджіо (2,2 GB).

Переваги платформи Google Classroom для організації систематичного навчального процесу, немислимого поза регулярним спілкуванням викладача і студента щодо якості виконуваних завдань,

порівняно із використанням традиційних месенджерів очевидні. Кожен зі студентів після реєстрації в гугл-класі з конкретного предмету отримує свій власний акаунт і разом з тим можливість щотижня вчасно завантажувати виконані письмово або усно завдання з тієї чи іншої теми (у вигляді файлів будь-яких форматів, зокрема аудіо або відео), отримувати інформацію щодо їх перевірки, коментування й оцінювання викладачем, а також (у випадку наявності зауважень) доопрацювати або переробити й завантажити файли повторно. Зауважимо, що при цьому жодне завдання студента ніколи випадково не загубиться й залишатиметься в системі, доки курс не втратить свою актуальність і буде заархівований педагогом.

Викладач, зі свого боку, отримує можливість, по-перше, надати студентам перспективу, так би мовити, окинути єдиним оком увесь контент того майбутнього предмету, який на них чекає, в його цілісній логічній ієрархічній структурі з усіма темами, заняттями та завданнями (включаючи кінцевий термін їх складання) водночас. По-друге, у якості дидактичного та ілюстративного наочного матеріалу для завдань уможлиблюється залучення необмежених і найрізноманітніших ресурсів: посібників та хрестоматій з поліфонії, наукових статей, схем, малюнків, текстових файлів (наприклад, вимог до заліку або модульного контролю), нотних файлів, аудіо, відео (зокрема, до завдань з поліфонічного аналізу) тощо. При цьому самі файли не завантажуються щоразу, а надаються просто як посилання на відповідне задалегідь створене сховище на гугл-диску або на каналі YouTube, що повністю позбавляє викладача проблем з дефіцитом вільного місця.

Слід окремо відзначити також неоціниму користь від створення онлайн-курсів на платформі Google Classroom для студентів-музикознавців заочного відділення, адже за її допомогою педагог може запропонувати досить цікаві та ефективні завдання для тривалої самостійної роботи. На прикладі курсу з сольфеджіо, це такі масштабні теми, як, зокрема, «Робота з розвитку музичного слуху» або «Робота над музичним диктантом», опанування якими розраховане на досить великий термін, і завданням в яких виступає систематичний тренаж запису різних за кількісним складом чи загальним рівнем складності диктантів або вправ для гармонічного слухового аналізу; при цьому завдання надані у вигляді аудіо або посилань на відповідні веб-сайти.

Отже, представлені результати власного педагогічного досвіду з викладання фахових музично-практичних дисциплін для студентів денного та заочного відділень у вигляді онлайн-курсів на платформі Google Classroom засвідчують безперечну цінність і право на існування подібної форми організації освітнього процесу, причому не тільки під

час карантину, але й також як ефективний додатковий інструмент, спроможний в сучасних умовах зробити навчання, з одного боку, ілюстративнішим та цікавішим, ніж це було раніше, і водночас, з іншого, – поглибленим і об'ємнішим, панорамним.

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО І ПОЛІФОНІЯ НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО «НЕ ВІДКИНЬ МЕНЕ У СТАРОСТІ»

Береш А. І.

викладач теоретичних дисциплін

Полонська дитяча музична школа

м. Полонне, Хмельницька область, Україна

Викладаючи багато років музичну літературу, я зіткнулась з тим фактом, що українська музична культура наче не має поліфонії. **Поліфонія** (від грец. *poly* – багато і *phone* – звук) – вид багатоголосся, у якому окремі мелодії, або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та не збігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін⁰. А чи українська музична культура не має таких творів, які б не написані в поліфонічному складі. Безперечно має. Більш того, багатоголосся є органічним проявом нашої ментальності. Найяскравіший приклад – твори М. Леонтовича, М. Ділецького, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського. Це далеко не повний перелік композиторів, які широко і професійно застосовували поліфонію як органічну форму художнього вислову. Правда, українське музикознавство має термін «партесний концерт». Партесний концерт – вокально-ансамблевий музичний жанр 17 –18 ст. в українській, музиці, побудований на протиставленні-змаганні різних груп вокального ансамблю а *carrella*. Коли вдуматися у визначення, то це один з прийомів поліфонії. І я хочу більш детальноше придивитись до хорового концерту М. Березовського «Не відкинь мене у старості». Твір має риси двох епох, двох музичних стилів: бароко (поліфонічний виклад) і класицизм (яскраві обриси класичної форми). Потрібно зауважити, що чомусь цей хоровий концерт мало розглядався вітчизняними музикознавцями, які досить однобоко відносять його до перехідного варіанту концерту від партесного до класичного. На мій погляд, це «кульмінація» поліфонічного багатоголосся, органічне злиття художньої

думки твору і прийому вираження. Це і почерговий вступ голосів та їх рівноправність, первинність мелодичного руху по відношенню до гармонії, і тоніко-домінантове функціональне співвідношення голосів, робота над обмеженою кількістю мелодійного матеріалу (Не отвержи мене во время старости, всегда оскудевати), плинність викладу, мотивне вичленення, секвенції, перегуки, тощо. Тут і філософська глибина думки, бо в концерті використаний біблійний текст 70 Псалма Давида. Все це наближає концерт Березовського до творів Й.С. Баха.

Перша частина концерту – хорова 4-голосна fuga. Цей жанр допомагає переосмислити, глибше зрозуміти зміст біблійного тексту. Прохання про турботу, піклування наймогутнішу інстанцію – Бога, яке багато раз звучить у різних голосах, з різною інтонацією, в різній теситурі, навіває глибокі філософські думки. Саме fuga, як жанр, добре розкриває, доносить до слухача плинність життя і непередбачуваність буття. Спочатку групи басів та тенорів почергово в T-D співвідношенні проводять тему (Не отвержи мене во время старости). Потім групи альтів та сопранів чинять аналогічно, лише на октаву вище. В партії сопрано з'являються дівізі (елемент підголоскової поліфонії). Це говорить про те, що композитор прагне глибше і повніше розкрити зміст Давидівського Псалма і підкреслити вартісність його. На підтвердження цього М.Березовський повторює текст, переставивши слова для фокусування змісту фрази на словах «не отвержи мене» і подвоївши партію басів октавним унісоном, як резюме. Наче розділ експозиції закінчився, але без паузи звучить секвенція на слова «оскудівати» (мотивне вичленення) в усіх голосах (кількість ланцюжків кожна група голосів має різне), яка не дає відчутти завершеність форми. Як підсумок думки соло тенорів (дівізі) і басів зі словами «не остави мене» приводять до повної каденції в ля мінорі. Саме тут є кінець експозиції. Розділ розробки розпочинають групи альтів (дівізі) та сопранів зі словами «не отвержи мене» на кшталт проведення теми в T-D співвідношенні, але з повторенням певних слів в секвентному проведенні. Не закінчили звучати жіночі голоси, як почергово вступили чоловічі в секвентному варіанті розвитку зі словами «не оскудівати кріпості моєї». Секвенції та перегуки, плинність викладу – все привело до каденції «кріпості моєї» як результат пошуків та вагань.

Але це був лише перший етап розвитку, далі знов секвенції у груп альтів та тенорів, потім басів і сопранів, які в різний час вступали і з різними словами (альти і тенори «не остави мене», басы «не отвержи мене», сопрани «не оскудівати кріпості моєї»). Секвенція завершується словами партії сопрано, таким чином завершивши розділ розробки. Репризу починає група басів зі словами «не отвержи...», за ними група тенорів. На слова «во время старости»

звучить весь хор в акордовій фактурі на форте, але напруга спадає (Сопрано – шмат хроматичної низхідної гами), димінуендо, перерваний каданс. Завершується fuga соло групи сопранів і альтів, а потім басів і тенорів зі словами «не остави мене».

Перша частина концерту завершилась і варто підвести рисочку та проаналізувати музичний склад викладу та з'ясувати форму написання. Перше, що кидається у вічі, це поліфонічний склад викладу твору, а саме: рівноправність всіх голосів; перевага лінійного викладу перед гармонічним; плинність фактури; почерговий вступ голосів у T-D співвідношенні; яскраві обриси класичної форми (експозиція, розробка, реприза) з повними каденціями. Я з відповідальністю хочу стверджувати, що перша частина концерту написана у формі хорової fugи, яка виконана у стилі імітаційної поліфонії, з елементами підголоскової (дівізі в партіях), з фрагментами гармонічного викладу хорової фактури (як підсумок пошуків та вагань, коли один текст в усіх голосах). Fuga має чіткі обриси форми сонатного allegro, що є ознакою класицизму, засобами виразності розробки використанні секвенції, перегуки, елементи хроматичної гами, тональна нестійкість, мотивне вичленення, тощо.

Друга частина енергійна, гнівна, несе шквал спротиву. Контрастна до першої. Концерт має риси і класичного 4-частинного концерту і, водночас, барочної сюїти, яка будувалась за принципом контрастності. Але риси поліфонічності присутні і яскраво за допомогою секвенцій, перегуків, мотивного вичленення передають основну думку уривка.

Третя частина – найліричніша, найкрасивіша. Є кульмінацією концерту, в якому прохання переходить у щемливе благання. Досить висока теситура голосів допомагає глибше розкрити трагедію людини, яка залишилась без допомоги Господа. Тут, звісно, як і у творі в цілому відбувається часом чергування лінійної поліфонії з акордовими фрагментами, коли весь хор співає одні і ті ж слова (Боже мой). Це лише засвічує, що М. Березовський, митець який пішов далі барочних композиторів і вже творив на світанку класицизму.

Четверта частина – знов fuga – жвава, дійова, активна. В ній звучить гнів та осуд тих, хто оббріхує інших. Яскраво виражений поліфонічний стиль зі всіма особливостями: перевага лінійного викладу перед гармонічним (хоча такі уривки акордової фактури є, але вони продиктовані єдиним текстом в усіх голосах), плинність викладу, почерговий вступ голосів, обмеженість мелодичного матеріалу, мотивне вичленення, секвентність, перегуки, рівноправність голосів тощо.

Як підсумок аналізу я хочу обґрунтовано стверджувати, що хоровий концерт М. Березовського є яскравим зразком поліфонічної хорової сюїти з рисами форми класичного концерту. Іншими словами: зміст написання та стиль барочний, а форма вже класична (fuga – замість

сонатного *allegro*, II частина як скерцо, а III частина повільна, такі перестановки ми можемо спостерігати в симфонії М. Колачевського). І помилково є думка, що цей хоровий концерт великого українського композитора з нелегкою долею є перехідним від партесного до класичного і трактувати яскраво виражені поліфонічні риси викладу як пізні риси партесного концерту. Хочу зазначити, що слід у визначенні партесного концерту додати, що це жанр, що широко застосовує один з прийомів поліфонічного письма. Саме в такому контексті ствердження сучасного музикознавства буде наближено до істини. Нагадаю, М. Березовський чудово володів поліфонічним письмом, бо отримав почесне звання академіка Болонської музичної філармонічної академії. Його ім'я до сьогодні сяє золотими літерами на стіні самої будови академії і милується поряд з іменем великого австрійського композитора – В.А. Моцарта. Музичні твори М. Березовського, М. Ділецького, А. Веделя, Д. Борнянського вимагають у програмі з музичної літератури для ДМШ зробити деякі зміни: розглядати його творчість відразу після Й.С. Баха, щоб вказати на спорідненість стилю та змісту творів двох великих митців. І зрозуміти, що поліфонія не лише знайшла відлуння у серцях українських композиторів, а і є ментально властива для вітчизняних музикантів. Це неодноразово підтверджували в свої музичних творах і інші українські композитори. Я сподіваюсь, що українські музикознавці таки звернуть свою увагу на українські поліфонічні твори наших вітчизняних композиторів і таки відкриють для сучасників українське бароко і поліфонію зокрема.

Література:

1. Н. Супрун-Яремко Поліфонія Вінниця Нова Книга 2014 р. ст. 501.
2. Українська музична література (частина перша)-навчальний посібник для музичних шкіл Фірма Каліграф 2010 р. ст. 144.
3. М. Березовський Дух твори «KyivProductions» Україна ССК 013, 2001 р.
4. Хорові концерти М. Березовського akolada.office@gmail.com
5. Березовский М. Хоровые произведения / Сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. – К.: Музична Україна, 1989р. – 112 с.
6. Шуміліна О.А. Перехідні процеси в українській партесній музиці XVIII (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток). – Дис. канд. мистецтвознавства. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004р. – 301 с.

**МИСТЕЦТВО «БЕЛЬКАНТО»:
ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ ВІД ВИТОКІВ
ДО СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

Білий В. І.

*лауреат міжнародних конкурсів,
старший викладач кафедри кіно та телебачення, факультет
мистецтва та дизайну міжнародного гуманітарного університету,
соліст*

Одеський національний академічний театр опери та балету

Архіпова Н. Є.

*старший викладач кафедри кіно та телебачення,
факультет мистецтва та дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

У сучасній музикознавчій і вокально-методичній літературі термін «бельканто» вживається в різних значеннях. Найчастіше можна зустріти його в значенні «The Italian vocal technique of the 18th century, with its emphasis on beauty of sound and brilliance of performance» (італійська техніка співу 18 століття з акцентом на красу звуку і віртуозність виконання) [1, *Apel Dictionary of Music* с. 88]. Також під терміном «бельканто» часто мається на увазі певний вокально-оперний стиль композиторської творчості (зокрема, присутній в операх італійських авторів XIX століття – Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Россіні, рання творчість Дж. Верді). Сучасний вокаліст, педагог і автор Джон Поттер заявляє у своїй книзі «Tenor: History of a Voice», що «протягом більшої частини XVIII століття кастрати визначали мистецтво співу; саме втрата їх безповоротних навичок з часом породила міф про бельканто, способі співу і концептуалізації співу, який повністю відрізнявся від усього, що світ чув раніше або почує знову» [2, *Potter Tenor: history of a voice* с 21]. Переважно в італійській, а пізніше і в методичній вокальній літературі інших європейських країн відомі безліч посібників і підручників, що описують суть «бельканто» і дають комплекси вправ і вокалізів для досягнення вершин вокальної техніки. У їх числі: «Погляди древніх і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів» П. Този (1723), «Практичні думки і роздуми про віртуозний спів» Дж. Манчіні (1774). Важливий внесок у розвиток теорії і практичної майстерності оперних вокалістів внесли роботи Л. Лаблаша, Мануеля Гарсія, Ф. Ламперті, Б. Жерара і багатьох інших. Судячи з обсягу літератури, часу її появи і кількості майстрів бельканто

Італія, безсумнівно, тримає першість. Прослуховуючи записи видатних оперних співаків кінця XIX – початку XX століття -Фанні Торезелло, Ліни Кавальєрі, Беньяміно Джильо, Емми Кальве, Франческо Таманьо, Енріко Карузо, Соломії Крушельницької, Тіто Руффо, Елізи Бруно, Розі Понселе та інших – можна помітити, що вони співають голосами ясними, дзвінкими, з бездоганною інтонацією і музичною виразністю. Надані ними за допомогою співу почуття і емоції миттєво захоплюють слухача. Їх дикція не залишає сумнівів незалежно від динаміки виконання і вокальної теситури. Це співаки старої італійської школи – методу, який народився в Італії і який, пізніше, поширився в усьому світі. Його принципи універсальні, оскільки вони сформувалися на основі чистих голосних італійської мови, і ці принципи можуть бути застосовані до інших мов. Мистецтво бельканто – це спосіб виконати репертуар. Сер Генрі Вуд (диригент, співпрацював з Мануелем Гарсія) зазначив у своїй книзі «The Gentle Art of Singing» («Елегантне мистецтво співу») «Голос повинен володіти ясным, певним, багатим, фундаментальним якістю звуку, в якому переважає власна особистість співака» [3, Wood The Gentle Art of Singing с 8]. Чи не це головна і всеохоплююча характеристика голосу, як чудово налаштованого музичного інструменту? Загальновідомо, що в XX столітті оперні співаки стали використовувати більш форсовані вокальні прийоми для досягнення більшої виразності (часто екзальтації) і драматизму. Ці прийоми в деякій мірі властиві веристській і сучасній оперній музиці, проте в даний час мають тенденцію поширюватися і на більш ранні зразки оперної класики, де більш доречний стиль «бельканто» і «стара італійська школа». Регістрові злами, недоречна декламація, неточне виконання динамічних відтінків і артикуляційних штрихів, невідповідність оперних партій можливостям голосу – все це часто негативно позначається на виконавському рівні. Замість сприйняття образу в цілому увага мимоволі фокусується на технічних складнощах, тесітурних проблемах, стилістичній невідповідності вокальної техніки до даного матеріалу. Безсумнівно, таке виконання часто продиктовано видовищними режисерськими знахідками і трактуваннями, які покликані привернути більшу кількість публіки в стіни театру. Увага глядача часто утримується зайво – емоційним змістом, що провокує вокалістів виходити за рамки «культури» звуку і згубно позначається на здоров'ї голосового апарату артиста. Питання інтеграції техніки «бельканто» в сучасне оперне мистецтво з притаманними йому гостро-драматичними тенденціями не втрачають своєї актуальності і ставлять перед співаками та викладачами академічного співу ряд нових технічних завдань.

Література:

1. Apel W. Dictionary of Music. New York: E.P. Dutton, 1974. 935 p
2. Potter J. Tenor: history of a voice. Yale University Press, 2009. 306 p.
3. Wood H. The Gentle Art of Singing. London, 1930. Т. 1. 158 p.

МИСТЕЦТВО АКОМПАНЕМЕНТУ: ПРИНЦИПИ ВИКОНАННЯ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ДОБИ БАРОКО

Бондар Л. М.

концертмейстер

*Вінницький фаховий коледж культури і мистецтв
імені М. Д. Леонтовича
м. Вінниця, Україна*

На межі XVI – XVII ст. розпочався відлік Нового часу в науці та мистецтві.

Музично-естетичні тенденції та напрямки, що були сформовані в останній чверті XVI ст., – висувають на перший план ідею сольного виконання. Виникає абсолютно новий тип композиції – композиція з генерал-басом, де відбувається взаємодія одного або кількох голосів та багатоголосного супроводу, що фіксується у запису як одноголосна басова лінія з цифруванням.

На підставі цифрування виконавець реконструював гармонію, користуючись доволі великою мірою свободи у виборі способу організації фактури аж до найменших її деталей. Обмеженням при цьому слугували лише певні стилістичні рамки, які зазвичай називали гарним смаком.

Піонерами в цій царині були італійські мелодисти Якобо Пері, Джуліо Каччіні, Еміліо де Кавальєрі та інші. В їх творчості складається так званий речитативний стиль в музиці – «*stile rappresentativo*», що представляє собою «драматичну поезію, в якій, тим не менше, спів мусить замінити мову» – таке пояснення дає Я. Пері у передмові до «Євридики». І продовжує далі: «Я знав, що в нашій мові слова вимовляються з такою інтонацією, котра може слугувати основою для створення гармонії. Виникає тандем: мелодична лінія, завдання якої – максимально яскраво передати емоційні переживання, експресію людського мовлення, та басова лінія – «фундамент, що підтримує всю будівлю», а саме визначає гармонічне наповнення й у такий спосіб сприяє формуванню загального художнього контексту.

Партія continuo призначалася для виконання на так званих гармонічних інструментах – органі, клавесині, а також представникам сімейства лютні і віоли.

Мистецтво акомпанементу на основі цифрованого басу стрімко розвивалось і швидко увійшло до переліку обов'язкових навичок музикантів, зокрема виконавців на клавішних інструментах. Яскравим свідченням популярності та затребуваності є численні трактати присвячені проблематиці генерал-басу та висвітленню його основних положень. У різних країнах Європи вони з'являються у великій кількості вже близько середини XVII ст. У цілому за 200 років епохи генерал -басу було видано близько 50 спеціальних трактатів – факт досить красномовний, враховуючи труднощі видавничої діяльності та високу вартість кожного друкованого примірника в той час. Різні національні школи сформували свої відмінні одна від одної традиції реалізації генерал-басу.

Наприкінці багатьох трактатів можна зустріти фразу, зміст якої буде подібний до фінальної фрази з праці Г. Г. Нівера «Мистецтво акомпанементу за цифрованим басом» (1689 р.): «...всі ці спостереження слугують тільки вступом до регулярної практики акомпанементу; для того ж , аби досконало оволодіти цим мистецтвом, необхідно старанно та серйозно ним займатися». І справді, всі автори абсолютно чесно та ретельно навчають ремеслу – правильному прочитанню та розшифруванню цифрувань , і доводять таким чином читача до певної межі, за якою і починається справжнє мистецтво акомпанементу. Лише деякі ,як наприклад М. де Сен-Ламбер,

Й. Кванц, К. Ф. Е. Бах, намагаються хоча б стисло та схематично окреслити те, що мусить відбуватися далі та спрямувати читача на певний метод роботи, що веде до оволодіння ансамблевою майстерністю вищого рівня. Натомість більшість, як писав Й. Кванц «залишає наступне для подальших пошуків кожного майстерного виконавця-клавесиніста, що експериментує».

Відомий трактат Й. Кванца «Метода гри на флейті»(1752 р.) є одним з найважливіших джерел відомостей з музичної естетики та практики виконання середини XVIII ст. Сам автор – видатний композитор, виконавець на багатьох інструментах – досконало знає практику. У даному випадку Кванц розкриває секрети ансамблевого музикування – розділ під назвою «Про того, хто грає на Клавесині» (гл. 17 розділ б) автор присвячує не ремеслу, а більш тонким матеріям і у такий спосіб виводить клавесиніста на наступний рівень в оволодінні практикою акомпанементу. Він одразу ж розмежовує поняття «basso continuo» та акомпанемент. «Ті ,що розуміються на basso continuo, ще не є так само гарними акомпаніаторами» і далі «basso continuo передбачає лише

виконання голосів, що необхідно додавати до басу відповідно цифрам; тут діють за правилами начебто все написано на папері. Натомість мистецтво акомпанементу, крім цього, вимагає багато іншого. Детальному розгляду цієї проблеми і присвячена робота Й. Кванца.

«Метода...» принципово відрізняється від інших трактатів аналогічного спрямування завдяки фіксації уваги винятково на питаннях мистецтва виконання. Автор діє наступним чином: спочатку наводить певне усталене теоретичне положення, наприклад, § 4: «Основним правилом basso continuo є гра завжди в чотири голоси». А далі розглядає низку умов, за яких це правило не тільки може, але іноді навіть й повинно бути порушено з метою максимально точного втілення композиторського задуму: «акомпаніатор мусить більше приділяти уваги тому, що хотів виразити композитор, аніж основним правилам генерал-басу». Головним засобом вирішення цього завдання слугуватиме різний ступінь насиченості фактури – саме це стає найбільш складним і разом з тим є предметом індивідуальної творчості для клавесиніста, що грає continuo.

Особливу увагу Кванц приділяє використанню дисонансів з метою досягнення певних художніх рішень, передачі афективних станів. Власне, даний постулат проходить червоною лінією крізь усе барокове музичне мистецтво, його практичне втілення ми спостерігаємо в творах представників різних національних шкіл. Прочитуємо автора: «Метою музики є збудження пристрастей та їх приборкання»; «Щоб добре виразити різноманітні пристрасті, необхідно дисонанси брати сильніше, ніж консонанси»; «Чим жорсткіша пропорція дисонансу, тим більше ми відчуваємо задоволення від його розв'язання. Без цієї суміші приємного та неприємного звучання ми не мали б музичних засобів для збудження та упокорення різноманітних пристрастей». Цінність «Методи гри на флейті» полягає не тільки в тому, що її автор підсумував певні естетичні, теоретичні та практичні здобутки в галузі ансамблевого виконавства. Клавесин за своєю природою не володіє динамічними градаціями в межах окремого регістру. Кванц же запропонував конкретні засоби для подолання такої звукової здатності інструмента та створення різноманітних художніх образів, пояснив механізм їх дії. І саме це є надзвичайно важливим.

Барокові ансамблеві твори – це величезний шар репертуару, що широко виконується сьогодні. На жаль, переважна більшість видань, якими володіють вітчизняні бібліотечні фонди, містять вже розписану редактором партію continuo. Також в них, як правило, не приводиться оригінальне цифрування. Виконавець змушений задовольнитися тільки наявним варіантом тексту, який, до того ж, найчастіше помилково розглядається як авторський! Однак необхідно врахувати, що ці

розшифрування створювали виключно для виконання на фортепіано – абсолютно іншому інструменті, що володіє власним суттєво відмінним від клавесинного комплексом засобів виразності. Саме тому такий підхід за великим рахунком є помилковим з точки зору адекватного відтворення стильового комплексу епохи.

Сьогодні у всьому світі музиканти намагаються працювати виключно з Urtext'ами і все частіше надають перевагу факсимільним виданням, що також потребує певних навичок(зокрема, знання ключів, специфічних текстових позначень того часу тощо). З огляду на це, для піаніста, що грає в ансамблі, камерному оркестрі, існує велика ймовірність отримати свою партію у вигляді шифрування (а також і клавесин замість фортепіано!). Саме тому важливо мати чіткі уявлення про історичну практику генерал-басу. Для набуття ж досвіду вільного володіння мистецтвом барокового акомпанементу необхідним є не тільки вміння переводити знаки у звуки – розшифровувати цифрування, але й знання норм, критеріїв, стильових орієнтирів, детальному розгляду яких і присвячений спеціальний розділ трактату Й. Й. Кванца.

Література:

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков/ [сост. В. Шестаков].– М.:Музыка, 1971. 688 с.
2. Симонова Э. Йоганн Иоахим Кванц – музыкант эпохи Барокко. Музыкальная академия. – 1999. № 3. – С. 157 – 159.
3. Арнонкур Н. Музыка як мова звуків / Н. Арнонкур. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
4. Шестаков В. От эпоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. / В. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.; 12 л. ил.

ТРЕТІЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ О. КОСТИНА: В ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОСТІ

Васильєва О. В.

*аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
м. Бахмут, Донецька область, Україна*

Для вітчизняного фортепіанного мистецтва ХХІ ст. характерне переосмислення взаємодії традиції та новаторства. Третій

фортепіанний концерт О. Костіна є одним з таких оригінальних творів, який по-новому розкриває концепт минулої епохи.

Своєрідним базисом, що обумовлює драматургію твору та розкриває сучасними засобами музичної виразності його ідею є програмність. Це відображається насамперед в назві циклу («Суриківський»). Неоромантичний психологічний ракурс творчого мислення композитора відображається у виборі ідеї твору, зумовленої зовнішнім враженням. У порівнянні з творчим методом І. Шамо («Картинки російських живописців»), слід зазначити новаторство О. Костіна, яке полягає у використанні метода «звучкової візуалізації» в побудові саме концертного, а не сюїтного циклу.

Кожна з частини циклу має програмну назву. Перша частина концерту – «Ранок стрілецької страти». В ній композитор намагається розкрити внутрішній рух. Чітка увага до деталей, поетапна проєкція художнього образу до музичної тканини твору свідчить про кінематографічність, як основу творчого мислення композитора. Комунікацію між глядачем картини і самою картиною нагадує взаємодія партії фортепіано та оркестру. Психологічний ефект занурення в образ композитор відтворює компліментарними засобами, нівелюючи сольну функцію фортепіано.

Друга частина концертного циклу – «Автопортрет». Концентрічність самої концепції концерту підкреслюються відображенням центрального образу самого художника в повній відповідності з психологічними особливостями цього жанру в живопису. Для досягнення динамічної процесуальної передачі статичних функцій художнього образу композитор використовує діалогічне зіставлення психологічної динаміки оркестру та хоральної статичності соліста.

Третя частина концертного циклу – «Взяття снігового містечка». Детермінуючим фактором, що обумовлює формування музичного образу, служить образотворча програмність, яка яскраво втілює ігровий модус реалізації соціальної енергії в ігровому ракурсі. Сольна партія характеризується особливою повнотою, насиченістю звучання, то виходячи на перший план, то немовби поглинаючи в загальних формах руху партій симфонічного оркестру.

Третій фортепіанний концерт О. Костіна – твір, який характеризується органічним поєднанням традиційних та новаторських тенденцій музичної мови. Традиційність спостерігається у темповому і образному контрастах крайніх і середньої частин, класичній драматургічній функції фіналу. Новаторство композитора спрямоване на аудіацію візуального художнього образу, відмову від примату діалогічних прийомів розвитку музичного образу. Прем'єра цього

твору та включення його до музичного-педагогічного процесу сприятиме збагаченню українського фортепіанного мистецтва.

Література:

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації) на прикладі творів Л. М. Колодуба: монографія. Київ: Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.

2. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90 років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТА

Верещагіна-Білявська О. Є.

кандидат мистецтвознавства, доцент

*доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та хореографії*

*Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна*

Стандарти вищої освіти України спеціальності 025 Музичне мистецтво передбачають володіння педагогом-музикантом низкою фахових компетентностей, у формуванні яких необхідно послідовно застосовувати культурологічний підхід. Зокрема, у Стандарті ступеня вищої освіти «бакалавр» зазначено, що фаховими компетентностями є здатності «усвідомлювати художньо-естетичну природу мистецтва (ФК 3),...взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва (ФК 4),....використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва (ФК 5), ... розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу (ФК 9), ...збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі практичної діяльності (ФК 12).... використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків (ФК 13)» [1, с. 6]. Фахові компетентності музиканта ступеня вищої освіти «магістр» підсилюються компетентністю, яка передбачає

«усвідомлення процесів розвитку музичного мистецтва в історичному контексті (ФК 2)» [2, с. 6]. Формування вказаних компетентностей потребує послідовної орієнтації та застосування культурологічного підходу, під яким розуміємо, в першу чергу, чітку й постійну контекстну обумовленість змістового матеріалу усіх освітніх компонент програм.

Необхідність застосування культурологічного підходу підтверджена власним понад тридцятирічним досвідом викладання музично-теоретичних дисциплін на першому і другому рівнях вищої освіти, досвідом виконання функцій гаранта освітньої програми та експерта Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти.

Контекстну обумовленість вважаємо за доцільне розглядати у двох площинах: 1) у змістовому наповненні конкретних обов'язкових освітніх компонент; 2) у місці їх розташування у логічній послідовності вивчення дисциплін.

Зміст традиційних для підготовки музиканта-фахівця теоретичних дисциплін (історія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів), згідно принципів культурологічного підходу, потребує вагомого акценту на соціокультурних умовах виникнення і функціонування кожного явища, яке вивчається. Якщо при змістовому наповненні історії зарубіжної музики це твердження не потребує окремого тлумачення, адже сам принцип історизму, що застосовується при викладанні дисципліни, вимагає введення у навчальний матеріал тем, що окреслюють соціокультурні особливості кожного періоду в історії музичного мистецтва, то при вивченні інших теоретичних дисциплін, історичний контекст часто випадає з поля зору викладача й здобувача. Саме тому зміст навчальних курсів з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів слід наповнювати різноманітними історичним екскурсами. Наприклад, при вивченні конкретних музичних форм у курсі аналізу музичних творів доречним буде розглядати становлення й розвиток у композиторській практиці певного різновиду форми у контексті загальнокультурних процесів його історичної доби. Наприклад, закріплення в інструментальній музиці тричастинної форми можна розглядати наслідком панування ідей раціонального мислення й класицизму доби Просвітництва, а розвиток сонатної форми – зі становленням гегелівської діалектики.

У прагненні закріпити навички аналізу музичних побудов не слід забувати про комплексний аналіз музичного твору, що першочергово вимагає усвідомлення його змісту, втіленого у розгортанні форми-процесу. Зміст музики у значній мірі обумовлений специфікою історичної ситуації, особливостями національної школи, і лише вже після цього – суб'єктивними чинниками, що походять безпосередньо від її автора. Змістове наповнення курсу поліфонії також вимагає

застосування принципу історизму та розкриття соціокультурних умов функціонування певних видів і форм поліфонічної музики.

Досвід спілкування зі здобувачами дозволив констатувати брак їх знань у галузі загальнокультурних явищ і процесів. Тому важливою складовою реалізації культурологічного підходу при формуванні фахових компетентностей вважаємо введення до освітньої програми курсу теорії та історії культури, який мав би передувати вивченню історії музики. Теорія та історія культури здатна забезпечити студентів необхідною для подальшого опанування інших дисциплін інформацією про ключові особливості й механізми культурних процесів у різні історичні епохи. Традиційний курс історії мистецтва здається дещо звуженим і таким, що не дозволяє у всій повноті окреслити сутність культурних процесів. У структурно-логічній схемі освітніх компонент «Теорію та історію культури» бажано було б опанувати на початку навчального процесу на СВО «бакалавр», щоб створити необхідне підґрунтя для подальшого вивчення усіх музично-теоретичних дисциплін.

У багатьох навчальних планах освітніх програм з музичного мистецтва збережено освітню компоненту «Філософія», проте, враховуючи специфіку підготовки фахівців у галузі 02 Культура і мистецтво, доцільним може бути коригувати цю дисципліну у площину «Філософія культури» і вивчати цю ОК на старших курсах, після опанування більшості ОК циклів загальної і професійної підготовки.

На рівні підготовки магістра принципи культурологічного підходу варто лише поглиблювати й розширювати, адже для створення художньо переконливої виконавської інтерпретації, роботи з учнем над створенням музичного образу лише вузько спеціальних фахових навичок буде недостатньо. Усвідомленню процесів розвитку музичного мистецтва в історичному контексті сприяє набуття знань з музичної антропології, музичної семантики, музичної інтерпретації, вивчення яких бажано передбачити в освітній програмі СВО «магістр».

Звичайно, застосуванням лише культурологічного підходу не можна обмежитися у процесі фахової підготовки музиканта. Його гнучке поєднання з принципами антропологічного, системного, диференційованого та інших підходів дозволить у кінцевому результаті виховати виконавця, педагога, музикознавця, здатного у своїй діяльності проявляти критичне мислення, демонструвати особистісне ставлення до явищ мистецтва, бути фахівцем, що може збагнути й інтерпретувати зміст різноманітних культурних явищ.

Література:

1. Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь «бакалавр». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»,

спеціальність 025 «Музичне мистецтво». К., 2019. 15 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/025-muzichne-mistetstvo-bakalavr.pdf> (дата звернення: 26.03.2021)

2. Стандарт вищої освіти. Другий (магістерський рівень) вищої освіти. Ступінь «магістр». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво». К., 2020. 14 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/025-myzychne-mystectvo-M.pdf> (дата звернення: 26.03.2021)

ТРАНСКРИПЦІЇ ОРГАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНУ (НА ПРИКЛАДІ «ГОТИЧНОЇ СЮІТИ» Л. БОЕЛЬМАНА)

Волошин М. В.

*викладач Циклової комісії «Народне пісенне мистецтво»
КЗ «Одеський коледж мистецтв імені К. Ф. Данькевича»
м. Одеса, Україна*

Баянне мистецтво ХХІ століття відображає загальні процеси сучасного музичного мистецтва. Баян як інструмент з яскравими звуковими можливостями спонукає професійних композиторів та виконавців не тільки до створення оригінальних опусів різноманітного художнього змісту, але й до розширення його репертуару за рахунок численних перекладів-транскрипцій.

Системне вивчення сучасного виконавського мистецтва у названій інструментальній сфері неминуче приводить дослідника до осмислення проблем з її музичним репертуаром. Практика свідчить про досить обмежену кількість оригінальних творів для баяну, що компенсується головним чином транскрипціями творів для різних інструментальних складів. Одну з найбільш масштабних сфер перекладів для баяну демонструють адаптовані органні твори композиторів різних епох, що пояснюється наявністю у органа та баяна (та близьких йому клавішно-духових інструментів) схожих механізмів звукоутворення, а також паралелями в конструкціях інструментів, основу яких складає мануальна клавіатура.

Серед численних органних транскрипцій для баяну, де домінуюче місце займають твори авторів німецького бароко (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Букстехуде, Й. Пахельбель та ін.), суттєвий інтерес

також викликає французька органна музика кінця XIX – початку XX століття, зокрема творчість Леона Боельмана (1862–1897) – видатного французького композитора и органіста. Його самобутні музичні твори і виконавська майстерність отримали широке визнання сучасників. За життя композитора було видано близько 70 його композицій. Серед них Симфонія фа мажор, Симфонічні варіації для віолончелі та оркестру, Фортепіанний квартет, Фортепіанне тріо, Соната для віолончелі, «Карнавальна фантазія» для фортепіано в 4 руки сі-бемоль мажор, численні камерні твори. Основне місце в спадщині Л. Боельмана займають твори для органа, серед яких виділяються Фантазія ля мажор, «Фантазія-діалог» для органу та оркестру [1].

Найбільшою популярністю користується його «Готична сюїта», що складається з чотирьох контрастних частин: «Інтродукція-хорал», «Готичний менует», «Молитва», «Токата». Подібна спрямованість твору на церковно-обіходну традицію обумовлена цілою низкою чинників, серед яких суттєвими є не тільки роки навчання композитора у Школі релігійної музики Нідермеєра, подальша праця у якості церковного органіста, але й духовно-релігійні настанови французької культури та музики рубіжу XIX–XX століть. На думку Є. Кривицької, «в історії Франції були періоди, коли релігійно-філософська тема відступала на задній план (наприклад в кінці XVIII – першій половині XIX століття), однак вже з початку XX століття у французькій культурі спостерігається розширення впливу католицизму» [2, с. 75] у вигляді розповсюдження ідей персоналізму, неоготизму, відкриття ще у 1853 році в Парижі Школи релігійної музики, діяльності Schola Cantorum, спрямованої на відродження та ретельне дослідження грегоріаніки тощо.

Творчість та діяльність Л. Боельмана була безпосередньо причетною до всіх цих процесів відродження сакральних настанов французької культури і музики, про що свідчить також його органна «Готична сюїта», що за своїми жанрово-стильовими настановами звернена саме до церковно-співацького ґрунту хоралу, молитви. Включення в сюїту менуету є символом не тільки власне французької танцювальної культури, але й його духовно-аристократичної генези. В кінцевому підсумку весь цикл відтворює узагальнений величний духовний образ Франції, в якому гармонічно поєднані її минуле та сучасність.

Виразність музичного матеріалу «Готичної сюїти» спонукала музикантів XX століття до численних транскрипцій цього твору для різних інструментальних складів, зокрема, для двох баянів. При цьому у перекладах автори прагнули максимально наблизити звучання дуету баянів до органного тембрального забарвленням та відтворення

потужної динаміки цього інструменту. Цей твір може бути використаний і як учбовий, і як концертний матеріал у класах ансамблю на старших курсах музичних училищ і музичних вузів, а також прикрашати репертуар концертуючих дуетів баяністів.

Література:

1. Боэльман Леон. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Леон_Боэльман (дата звернення: 01.04.2021 р.).
2. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ВИД ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Вороновська О. В.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

м. Одеса, Україна

Інформаційний стан, що складається сьогодні практично у всіх сферах освіти, ставить перед фахівцями в якості одного з головних завдань надбання й удосконалювання таких знань, умінь і навичок, які допомагали б постійно розширювати невичерпні можливості використання наявних у кожній із цих сфер інформаційних ресурсів. Ця задача може бути вирішена лише при ґрунтовному розвитку творчої активності кожного педагога на якісно новому рівні, а саме – при збагненні всіх видів інформаційних ресурсів та освоєнні інформаційних технологій. Цим визначається потреба в інших підходах до трактувань уже існуючих навчальних дисциплін, наукових і учбово-методичних матеріалів, покликаних формувати необхідне коло знань фахівців.

Сьогодні особливо ясно, що саме інформація стала найважливішим стратегічним ресурсом світового співтовариства, від якого залежить сьогодення й майбутнє людства, а також художньої культури в цілому. Вихідним моментом при цьому стають деякі основні ідеї ряду вчених, які вважають, що в ХХІ столітті інформація, «як загальна генеративна основа природи й суспільства, стала безальтернативним джерелом розвитку й добробуту багатьох народів; інформаційні ресурси й

технології, засоби масової інформації, локальні, глобальні й космічні інформаційні мережі підняли науку й технічний прогрес на безпрецедентний рівень» [5, с. 2].

Сучасна європейська традиція в особі речників постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Ж. Дерріда, Ю. Крістева та ін.), розглядає все створене штучно, як текст. Виходячи із цього Т.Сумінова вважає, що «інформація теж є Текст, який по-різному розуміється, декодується, дешифрується та інтерпретується» [4, с. 14].

Безумовним зізнається те, що ще із часів античності під терміном «мистецтво» і віднесеним до нього видам людської діяльності розумілася не тільки художня творчість, але й усяка практична діяльність, вміння, що з'єднували досвід і знання, що й породжувало різні феномени, культурні форми, артефакти або інформаційні ресурси. Тому ми вважаємо цікавим і часом необхідним говорити про інформаційну природу музики як про генератор музично-культурних форм, артефактів, текстів творів, музичних документів епох і музично-інформаційних ресурсів. А музичну культуру взагалі розглядати як вид інформаційної діяльності. Це обумовлене тим, що музична культура породжує тексти творів, які, поєднуючись в певній інформаційно-музичній системі, утворюють власне інформаційні ресурси музичної культури.

Впровадження в науковий обіг поняття «інформаційні ресурси» і позначення їм усіх результатів людської діяльності (у тому числі й у сфері мистецтва) відбулося наприкінці ХХ століття, коли оформилася наука інформаціологія, що надала можливість постановки й розгляду різних питань, пов'язаних з інформаційними ресурсами музичної культури з нових, сучасних позицій. Так, з позиції інформаціології термін «інформаційні ресурси» позначає «усі зафіксовані ідеї, змісти, документи, тексти творів та інше» [4, с. 27]. У цьому зв'язку музичне мистецтво може розглядатися як специфічний художньо-образний вид духовно-практичної (у тому числі й інформаційної) діяльності, що має цілий ряд взаємоповнюючих функцій. Ними є: пізнавально-евристична, естетична, інформаційно-комунікативна, інтелектуально-моральна, гедоністична, психологічна й інші функції.

У силу цього визначається й роль музичної культури в процесі створення, використання й збереження генерованих нею інформаційних ресурсів. У цьому зв'язку приведемо судження Ю.М. Лотмана про те, що «... текст з'являється перед нами не як реалізація повідомлення на будь-якій одній мові, а як складне обладнання, що зберігає різноманітні коди, здатне трансформувати одержувані повідомлення й породжувати нові, як інформаційний генератор, який має риси інтелектуальної особистості [2, с. 132].

Саме поняття «діяльність» найчастіше трактується як «специфічно людський спосіб відносини до миру, процес творчого перетворення дійсності, у якому людина виступає як суб'єкт діяльності, а освоювані нею явища миру – як об'єкти» [3, с. 23]. Подібне розуміння «діяльності» припускає первинність суб'єктів – творців інформації, а друге місце залишає за об'єктами їх праці, або інформаційними ресурсами. При цьому підході залишається непоміченим такий суб'єкт діяльності, зокрема інформаційної, як споживач, безпосередній користувач інформацією.

У зв'язку із цим, при розгляді питання про музичну культуру як особливий вид інформаційної діяльності, ми беремо за основу деякі положення монографії Ю. Зубова «Бібліографія й художній розвиток особистості». Автор вибудовує загальну видову структуру інформаційної діяльності, у якій виділено «три основні її види з підвидами: інформаційно-споживчий (перцептивна, пізнавальна, ціннісно-орієнтаційна), інформаційно-репродуктивний (художньо-виконавська, науково-просвітницька, пропагандистська) і інформаційно-творчий (художньо-творча, науково-дослідна, критико-публіцистична)» [1, с. 16].

Один з підвидів інформаційно-творчої діяльності в музичній культурі – художньо-творчий – передбачає аналіз інформаційних ресурсів як самих композиторів, так і музикознавців, і музичних критиків. Разом з тим слід звернути увагу на те, що в число творців крім уже зазначених, входять і музиканти-виконавці, оскільки щораз інтерпретуючи задуми композитора, вони як би заново створюють їхні тексти творів.

Другий вид інформаційної діяльності – інформаційно-репродуктивний – припускає виникнення інформаційних потреб, які спрямовані на передачу вже наявних накопичених знань (інформаційних ресурсів) іншим споживачам. У музичній культурі до них можуть бути віднесені музикознавці, педагоги музичних навчальних закладів, лектори і т.д.

До третього виду інформаційної діяльності – інформаційно-споживчого – відносимо слухачів, для яких споживання інформації пов'язане в першу чергу зі сприйняттям і «присвоєнням» музичної інформації.

Підводячи підсумок, можна констатувати, що різні види інформаційної діяльності музичної культури є джерелами формування як професійних, так і непрофесійних потреб в інформаційному задоволенні текстами творів. Останні, у свою чергу, мають властиву специфіку, залежно від різних параметрів – історичного періоду, країни, композиторського стилю та ін. Не жадає додаткових пояснень і той факт, що в основі всіх перелічених вище видів інформаційної діяльності знаходиться творчість композитора. Усі грані

композиторської активності генерують численні феномени музичної культури, які, в свою чергу, утворюють різні інформаційні ресурси та складають інформаційний потенціал музики.

Література:

1. Зубов Ю Библиография и художественное развитие личности: Монография. М.: Книга, 1979. 144 с.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. 479 с.
3. Современная философия : Словарь и хрестоматия. Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. 511 с.
4. Суминова Т. Информационные ресурсы художественной культуры (артосферы). М. : Академический Проект, 2006. 480 с.
5. Юзвишин И., Евреинов Э., Харитонов А., Салик М. Современное информациологическое мировоззрение и информациогенно-вакуумная картина мироздания. М., 1998.

ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ ДМШ

Гаврилюк С. Є.

*викладач з класу фортепіано
КЗПСО «Мистецька школа № 3»
м. Одеса, Україна*

Фортепіанне виконавство, як складова багатогранного процесу формування особистості музиканта, поєднує в собі виконавсько-методичний, методико-педагогічний, музикознавчий, історико-теоретичний компоненти, тому важливим завданням виступає вдосконалення методичного та дидактичного забезпечення, оновлення навчального та концертного виконавського репертуару зразками різних стилів, жанрів та музичних форм.

Для загального музичного виховання учням музичної школи необхідно розвивати поліфонічний слух. Без здатності почути всю музичну тканину твору, стеження під час гри за всіма лініями музичного викладу, їх узгодженням, підпорядкування один одному, виконавець не зможе створити художній повноцінний образ.

Поліфонія (від грец. *ποῖι* – «багато» і *phone* – «звук») – одна з фундаментальних музично-теоретичних категорій, яка має тривалу

історію семантичного наповнення [1-4; 7-8; 12; 14]. У Середньовіччі багатоголосна музика об'єднувалася поняттям «контрапункт», що визначало правила голосоведення як мелодичного, так і гармонічного. Сучасне музикознавство трактує «поліфонію» як вид багатоголосся, де окремі мелодичні лінії (групи мелодій) несуть самостійне значення та інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та неспівпадання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. Поліфонія – важливий засіб музичної композиції та художньої виразності, що забезпечує всебічне розкриття змісту музичного твору, втілення і розвиток художніх образів.

Аналізуючи витоки поліфонічного жанру в українській музиці, пов'язуємо їх з принципами народного багатоголосся. У процесі професіоналізації композиторського письма, українські автори, поряд з домінуючою підголосковою поліфонією, вводять у свої твори елементи класичної поліфонії (імітацію, канон), розробляють форми інвенції, фуґи. У розвитку поліфонії українські композитори опираються на традиції народного багатоголосся, використовуючи надбання європейських композиторських шкіл.

Розквіт національного фортепіанного поліфонічного репертуару пов'язаний з другою половиною ХХ ст., коли було опубліковано ряд поліфонічних творів композиторів України. Серед них: цикли С. Павлюченка «Прелюдії та фуґи для фортепіано», Ю. Шуrowsького «10 маленьких прелюдій та фуґ», В. Задерацького «Вибрані прелюдії та фуґи для фортепіано», В. Бібіка «34 прелюдії та фуґи», О. Яковчука «12 прелюдій і фуґ для фортепіано», А. Караманова «15 концертних фуґ».

Отже, використання в навчальному репертуарі поліфонічної музики українських композиторів наблизить учнів до глибшого розуміння специфіки поліфонічного матеріалу, його сприйняття та виконання. Опанування зразків поліфонічної музики, зокрема і українських композиторів, формує гармонічний, тембральний слух, чуття поліфонічної багатозарової фактури.

Основні методичні підходи до вивчення поліфонічної фактури на прикладі підголоскової поліфонії:

- виховувати поліфонічне слухо-мислення, володіння поліфонічною фактурою необхідно з перших кроків навчання;
- слід ретельно підбирати музичний матеріал за принципом поступового зростання складності;
- доцільно розпочати з матеріалу, оснований на українській народній музиці, адже знайома мелодія більш доступна для сприйняття і запам'ятовування, ніж авторський музичний текст.

Найбільш доступною для сприймання та відтворення є пісня, тому пісенний матеріал дає викладачу великі можливості зацікавити

музикою. Виконуючи знайомі пісні, учень готується до аналізу форми, змісту, визначення характеру, образно-емоційної сфери, відповідних їм музичних засобів. Отже, початковий поліфонічний репертуар повинні складати доступні обробки народних пісень підголоскового викладу, твори повинні бути прості, змістовні, з яскраво вираженою кульмінацією.

У роботі над таким матеріалом увага повинна бути зосереджена на інтонуванні мелодії, тому рекомендовано методи виразного проспівування під акомпанемент вчителя, потім – самостійне проспівування а капела як етапів переходу до гри на інструменті. Учень має засвоїти, що *підголоскова поліфонія* – вид поліфонії, який поєднує «нерівноправні» голоси, де поряд з основною мелодією звучать підголоски (тобто її варіанти). Попри значну самостійність підголосків, вони збігаються за формою з основною мелодією, дещо поступаючись їй у виразності мелодичної лінії.

Прийоми підголоскової поліфонії нерідко зустрічаються у творах гомофонно-гармонічного складу. Учень навчається сконцентрувати свою увагу на тому, що мелодія – провідний голос (фактурна лінія), яка концентрує в собі художню думку та естетичну образність твору, підпорядковує собі інші компоненти фактури.

Наприклад, п'єса М. Скорика «Мелодія» («Фортепіанні твори українських композиторів» (2014), упорядковані І. Гринчук, О. Горбач [9]), написана в простій двочастинній формі, кантиленного характеру. Ліричний зміст, стриманий темп, «співаюча» фактура вимагають від виконавця гнучкого фразування, глибокого туше та володіння технікою «запізнюючої» педалізації, що допоможе об'єднати мелодизований супровід в єдину лінію *legato*, на фоні якого звучить мелодія, викладена у різних фактурних варіантах (одноголоса, акордами). Тому, в процесі роботи над твором слід звернути увагу на диференційоване прослуховування фактури, об'єднання коротких мелодичних мотивів у динамічну побудову із логічною кульмінацією, підкресленою змінами фактури і динаміки.

Найбільш поширеною є *імітаційна поліфонія*, яка потребує особливої уваги до своїх форм втілення. У перекладі із латинської *імітація* означає «наслідування». В музиці – це прийом почергового вступу голосів, при якому кожен голос наслідує попередній з деякими запізненнями. Основна мелодія, прозвучавши у верхньому голосі, переходить в інший у певному інтервальному співвідношенні. При ознайомленні з імітаційною поліфонією важливо привчати учнів до ясності почергового вступу голосів, чіткості їх проведення і закінчення. Потрібно образно пояснювати імітацію, порівнюючи із таким явищем, як «відлуння», «відгомін», пропонувати самостійно розставити динаміку: /– мелодія, *p* – відгомін. Гра в ансамблі з викладачем

прискорить сприйняття імітації: мелодію граєучень, а її імітацію («відгомін») – викладач і навпаки.

Після освоєння простої імітації починається робота над п'єсами канонічного складу, побудованими на стретній імітації, яка вступає до закінчення основної мелодії. У творах-канонах імітується вже не одна фраза чи мотив, а всі фрази або мотиви до кінця твору.

Наступним етапом ознайомлення з імітаційною поліфонією є робота над формою *інвенції*. Інвенція (лат. *inventio* знахідка, винахід) – невелика дво– або триголосна поліфонічна п'єса, що відзначається винахідливістю щодо мелодизму, розвитку теми та побудови форми. Наприклад, Інвенція *F~dur* Є. Юцевича [11].

При вивченні інвенції варто звернути увагу на штрихи *legato* і *tenuto*, які допоможуть правильно поставити наголоси в гнучкому інтонуванні та нюансуванні теми; на горизонтальне і вертикальне прослуховування поліфонічної фактури. Яскравий інтонаційний склад наспівної теми сприяє легкому запам'ятовуванню і засвоюванню різноманітних модифікаційних змін тематичного матеріалу.

Вершиною імітаційної поліфонії вважається fuga. Серед основних поліфонічних жанрів – fuga (від лат. *fuga* – «біг», «втеча», «швидкий плин») – музична форма, заснована на розвитку однієї теми (рідше – двох або трьох тем), що проводиться поперемінно в різних голосах (вокальних або інструментальних). Fuga сформувалася у XVI – XVII ст. із вокального мотету, її форма будується із проведення теми в різних видозмінах, що чергуються з *інтермедіями*, кожне проведення теми, крім першого, супроводжується контрапунктами (*протискладненнями*).

Як правило, fuga складається з двох розділів – *експозиції* та *вільного розділу*, що перевищує експозицію у 2 – 3 рази. В свою чергу вільний розділ може складатися з середньої частини (*розробки*) та заключної частини (*репризи*), утворюючи тричастинність. Тема fugи – відносно закінчена головна музична думка, викладена одноголосно. Будучи джерелом розвитку твору, тема містить образну змістовність, інтонаційну яскравість, тонально-гармонічну визначеність та композиційну завершеність [2].

Таким чином, одним із найважливіших завдань фортепіанної школи є формування всебічно розвиненої особистості. Важливим у цьому контексті виступає виконання поліфонічних творів, що вимагає відповідного рівня різносторонніх слухово-аналітичних навичок. Постає завдання розвинути багатоплановість мислення, здатність зосереджувати і утримати увагу на лінійності голосів, прослуховувати переміщення теми з одного голосу в інший, сприймати індивідуальність розвитку кожного голосу в поєднанні з горизонталлю і вертикаллю фактури.

Цей вид роботи вимагає особливої уваги та системного підходу з боку педагога на всіх етапах навчання. Для формування комплексу навичок, необхідних для виконання поліфонічних творів, музично-виконавського мислення загалом, першочерговими умовами для досягнення позитивного результату виступають професіоналізм педагога, дотримання ним дидактичних принципів навчання, самоаналіз педагогічного досвіду, вивчення новітньої цікавої педагогічної практики вчителів-піаністів, постійний пошук та апробація відповідного високохудожнього фортепіанного репертуару.

Література:

1. Евдокимова Ю. Учебник полифонии / Юлия Евдокимова. – М. : Музыка, 2000. – 378 с.
2. Крупина Л. Л. Эволюция фуги / Л. Л. Крупина. – М. : ПАМ им. Гнесиных, 2001.–186 с.
3. Ройтерштейн М. Й. Полифония / Михаэль Ройтерштейн. – М. : АCADEMIA, 2002. – 191 с.
4. Супрун-Яремко Н. О. Полифонія: посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів / Надія Супрун-Яремко. – Вінниця: Нова Книга, 2014. – 512 с.
5. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : Навчальний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2014. – 96 с. (Вип. 2).
6. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 4 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2016. – 116 с.
- 206 Фраєнов В. П. Полифония / Виктор Фраєнов. – М. : Музыка, 1987.
8. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): підручник. Ч. I. – Тернопіль: Астон, 1999. – 208 с.

СТАБІЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ У 1930-х РОКАХ

Гнатюк Л. А.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики
і кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

1930-ті роки в історії української культури загалом та музичної освіти зокрема відіграли особливу роль як період стабілізації – створення системи музичної освіти, яка залишалася практично незмінною понад 60 років¹.

Музичній освіті попереднього періоду, 1910–1920-х років, властиві численні новації та експерименти в усіх її сферах. Вкажемо на позитивні моменти: зорієнтованість на розвиток передусім українського музичного мистецтва; українізацію всіх щаблів освіти (запровадження викладання українською мовою; створення навчально-методичної літератури, введення в освітній процес відповідних курсів тощо); професіоналізацію всіх сфер музичної культури, зокрема підготовку кваліфікованих працівників – учасників потужного музично-просвітницького руху виразно національного характеру; зростання вимог до технічної та художньої майстерності виконавців.

Однак на кінець 1920-х – початок 1930-х років унаслідок репресивних дій влади (щодо «контрреволюційних організацій», «українського буржуазного націоналізму», «ворожих елементів») згортається процес національного відродження (яке згодом назвуть «розстріляним») і патріотичний рух; гальмується українізація освітнього процесу в усіх її проявах; упроваджуються механізми тотальної політизації та ідеологізації мистецтва загалом і освіти зокрема; відновлюється політика русифікації; на керівні посади у сфері мистецтва й освіти призначаються переважно партійні функціонери. Розпочинається справжнє полювання на «ворожі елементи», проводяться численні «чистки» в закладах освіти, науки й культури. Мистецтво загалом стало вважатися передусім засобом ідеологічної пропаганди. Цінувалися насамперед твори революційної тематики й ті, які відповідали комуністичним ідеологемам.

¹ Лише в другій половині 1990-х – на початку 2000-х років усі консерваторії було реорганізовано в академії, згодом їм надано статус національних.

У другій половині 1920-х – на початку 1930-х років прийнято низку партійних документів, у яких навчальний процес в усіх закладах мистецької освіти зазнав уніфікації, затверджувалося цілковите підпорядкування музичної освіти й виховання завданням «будівництва комунізму». Так, іще 1925 року на Першому Всеукраїнському з'їзді ректорів та керівників музично-драматичними установами України ухвалено рішення про загальний нормативний навчальний план (підпорядкований завданням політосвіти) для всіх шкіл. Також прийнято резолюцію про пролетаризацію професійних шкіл із художньої освіти (до складу викладачів і студентів слід було зараховувати передусім осіб пролетарського походження). До кінця 1920-х років закрито приватні мистецькі освітні установи, музичні предмети вилучено з навчальних планів середніх професійних закладів освіти. Серед позитивних новацій: від 1934 року в усіх навчальних закладах скасовано плату за навчання й запроваджено державну стипендію.

На кінець 1920-х – початок 1930-х років в Україні діяло три галузеві навчальні заклади вищого типу: музично-драматичні інститути в Києві, Одесі й Харкові. Саме у 1930-х роках завершився тривалий і складний процес реорганізації музичної освіти: 1934 року, згідно з постановою Ради Народних Комісарів України про реорганізацію музичної освіти, музичні відділи всіх музично-драматичних інститутів було перетворено на консерваторії, а драматичні – на театральні інститути. Отже, вища музична освіта відтоді зосередилася в консерваторіях. У цій сфері остаточно утвердилася триланкова система: початкова освіта (школа), середня (училище), вища (консерваторія).

Після реформи 1934 року відбуваються суттєві зрушення у структурі вищих навчальних музичних закладів, зокрема введено кафедри як базові структурні підрозділи факультетів. У консерваторіях формуються нові факультети, спеціалізовані кафедри, відділення, навчальні бази для практики студентів.

Проілюструємо ці процеси на прикладі Київської консерваторії. У зазначений період у цьому закладі створено такі факультети й кафедри:

– Історико-теоретичний і композиторський (декан Іда Марголіна), на двох кафедрах якого – історії музики і теорії музики та композиції – працювали провідні композитори й музикознавці Микола Грінченко, Пилип Козицький, Андрій Ольховський, Борис Лятошинський, Лев Ревуцький, Віктор Косенко, Михайло Скорульський, Григорій Любомирський, Ігор Белза. Створення історико-теоретичного і композиторського факультету свідчить про високий науково-творчий рівень навчального процесу в консерваторії, а також про наявність

потужної наукової школи українського музикознавства. Це стало підставою відкрити 1934 року відділ аспірантури¹.

– Диригентський факультет, який мав відділи: симфонічний (очоловав Гліб Таранов), хоровий (Елеонора Скрипчинська, Нестор Городовенко), народних інструментів (Марк Геліс), духовий (Вільгельм Яблонський). Майбутні хормейстери здобували освіту на диригентсько-хоровій кафедрі (завідувач Микола Тараканов) та кафедрі оперної підготовки (Володимир Пірадов).

– Оркестровий факультет (декан Вільгельм Яблонський), у складі якого три кафедри: струнно-смичкових, духових і ударних, народних інструментів (завідувачі відповідно Давид Бегьє, Вільгельм Яблонський, Марк Геліс). Результатом роботи працівників факультету стали перемоги його вихованців і педагогів на виконавських конкурсах². Завдяки діяльності викладачів було започатковано процеси академізації виконавства на народних та духових і ударних інструментах, створення оригінального репертуару, напрацювання наукової методології викладання, формування відповідних виконавських шкіл.

Продовжують роботу засновані в попередній період вокальний (1928) та фортепіанний (1929) факультети. На вокальному факультеті після реорганізації діють кафедри сольного (завідувач Григорій Компанієць)³ і камерного співу (1939–1941, Олександр Брагін). У 1937 році відкрито лабораторію експериментальної фонетики, у роботі якої об'єднано зусилля співаків-професіоналів, фахівців зі звукозапису та лікарів-фоніатрів.

¹ Серед аспірантів 1930-х років дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства захистили: Маріанна Гейліг («Спадщина М. В. Лисенка», керівник А. Ольховський, 1939); Абрам Гозенпуд («Шекспір і музика», 1939); Вадим Стеценко («Джерела розвитку скрипкового концерту», 1940); Лія Хінчин («Цілісність як основа симфонізму», керівник А. Ольховський, 1941); Фріда Аєрова («Музична мова О. П. Бородіна», 1941).

² Кафедру народних інструментів було засновано після успішного виступу на Першому всесоюзному конкурсі виконавців на народних інструментах (Москва, 1939) учнів М. Геліса: домристів Г. Казакова та С. Якушкіна (друга премія), А. Троїцького (третя премія), баяністів М. Різоля (третя премія) й дуєту баяністів Марії та Раїси Білецьких (третя премія), концертиністки Є. Столової (третя премія), гітариста К. Смаги (грамота). На Всесоюзному конкурсі виконавців на духових інструментах 1941 року четверту премію здобув Г. Самохвалов (клас труби В. Яблонського), диплом одержав викладач класу фагота О. Литвинов.

³ Протягом 1936–1939 років у Консерваторії діяло дві кафедри сольного співу. Одну з них очолювала Олена Муравйова, іншу – Федір Дроздо-Поляєв.

На фортепіанному факультеті, крім заснованої в попередній період кафедри спеціального фортепіано (завідувачі Абрам Луфер у 1929–1932, Костянтин Михайлов у 1932–1941), розпочинає роботу кафедра концертмейстерства та камерного ансамблю (завідувач Арнольд Янкевич-Янкевич). Показово, що саме в 1930-ті роки у фортепіанній школі України відбулися зрушення, важливі для її подальшого розвитку: «Для української піаністичної школи 30-ті роки стали тим рубежем, на якому сталася зміна поколінь педагогів-піаністів. Пішли з життя В. Пухальський, Г. Беклемішев, Ф. Блуменфельд – майстри, що стояли біля витоків її створення. Переїхав до Москви Г. Нейгауз, який до цього працював у Києві. Нова поросль педагогічних кадрів складалась переважно з випускників фортепіанного факультету Київської консерваторії» [1, с. 183].

Вагомим досягненням у роботі Київської консерваторії, результатом скоординованої діяльності її викладачів – представників різних мистецьких спеціальностей (диригентів, співаків, виконавців-інструменталістів, режисерів, балетмейстерів, сценаристів, художників) – стало відкриття 1938 року Оперної студії до 25-річчя заснування закладу¹. Заснування цього надзвичайно важливого мистецького осередку й водночас потужної навчально-практичної бази для підготовки майбутніх оперних артистів та оперно-симфонічних і хорових диригентів стало результатом тривалого (від дня утворення Консерваторії) і складного шляху вдосконалення системи навчання й виховання майбутніх митців-професіоналів – передусім на кафедрах сольного співу, хорового й симфонічного диригування, а особливо кафедрі оперної підготовки.

У 1934 році при Консерваторії було відкрито музичну школу-десятирічку для обдарованих дітей (нині – Київська середня спеціальна музична школа-інтернат імені М. В. Лисенка).

Кінець 1930-х і початок 1940-х років характеризуються активізацією навчально-методичної сфери. В Україні розгортається робота зі створення підручників із дисциплін музично-теоретичного й історичного циклів, яка навіть набуває ознак традиційної для радянської дійсності «кампанії». Так, 1938 року Перша конференція музикознавців розпочалася доповіддю завідувача кафедри історії музики Київської консерваторії Андрія Ольховського «План курсу історії української музики» [4]. У 1941 році на основі цього «Плану» було опубліковано підручник з історії української музики [3].

¹ Постанова № 593 Ради Народних Комісарів УРСР від 25 квітня 1938 року «Про організацію Оперної студії при Київській державній ордену Леніна консерваторії».

Отже, у 1930-х роках, незважаючи на труднощі, попри руйнівні ідеологічні догми, враховуючи набутий досвід і пристосовуючись до складних реалій радянської дійсності, – працівники сфери музичної освіти в різнобічній мистецькій діяльності загалом та педагогічній зокрема продовжували розпочату в попередній період справу, свої зусилля спрямовували на розвиток української музичної культури, удосконалювали форми роботи, формували навчально-методичну базу, дбали про виховання музикантів-професіоналів. У 1930-х роках завершилася академізація виконавської сфери музичного мистецтва; сформувалися профільні факультети й кафедри; було засновано виконавські школи – регіональні та загальноукраїнські.

Література:

1. Зимогляд Н. Ю. Українська фортепіанна школа першої половини ХХ сторіччя. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти, 2017. Вип. 17 (22). С. 182–187.
2. Малозьомова О. І., Гусарчук Т. В., Копиця М. Д. Київська консерваторія. Етапи історії. *Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років*. Київ : Муз. Україна, 2013. С. 12–277.
3. Ольховський А. В. Нарис історії української музики / під ред. Ігоря Глебова [Б. В. Асаф'єва]. Київ : Мистецтво, 1941. 354 с.
4. Ольховський А. В. Тематичний план курсу історії української музики. *Радянська музика*. 1938. № 5. С. 18–28.
5. Пяковський І. Б. Історико-біографічний нарис діяльності педагогів кафедри теорії музики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 1 (10). С. 132–153.
6. Семененко Н. Ф., Шевчук О. В. Музична освіта. *Історія української музики* : у 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / АН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Л. О. Пархоменко (відп. ред.), О. У. Литвинова, Б. М. Фільц. Київ : Наук. думка, 1992. С. 484–502.

ПРОБЛЕМАТИКА МУЗИЧНОГО СТРОЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Гошко І. В.

викладач відділу «Теорія музики»

Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби

м. Хмельницький, Україна

Проблема музичного строю є однією з ґрунтовних та «класичних» питань як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві. Поясненням цього є багатовікова історія самого феномену та його осмислення теоретиками. Тема музичного строю як фундаменту, на якому базується та історично змінюється музична мова різних епох, є сьогодні актуальною. Ключові віхи радикальних змін строю здавалося б вивчені, зафіксовані та осмислені музикознавцями, вищою точкою цього історичного руху стала температура, але динаміка композиторської практики наштовхує музикознавців на необхідність доповнити та розширити питання строю ХХ-ХХІ століть. Перегляд температури як кінцевого етапу його розвитку вимагає уваги з боку сучасних музикознавців.

Розгорнута монографія Н. Шермана висвітлює феномен музичного строю в історичному аспекті, де ґрунтовно досліджено етапи пошуків математиків, теоретиків та акустиків ідеальної системи для композиторських потреб того часу [6]. Наукова теорія музики піфагорійців, зокрема їх концепція музичного строю та музичних інтервалів, висвітлена О. Тракало [5]. Вагомим внеском у розкриття специфіки музичного строю є наукова праця акустика М. Гарбузова [3], де зонна природа строю та слуху є ключовим фактором їхньої гнучкої природи. М. Гарбузов зазначав, що рівномірно-темперований стрій, як і піфагорів та чистий, існує лише теоретично, на практиці людство користується наближеним до 12-звукового рівномірно-темперованого строю, що обумовлено зонною природою нашого слуху [3]. Науковець дослідив факт постійного «модулювання» різновидів строю в межах одного твору, що підтвердило можливість співіснування декількох строїв. У науковому просторі сучасності тему строю, а саме новий погляд на його модифікації, зустрічаємо в О. Батовської [2], яка порушує проблему строю в сучасній хорovій музиці а capella, а саме виявлення специфіки роботи над строем при розучуванні сучасних хорovих творів [2]. Практичний метод побудови шкал гармонічного музичного строю з квінтами та комами різної величин викладено А. Іваницьким та Т. Іваницькою [4].

Ключовим моментом, що викликає гострий науковий інтерес, є поняття *темперації*, який потребує, на наш погляд, перегляду з точки зору музикознавства, нового теоретичного осмислення. Це викликано появою такого явища, як мікротонова музика, що безпосередньо стосується проблеми строю, зокрема строю темперованого: мікротони (за назвою А. Лур'є «кварт'ези» та «квартмолі»), а також поділ півтону на три рівні частини, запропонований ще в 1914 р. Ф. Бузоні, і є, так би мовити, дробленням темперованого строю. Слід констатувати актуальність перегляду темперації (як поняття та явища), яка обумовлена музичною практикою – з одного боку, та недостатньою увагою з музично-теоретичної погляду до змін музичної мови – з іншого. У зв'язку з цим слід зазначити, що сучасна філософська рефлексія над загальним культурним станом нашого часу концептуалізує «розщеплення» та «дроблення» в якості основних характеристик культури. Так, сучасний французький філософ Ж. Бодрийяр говорить про дроблення як культурний діагноз: «Схема дроблення – сучасна схема нашої культури» [1, с. 25]. Отже, мікротонову музику можна кваліфікувати на мікрорівні як макрорівневий процес, притаманний культурі нашого часу в цілому.

Ще одним, не менш важливим, аспектом проблеми строю є тенденція інтегрування в музичну тканину звуків-шумів. Відбувається розхитування та долання границь між звуками музичними та шумовими. Звукова палітра ХХ–ХХІ століть значно збагатилась, шумові звуки набувають повноцінного значення в музичному просторі. Постає правомірне питання: а чи можемо ми взагалі говорити про чітке розмежування між звуками музичними (в «класичному» розумінні цього поняття) та шумовими (як звуків поза межами нашого музичного слуху)? Можливо, межі вже поступово розхитані, з точки зору сучасної композиторської практики, про що свідчать твори Ч. Айвза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, Д. Лігетті, П. Булеза, С. Губайдуліної, Ф. Гласса, В. Мужчіля тощо. Можна припустити, що такій формі вираження композиторського задуму також притаманний своєрідний стрій.

Отже, феномен музичного строю, а саме його тлумачення в теорії музики, вимагає від дослідників ґрунтовного розширення цієї проблематики, враховуючи особливості сучасного звукового простору.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – Пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. – М. : Добросовет, 2000. – 258 с.
2. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хорівій музиці а *carpella* Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музиколо-

знавство. – 2016. – Вип. 2. – С. 142-146. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkm_2016_2_25.

3. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. – М. : 1948

4. Іваницький А. Метод побудови шкал гармонічного музичного строю Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Число 3. – С. 73 –86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2012_3_11.

5. Тракало О. Піфагорійська музична доктрина Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2013. – Вип. 29. – С. 118-128. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_15.

6. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. – М.: 19 –120 с.

ПРО ОСОБЛИВОСТІ УЧНЯ В СУЧАСНОМУ ВІРТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Гринишин М. В.

*заслужений діяч мистецтв України, доцент, театральний режисер,
завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва
МЗВО «Київська Академія Мистецтв»
м. Київ, Україна*

*Невірно думати, що особливість людини
в інструментальному відношенні до світу.*

*Тварини мають свої інструменти
по засвоєнню середовища і вони
ними віртуозно користуються.*

*Відмінність полягає в тому,
що людина вміє відділяти інструменти від свого тіла,
а інструменти тварин злиті з їх тілами.*

Андре Леруа-Гуран

На початку 21 століття в освітніх науках відбувається формування нової парадигми, її можна назвати «поворотом до віртуальної освіти». Характерне існування, для минулого розуміння, людини-учня як єдиного активного суб'єкта освітнього процесу починає піддаватися сумніву. По-новому розкривають місце людини-учня і в мистецькому освітньому процесі. Людина-учень виступає вже не тільки як сконцентрована думка, але як втілена тілесна істота. Тілесність людини

перестає розглядатися лише як природна складова соціально-освітніх взаємодій. Безсумнівно, при всіх своїх звершеннях людина-учень продовжує залишатися фізіологічною істотою. Тіло – це спосіб, яким природа стає людиною-учнем. Для розкриття такого становлення недостатньо дуалістичних методів, що протиставляють суб'єкт і об'єкт, матеріальне і віртуальне, раціональне та ірраціональне. Тут вимагається інша методологія або парадигма сучасної віртуальної мистецької освіти.

Багато нових освітніх ідей передбачають стан «повороту до віртуальної освіти», розвиток нових методологій, які розкривають зв'язок еволюції людини і техніки, зв'язок мозку і мови, прискорення появи етапів формування нового освітнього організму, народження образної графіки і словесного символізму, що ведуть до появи нового учня віртуальної мистецької освіти.

Сучасна цифрова техніка не обмежується роллю зовнішнього розширення учня, вона вкорінена в рухах і жестах людей: учень-вчитель. Жест розуміється не як вид мови, а як частина будь-якої мови, як основа будь-якого письма. Жести дають початок зв'язаним видам письма – коли видима мова зображень учня співвідноситься з чутною мовою мовлення вчителя. У даному контексті формування нової освітньої парадигми «повороту до віртуальності» саме видима мова зображень учня на екранах цифрових моніторів повинна синхронізуватися з чутною мовою мовлення вчителя. небезпечною, котра приховано переслідує цей процес синхронізації є ризик цілком втратити інтерес до пізнання в учня. У такому разі відбудеться розрив традиції по формулі передачі знань «від вчителя до учня» і почнеться незворотній процес до самоосвіти учня, котрий призведе до радикальної перебудови формули отримання знань.

У центрі цих роздумів є людська освітня еволюція, з її вічною проблемою – що таке учень? Чи є це просто біологічна істота, фізично обмежена шкірою та інтелектуально обмежена вмістом черепа? Чи сутність учня полягає в трансцендентуванні у сферу зв'язків з вчителями, опосередковану мовою або у сферу нашої технічної залученості в матеріальне оточення, опосередковану віртуальними інструментами?

Ми повинні відмовитися від постулату що мистецькі науки можуть отримати місце під сонцем, тільки за умови, що будуть залишатися відокремленими одна від іншої. Адже коли те, що ви досліджуєте, проходить через три різні мистецькі області, то вас вже більше не розуміють. Слід переглянути інтелектуальні звички протиставлення культури матеріальної і нематеріальної (зазвичай, що іменується

«духовна») і змиритися з єдиним інтегральним способом передачі-отримання сучасних мистецьких знань.

Техніки тіла, жести – це різні способи, якими люди використовують своє тіло. Тіло це метафора людської частковості, але чуємо що «це всього лише тіло, а де душа, де дух?». Тіло це метафора людської цілісності, бо є «тіло душі, є тіло духу, є, нарешті, тіло тіла (плоть)».

Поворот до нової парадигми віртуальної освіти в сучасних мистецьких освітніх закладах пов'язаний з постановкою нових питань і визнанням ряду факторів. З чого складається спільність вчитель-учень? Складається вона з різних людей (разом з їх діяльністю та ідеями) чи варто включити сюди ще й предмети\об'єкти, які виникають в їх спільній освітній віртуальній діяльності? І що важливо: якщо предмети допускаються у віртуальну реальність, то як їх слід тлумачити – як символи віртуальних відносин (знаки) чи як речі, наділені самостійною активністю?

Поворот до віртуальної освіти пов'язаний з визнанням того, що предмети – це не просто знаки, і люди не є єдиними діячами в мистецько-освітньому процесі. Активність речей\об'єктів змушує до них прислухатися. Учні впорядковують об'єкти і самі виявляються ними ж впорядкованими. Ми підпорядковані речам, а не знанням про речі. Саме через них розкривається несхожість різних людей.

Розуміння розвитку сучасної освітньої техніки в сторону повороту до віртуальної освіти, як зовнішнього розвитку людини-учня, ускладнюється. Основний принцип нової парадигми віртуальної освіти – опосередкування, використання проміжних ланок у ставленні до віртуального освітнього процесу переноситься в середину людини-учня, опосередкування пронизує всю освітню органіку від вчителя до учня. Ця перспектива спонукає нас представляти сучасну освітню техніку в якості цифрового освітнього феномена – передумови такої техніки були присутні біля витоків сучасної віртуальної освіти і розвивалися поступово з плином часу. Перехід від класичної освітньої моделі до сучасної віртуальної пов'язаний з тим, що техніка звільняється від прямих зв'язків з організмом учня і прагне жити власним самодостатнім життям.

Цей процес супроводжується поділом праці, встановленням підгруп всередині біологічного виду людина-учень. Роздуми над цим опиралися на величезний перелік описаних практичних мистецьких перетворень через малярство, музику, спів, танець, акторство, які спочатку здійснюються силами самої людини-учня, потім силами сучасних цифрових пристроїв, а тепер інструментами віртуальної освіти. Винахід різних видів таких цифрових пристроїв слід розглядати не тільки як порив людського духу, але і як віртуально еволюційне

явище, як мутацію зовнішнього соціокультурного матеріального організму, який продовжує фізіологічне тіло учня.

Було б помилково думати, що спочатку завершується процес біологічної еволюції, а потім з'являється віртуальна техніка і чарівно довершує процес становлення учня. Техніка виявляється аж ніяк не зовнішньою силою, вона вбудована в процес становлення біологічного виду людини-учня. Більш того, опосередкування входять в процеси життя багато давніших форм, ніж вид людини-учня. Захоплюючи картину еволюції створює вчений – від риб до комп'ютерів і своїм масштабом вона не може не захоплювати людину-учня.

Бути людиною-учнем означає одночасно створювати відстань між собою і тим, що знаходиться за межами такої людини, і приречено намагатися подолати цю відстань за допомогою різних засобів сприйняття (зір, слух, дотик), тілесні дії і рухи, а також емоції та усвідомлення, що знаходяться в системах віри і прийняття рішень, пам'яті та оцінки речей\об'єктів.

Отже, у парадигмі сучасної віртуальної мистецької освіти інструменти (віртуальні пристрої) та тіла (вчитель-учень) глибоко проростають один в одного, винаходять один одного. Можливо, це й лежить в основі подолання дуалізму матеріального і нематеріального, речового та смислового, раціонального та ірраціонального, свідомого та несвідомого.

Література:

1. Leroi-Gourhan A. *Gesture and Speech* (Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 1993)
2. Вульф К. Жесты как язык чувств. Миметический и перформативный характер жестов. Чувство, тело, движение. М. : Канон +, 2011.
3. Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал. С-П. : Интерсоцис, 2009.

ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ПОГЛЯДІВ

Грібінєнко Ю. О.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнології

Одеська музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Теорія інтертекстуальності, що спочатку розвинулася в рамках літературознавства, зараз знаходиться в центрі уваги дослідників різних галузей гуманітарного знання. Така ситуація багато в чому обумовлена тим, що інтертекстуальність охоплює широку область явищ, стає невід'ємною властивістю творчого мислення та розглядається як деякий універсальний принцип, що лежить в основі будь-якої творчості взагалі.

Загальновідомо, що поняття інтертекстуальність вперше застосувала та обґрунтувала французька дослідниця болгарського походження Юлія Кристева, спираючись на роботи Михайло Бахтіна. Інтертекстуальність застосовувалась нею як позначення загальної якості текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків. Саме завдяки ним тексти або їх частини можуть різноманітними способами посилатись один на одного. Художній текст, сконструйований як мозаїка цитат, за словами Ю. Кристевой, прочитується принаймні як подвійний, а насправді являє собою нескінченний текст, допускає безліч різних прочитань в інтертекстуальному просторі. Тобто, будь-який текст є продуктом поглиблення та трансформації якого-небудь іншого тексту, оскільки автори, часто не спеціально, запозичують текст, який народжується незалежно від їх свідомості [5]. Таким чином відкритість, множинність асоціативних зв'язків робить новий текст суб'єктом художньої комунікації з неосяжним культурним тезаурусом. Такі обставини дозволяють сприймати авторський опус крізь призму різноманітних цитат і алюзій, безліч культурних смислів, позначених Р. Бартом як Великий текст.

Феномен інтертекстуальності уже кілька десятиліть викликає незгасний інтерес і у музикознавців. Значення інтертекстуальних зв'язків для науки про музику, в даний час не піддається сумніву. Як пише Л. Д'ячкова, «інтертекстуальний принцип – це найважливіша ланка зв'язку культурних епох, дієвий початок процесів історичної еволюції і літератури, який замикає на собі проблеми канону і евристики, традицій та інновацій» [3, с. 17]. Прийнято вважати, що

стосовно до музики категоріальний апарат теорії інтертекстуальності знаходиться ще в процесі становлення. Дискусії, обговорення та уточнення змісту і особливостей цього явища активно ведуться на сторінках теоретичних праць М. Арановського, Л. Акопяна, Л. Д'якової, Б. Каца, А. Климовицького, М. Раку, Е. Яблонської, Г. Григор'євої, А. Денісова, І. Стогній, Л. Воротинцевої, М. Висоцької, О. Самойленко, І. Коханик, Д. Тиби, О. Верішко, Є. Харченко та багатьох інших дослідників.

Основне питання, що ставиться теорією інтертекстуальності, полягає у виявленні елементів інших текстів, які автор використав в своєму творі, в широкому плані – його відношення із відповідним культурним контекстом. Деякі дослідники розуміють під інтертекстом основний вид і спосіб побудови художнього тексту в мистецтві модернізму та постмодернізму. Він полягає в тому, що текст будується із цитат та ремінісценцій інших текстів. Але треба уточнити, що інтертекст як загальний принцип побудови художніх текстів, має різні конкретні форми прояву. Слід розрізнити інтертекстуальність як наукову стратегію, що визначає певний погляд на організацію тексту, і як художній принцип, що проявляється в різних формах і з різним рівнем інтенсивності.

Різні прояви роботи автора з інтертекстом визначають відмінні типи інтертекстуальних відношень, що мають широкий спектр реалізації різноманітних смислів та «відкривають необмежені можливості інтерпретації та реінтерпретації музичних текстів» [4, с. 70]. Композиторська робота з інтертекстом може носити різноманітний характер та форму, але її завдання, перш за все, полягає в розширенні ємності художнього тексту, освітленні глибоких смислових «обертонів», смислової поліфонії, в якій «чужі голоси» знаходять своє місце, вбудовуючись в авторський контекст.

Більшість дослідників диференціюють прийоми інтертекстуальних взаємодій на цитування (коли використовуються різні типи цитат – пряма, адаптована, стилізація-цитування чужої техніки) та на аллюзівність (коли використовуються аллюзії, квазіцитати). На думку І. Смирнова, в разі цитування автор переважно експлуатує так звану «реконструктивну інтертекстуальність», реєструючи спільність «свого» і «чужого» текстів, а в разі аллюзії на перше місце виходить «конструктивна інтертекстуальність», мета якої – організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони виявлялися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [6]. Але сутність і першого, і другого прийомів полягає у взаємозбагаченні текстів, розширенні тимчасового простору, встановленні своєрідних

смысловых мостів між ними, що багато в чому дозволяє проявити свої особливі комунікативні властивості.

Сьогодні можна говорити про те, що теорію інтертекстуальності в музиці відрізняю множинність підходів, оскільки кожен дослідник тлумачить це явище зі своєї методологічної позиції. Але вони не виключають один одного, а скоріше, навпаки, доповнюють та дозволяють розуміти інтертекстуальність сьогодні не тільки як метод художнього мислення та спосіб організації художніх текстів, а і як принциповий художній прийом, поетику сучасного мистецтва, методологію інтерпретації художнього тексту [4, с. 69].

Література:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. 342 с.
2. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 46 с.
3. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1994. С. 17–40.
4. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. Київське музикознавство. Випуск 45. К., 2013. С. 69–93.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму [пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова]. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. Смирнов И. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа примерами из творчества Б.Л.Пастернака). СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 192 с.
7. Стогний И. Модусы интертекстуальности в музыке. Модусы интертекстуальности в музыке. Musicus. № 3–4. СПб. 2011. С. 28–33.

НОВАТОРИ ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА (КІНЕЦЬ ХХ–ХХІ ст.)

Данильченко Ю. А.

викладач

Мистецька школа № 2

с. Опитне, Донецька область, Україна

викладач

Бахмутський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Карабиця

м. Бахмут, Донецька область, Україна

аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

м. Старобільськ, Луганська область, Україна

З другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст. в галузі флейтового мистецтва відбувається переосмислення та інтерпретація традиційних методів звуковидобування, пошук нових тембрових звучань інструмента, нетрадиційних способів нотного запису, відбувається глобальна зміна у виконавській техніці флейтистів, розширюються горизонти уявлень про можливості мелодійного інструменту, як в сольному амплуа, так і як невеликий ансамбль в результаті введення до виконавської практики мультіфонік, мікротонів, різних шумових ефектів та інших розширених технік. Важливо відзначити, що створення або поява сучасних моделей інструмента є відповідною реакцією на результат творчості композиторів ХХІ століття, які активно застосовують розширені техніки гри на флейті. Тому інструмент знаходиться в постійному технічному розвитку.

Інноваційні відкриття у флейтовому мистецтві зазначеного періоду пов'язані з іменами відомих сучасних композиторів-виконавців та флейтового майстра, а саме: Гергея Ітцеса (Gergely Itzes), Яна Кларка (Ian Clark) та Єви Кінгма (Eva Kingma).

Гергей Ітцес (1969) угорський флейтист, композитор, педагог, дослідник свого інструменту, автор багатьох експериментальних флейтових творів, в яких використовує сучасні виконавські техніки, особливо «поліфонічну» гру на флейті. Він є автором програмного забезпечення «Flouble» (2012), що є незамінним довідником з мультіфонічної гри на флейті. «Flouble» складається з програмного забезпечення, «Керівництва користувача», серії додаткових відеороликів, нотних збірок п'яти творів, в яких композитор використовує розширені техніки [6, с. 19]. «Flouble» було створено як ресурс для флейтистів і композиторів, що надає додаткову інформацію

про кожну багатоголосну аплікатуру, інтонаційні тенденції, можливу динаміку і рівень складності. Г. Ітцес каталогізував близько п'ятиста мультіфонічних звуків, заснованих на його власних акустичних знахідках, в поєднанні з його експериментами в якості виконавця.

Твори Г. Ітцеса є прикладом високого рівня складності виконавської техніки. Творчу спадщину композитора можна поділити на ранній період 1988-1994 і другий період 1994–2012.

До творів раннього періоду можна віднести наступні твори: «*Just a Tube: Five Etudes for Flute*» (1988-1991), «*Two Breath-Taking Flute Duets*» (1991), «*C-A-G-E Fantasy and Fugue*» (1989/1991), «*Mr Dick is Thinking in Terms of a Blues-Pattern*» (1991), «*Zhuang Zi's Dream*» (1992), «*Koans*» (1993/1996) та «*Vision Pit*» (1994).

До другого періоду відносяться наступні музичні твори: «*L'effet Doppler*» (1994), «*Pi-Transcendent*» (1994), «*Canon in the Deep for three flutes*» (1996), «*Flute Variations*» (1997), «*Circles*» (1999), «*Sound Poems*» (2001), «*Ballad – Capriccio for Carchy*» (2007), «*Greeting*» (2007), «*Double Raga*» (2011), «*Totem*» (2011).

Твори композитора-флейтиста написано за різними стильо-жанровими напрямками та включають широкий звуковий діапазон інструменту. Композитор розробляє специфічний спектр музично-виконавських видів флейтових технік, що базується на математичному підході в процесі написання оригінального репертуару на літературні, духовні та інші сюжети.

Ян Кларк (1964) – широко відомий британський композитор ХХІ століття, новатор у флейтовому мистецтві, знаний флейтист-виконавець і педагог. Його композиторська та виконавська діяльність значно вплинула на процес збагачення репертуару флейтистів в країнах Європи. Твори Я. Кларка стали всесвітньо визнаними, оскільки входять до репертуару відомих флейтистів-виконавців та є обов'язковими на міжнародних виконавських конкурсах, які проводять Національна асоціація флейти (*National Flute Association*) і Британське товариство флейти (*British Flute Society*). Його твори друкує відоме видавництво *Peters Edition of the Edexcel GCSE (General Certificate of Secondary Education) Anthology of Music* [1, с. 1].

Композиції Я. Кларка різноманітні за образним змістом та технічно-виконавською складовою. Діапазон його творів доволі широкий: від гумористичних до ефірних, в яких композитор використовує як традиційний нотний запис, так і сучасний, включає в свої композиції великий спектр розширених технік, таких як мультіфоніка (*multiphonics*), гліссандо (*glissando/portamento*), четв'єртитони, клацання і трелі з гармонійними сплесками (*flicks and trills with harmonic bursts*), зміна висоти тону (*pitch bending*), фруллато (*flutter tonguing*), плескання

язиком (slap-tongue/pizzicato), свистячі звуки (whistle tones), удари клапанами, струмись свисту (jet whistle), роздуті звуки (overblown notes), циркулярне дихання, вибухові гармонії (explosive harmonies) та ін. Такі його твори як «Zoom Tube», «Orange Dawn», «The Great Train Race» і «Hypnosis» є найбільш затребуваними і цікавими в сучасному флейтовому репертуарі [3].

Я. Кларк в композиторській творчості спирається переважно на техніку авангардної флейти і сучасну нотацію. За ступенем складності використання розширених технік твори композитора поділяються на: найменш складні або багаторівневі твори («Midnight Creep», «Walk Like This», «Zig Zag Zoo»); твори без розширених технік («Hypnosis», «The Mad Hatter», «Sunstreams»); твори з декількома або додатковими розширеними техніками («Maya», «Sunday Morning», «Midnight Creep»); твори середнього рівня, які спрямовані до просунутого стандарту («Spiral Lament», «Sunday Morning», «Maya», «The Great Train Race», «Deep Blue», «Beverley»); твори просунутого рівня з використанням розширених технік («Within...» (для 7-ми флейт), «Orange Dawn», «Curves», «Touching the Ether», «Within» (версія для соло флейти), «Zoom Tube», «Hatching Aliens», «TRKs», «Tuberama»). У визначених музичних творах Я. Кларк використовує широкий діапазон «флейтового звучання» для оптимального втілення художньо-образного задуму [4]. Сучасні твори композитора для флейти стали широко відомими, затребуваними та ввійшли до скарбниці флейтового мистецтва.

Сва Кінгма (1956) – визнаний голландський флейтовий майстер-новатор XXI століття, володарка премії «NFA Lifetime Achievement Award 2018», власниця компанії «KingmaFlutes», творець унікальної запатентованої моделі флейти «Kingma-system», організатор флейтового фестивалю в Гроллу.

Інструменти Сви Кінгма високо цінують виконавці міжнародного рівня, такі як Еммануель Паю (Emmanuel Pahud), Віссам Бустені (Wissam Boustany), Йос Цвааненбург (Jos Zwaanenburg), Енн ла Берже (Anne La Berge), Дейв Вайс (Dave Weiss), Генрі Тріджілл (Henri Threadgill), Сер Джеймс Голуей (Sir James Galway), Гелен Бледсо (Helen Bledsoe), Карла Різ (Carla Rees) і багато інших. [7]

Сви Кінгма розробляє нові технології для поліпшення якості виготовлення інструментів і співпрацює з такими компаніями, як «Levit Flute Company», «Brannen Brothers Flutemakers» та «Sankyoflutes» [7].

Сва Кінгма широко відома як світовий лідер у виготовленні низьких флейт – альтових, басових, контрабасових. Її новаторська робота спрямована на поліпшення органологічних якостей інструмента, зокрема вдосконалення звучання [5, с. 11].

Четверті-тонова флейта «Kingma-system» з додатковим механізмом «key-on-key» була створена на основі бьомовської моделі з впровадженням фундаментальних можливостей інструменту. Така модель флейти забезпечує відтворення четверті-тонових звуків чіткої висоти з рівномірним тембровим забарвленням протягом практично всього діапазону інструмента, що в значній мірі відрізняє його від флейт бьомовської системи і більшості інших інструментів. Клапанний механізм флейт Єви Кінгма забезпечує вилучення інтонаційно чіткої четверті-тонової гами, мікротональних інтервалів і надає необмежені можливості для створення різних аплікатурних комбінацій. Важливо так само відзначити, що флейта «Kingma-system» є ексклюзивною і інноваційною моделлю сучасного світу для виконання авангардних композицій. Чіткий витяг мікротональних звуків на флейті «Kingma-system» являє собою важливий крок вперед з точки зору свободи гармонійної мови сучасної музики та технічного розвитку виконавців, що в свою чергу дозволяє композиторам розробляти нові підходи, створювати більш сміливу, більш чітку мікротональну мову. Така модель флейти дає можливість виконувати твори різних жанрів, зокрема джаз, блюз, сучасну, етнічну і класичну музику [2].

Інноваційні моделі флейт Єви Кінгма – це революційний прорив в конструкції інструменту і його «розширених можливостей», що відповідає сучасним тенденціям у виконавському мистецтві.

Таким чином, наприкінці ХХ початку ХХІ ст.ст. відбувається динамічний процес вдосконалення чинників флейтового мистецтва. Новаторські зрушення відбуваються в композиторській діяльності, що дозволяє значно розширити сучасний репертуар флейтиста; у виконавській діяльності – опанування прогресивних видів виконавської флейтової техніки; у конструюванні інструмента – удосконалення органіки інструмента та його конструктивно-виражальних особливостей. Революційні відкриття в сучасному флейтовому мистецтві відбуваються в діяльності відомих закордонних флейтистів, а саме: угорського флейтиста Г. Ітцеса – композитор авангардної флейти, що використовує мультіфонічні і розширені техніки гри на флейті; британського флейтиста-виконавця і композитора Я. Кларка; голландського флейтового майстра Є. Кінгма – голови компанії «Kingma Flutes» (виробництво лінії низьких флейт (альтової, басової, контрабасової, субконтрабасової).

Література:

1. Davis C. L. Extended Techniques and Electronic Enhancements: A Study of Works by Ian Clarke: Ph.D. diss.: University of Southern Mississippi, 2012. 174 p.

2. Fether D.C. A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments: City University of London, 2005. 109 p. URL: https://www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf (дата звернення: 12.04.2021).
3. Guildhall School of Music & Drama. URL: <https://www.gsmd.ac.uk> (дата звернення: 12.04.2021).
4. Ian Clarke flautist/composer. URL: <http://www.ianclarke.net> (дата звернення: 12.04.2021).
5. Rees C. Collaboration in practice: developing a repertoire of extended techniques for the Kingma System alto and bass flute: Doctor's thesis: Royal College of Music, 2014. 156 p. DOI: 10.24379/RCM.00000385.
6. McPherson A. Completing the Circle: The Flute Music of Gergely Ittzés: Doctor's thesis: Tasmanian College of the Arts, 2016. 233 p.
7. 2018 Lifetime Achievement Award. Eva Kingma // National Flute Association. URL: <https://www.nfaonline.org/about/achievement-awards/eva-kingma> (дата звернення: 12.04.2021).

**МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС ВИКОНАВЦІВ
НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ «АРТ-ДОМІНАНТА»
ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ТА СВІТІ**

Данилюк Я. В.

*старший викладач кафедри народних інструментів України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Українське народно-інструментальне мистецтво завжди посідало важливе місце у вітчизняній культурній спадщині. На багатьох етапах історичного розвитку української культури саме масові форми інструментального виконавства – концерти, фестивалі, конкурси – мали характер загального просвітницького руху. У сучасній Україні та поза її межами неабиякого значення набув Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта», який проводиться щорічно у Харкові, починаючи з 2013 року. Його проведення стало результатом колаборації зусиль потужної регіональної культурно-освітнянської спільноти – фахівців Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, Харківського обласного відділення

Національної всеукраїнської музичної спілки при підтримці Управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації, Департаменту культури Харківської міської ради. «Ініціаторами та керівниками проєкту є члени Національної всеукраїнської музичної спілки, відомі в Харкові митці, популяризатори народно-інструментального мистецтва: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХНПУ імені Г. С. Сковороди Микола Миколайович Данилюк та старший викладач кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського Яна Владиславівна Данилюк» [1].

Завдяки комплексному інформаційно-ресурсному забезпеченню, яке здійснюють перелічені суб'єкти регіонального музично-культурного руху, у межах конкурсної програми стало можливим охоплення широкого кола музичних номінацій, таких як: «Акордеон», «Баян», «Бандура вокальна», «Бандура інструментальна», «Балалайка», «Гітара», «Гучжен», «Домра», «Думбира», «Канклес», «Каннель», «Кокле», «Сопілка», «Цимбали», «Інструментальні ансамблі», «Вокально-інструментальні ансамблі», «Оркестри», «Капели бандуристів», «Музичний відеокліп». Важливо, що до конкурсних змагань залучаються учасники різних вікових груп, як учні закладів середньої освіти художньо-естетичного спрямування, так і студенти вищів усіх рівнів акредитації – це забезпечує вільний обмін музично-педагогічним досвідом між різними школами, підтримання наступності у передаванні виконавської майстерності, послідовність у вихованні нових талановитих кадрів.

У контексті загального фестивально-конкурсного руху в Україні чисельність учасників конкурсу «Арт-Домінанта» з моменту його заснування незмінно зростала, а останніми роками залишається стабільно високою, що є свідченням піднесення вітчизняного народно-інструментального виконавства, актуальності масових форм обміну мистецьким досвідом, істотного напрацювання у галузі педагогіки, зацікавленості митців та музикантів-початківців саме такою формою розвитку національної культури.

Детальний аналіз алгоритму організації та проведення конкурсу дає підстави стверджувати, що вказаний культурний феномен Харківщини поступово отримав суттєве визнання в Україні та поза її меж. Так, у I конкурсі «Арт-Домінанта-2013» взяли участь 40 солістів та 14 ансамблів різних інструментальних складів з п'яти областей України. 2014 року кількість учасників зростає й становила 85 солістів та 26 ансамблів. У III конкурсі «Арт-Домінанта» вже брали участь 109 солістів та 34 ансамблі з семи областей України, а також було залучено учасників з Китайської Народної Республіки. У перших трьох

конкурсах конкурсантів оцінювало журі у кількості п'яти осіб. У IV конкурсі, який був присвячений 25-річчю Незалежності України, відбулось подвоєння кількості учасників та географії музичного змагання: 192 соліста та 57 ансамблів, яких оцінювало журі у кількості 10 осіб, представляли 14-ть областей України.

З 2017 року почав проводитися в статусі Міжнародного, що спричинило значне розширення географії його учасників. Зокрема, у V Міжнародному конкурсі взяли участь 337 солістів та 65 ансамблів з 19-ти областей України, а також виконавці з Білорусі, Литви, Молдови, Польщі та Франції, яких оцінювало 18 членів міжнародного журі [2]. Особливістю конкурсу «Арт-Домінанта» є динаміка до збільшення кількості номінацій, що дозволяє репрезентувати музикантів різних спеціальностей. 2017 року, вперше в Україні, на музичних змаганнях подібного напрямку було введено номінацію «Канклес» (литовський народний інструмент).

Географію VI конкурсу помітно збагатили музиканти з Республіки Сербії та Китайської Народної Республіки. В конкурсі змагалися 405 солістів, 86 ансамблів та 10 оркестрів, яких оцінювало 23 члени міжнародного журі. Зміст конкурсу також було розширено введенням нових номінацій – «Оркестри» та «Гучжен» (традиційний китайський інструмент). У 2019 році виступали учасники з 22 областей України, а також представники Білорусі, Італії, Литви [3] і Молдови. Виконавці та музичні колективи репрезентували 102 заклади освіти, 70 населених пунктів України та зарубіжжя. Всього у конкурсі взяли участь 365 солістів, 86 ансамблів та 8 оркестрів. Виступи учасників оцінювало міжнародне журі у складі 19 відомих музикантів.

Незважаючи на нелегку епідеміологічну ситуацію 2020 року, черговий VIII Міжнародний конкурс «Арт-Домінанта» зібрав 453 учасника (солісти/ансамблі) з 7 країн світу (Білорусь, Казахстан, Литва, Молдова, Росія, Румунія, Україна): 383 солісти і 70 ансамблів (в тому числі капели і оркестри), що виступали в дистанційному форматі й оцінювалися по відеозаписах міжнародним журі у кількості 19 осіб. Завдяки новому дистанційному формату конкурс набув широкого розголосу в мережі Інтернет. На YouTube канал Art Dominanta було завантажено понад 1000 відеороликів із записами виступів учасників. Створено 12 плейлистів за номінаціями та віковими категоріями, що є на YouTube каналі Art Dominanta у відкритому доступі [4]. Нововведенням цього конкурсу став «Суперфінал». Зокрема, за результатами конкурсу, лауреати I-х премій у всіх номінаціях і вікових категоріях стали учасниками «Суперфіналу», де були визначені володарі «Гран-прі», «Призу глядацьких симпатій» та ще кількох премій: усього – 74 лауреатів I-х премій (59 солістів та 15 ансамблів).

«Гран-прі» конкурсу «Арт-Домінанта-2020», а також ще двох володарів грошових премій було визначено серед шести лауреатів I-х премій – претендентів на «Гран-прі», рекомендованих членами журі конкурсу. Претендентів на «Гран-прі» оцінював весь склад журі Конкурсу за 25-бальною системою [5].

IX Міжнародний конкурс «Арт-Домінанта-2021», який був присвячений 100-річчю Національної всеукраїнської музичної спілки, відбувся також у дистанційному форматі. У конкурсі взяли участь 393 соліста, 60 ансамблів, 12 оркестрів, 6 музичних відеокліпів, 25 членів журі з 14 країн світу: Україна, Австралія, Білорусь, Естонія, Канада, Італія, Латвія, Литва, Молдова, Польща, Росія, Словаччина, Угорщина, Швеція [6]. Одразу чотири нові номінації дозволили репрезентувати творчість музикантів інших спеціальностей: «Каннель» (естонський народний інструмент), «Кокле» (латвійський народний інструмент), «Думбира» (башкірський народний інструмент), «Музичний відеокліп».

Кожного року в рамках конкурсної програми відбуваються творчі зустрічі, майстер-класи, концерти за участю лауреатів конкурсу, членів журі, відомих виконавців, діячів культури і мистецтв, що сприяє розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні та світі.

Підсумовуючи, зазначимо, що за весь час проведення конкурсу «Арт-Домінанта» (2013–2021) в ньому брали участь 2200 солістів, 550 ансамблів та оркестрів, 50 членів журі з 19 країн світу: Україна, Австралія, Білорусь, Естонія, Казахстан, Канада, Китай, Італія, Латвія, Литва, Молдова, Польща, Росія, Румунія, Сербія, Словаччина, Угорщина, Франція, Швеція.

Аналізуючи роль Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» як чинника розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні та світі, слід наголосити на його широкій популярності та привабливості для професійних виконавців з різних регіонів України та зарубіжжя. Можна стверджувати, що даний конкурс став необхідним мотиваційним компонентом розвитку професіоналізму та є сучасним конкурсним майданчиком для поширення найкращих практик народно-інструментального виконавства серед молоді, де створюються умови для її самореалізації, обміну творчим досвідом, розкриття талантів, що має визначальне значення для підтримання духовної безпеки українського суспільства як на рівні регіону, так і всієї країни, оскільки забезпечує підвищення рівня культури та гармонії у суспільстві, детермінує наступність у збереженні безцінної музичної спадщини України, посиленні консолідуючої функції української творчої інтелігенції.

Література:

1. Шабаршина, Л. В., Шабанова, Т. О. (2018). VI Міжнародний конкурс «Арт-Домінанта». Відновлено з <https://onmcpk.kh.ua/2018/04/23/vi-mizhnarodnij-konkurs-art-dominanta/>
2. Відбувся V Міжнародний конкурс «Арт-Домінанта» (2017). Відновлено з <http://artdominanta.com/відбувся-v-міжнародний-конкурс-арт-дом/>
3. LR Prezidento Sveikinimai Tarptautinių konkursų laureatams (2019). [Вітання президента Литовської Республіки лауреатів міжнародних конкурсів]. Retrieved from <https://lmta.lt/lt/lr-prezidento-sveikinimai-tarptautiniu-konkursu-laureatams/> (in Lithuanian).
4. Відеоархів конкурсних виступів та концертних заходів Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (2020). Відновлено з <http://artdominanta.com/video/>
5. Результати «Арт-Домінанта» (2020). Відновлено з <http://artdominanta.com/результати-арт-домінанта-2020/>
6. Results «Art-Dominanta» (2021). Відновлено з http://artdominanta.com/results_artdominanta_2021/

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ТА НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Дубка О. С.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Тромбонова соната зародилася в рамках Венеціанської школи першої чверті XVI століття. Її ранні зразки знаходимо у творчоті А. Вілларта (1480–1562). Це були церковні вокально-інструментальні композиції, в яких «... до хорових груп підключаються інструментальні – духові і струнні з органом»; такі новації в сфері «сонати» (інструментальна музика), що синтезувалася з «кантатою» (вокальна музика), спричиняли «...тонкі колористичні ефекти, своєрідну музичну світитінь»; йшлося не тільки про дублювання

інструментами, у тому числі і тромбонами, голосів хору, але і про подвоєння їх в октаву, що «... було для того часу сміливим нововведенням» [1, с. 92].

Традиції школи А. Вілларта продовжили А. і Дж. Габріелі (відповідно, 1510–1586 і 1557–1612), у творчості яких сформувався, за С. Левінім [там само], «велично-монументальний стиль венеціанської школи», в якому вокальна поліфонія «розцвічувалася» інструментальними барвами і створювався принципово новий тип фактури – оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським «наповненням».

Поряд з перекладеннями (версіями) хорових творів, А. і Дж. Габріелі створюють цілий ряд оригінальних ансамблевих п'єс («духовних симфоній») для духових інструментів, у тому числі і для однорідних, серед яких були і тромбоніві консорти. Так, у Сонаті Дж. Габріелі під показовою назвою «*Piano e forte*» (1597) представлено дві інструментальні групи за участі тромбонів – «... в одній – два альтових і теноровий тромбони з корнетом; в іншій – два тенорових і басовий тромбон з однією скрипкою» [1, с. 94]. Разом з основною метою автора сонати – показати контрасти динаміки, що було на той час головним нововведенням, тут присутній і ефект регістрово-тембрових «мікст» – високі тромбони поєднуються з корнетом, а низькі зіставляються з солюючою скрипкою.

Доказом широкого застосування тромбона в дану епоху постає і творчість великого реформатора музичного стилю – К. Монтеверді (1567–1643), який у своїй «другій практиці» значну увагу приділяв розвитку жанрів камерного типу у дузі загального, але розпливчатого в своїх контурах барокового «стилю симфоній» (*stilus simfonicus*). У свою «*Vespro della Beata Vergine*», скорочено – «*Vespers*» (1610), К. Монтеверді включив лише три твори з чітко означеним інструментальним складом – «*Domine ad Adjuvandum*», «*Sonata Sopra Sancta Maria Ora Pro Nobis*», «*Magnificat, a Sette Voci*». Всі вони були заплановані за участі тромбона, що замінював тоді в ансамблях *viola da brazzo*.

Найважливішим етапом у формуванні сонатного жанру, що мислився як сольо-ансамблевий, була практика Болонської школи в особі її засновників – Дж. Б. Бассані (1657–1716) та А. Кореллі (1653–1713). Зокрема, А. Кореллі як композитор-скрипаль був не тільки «винахідником» (за Н. Харнонкуртом [2]) жанру *concerto grosso* і «паралельної» йому тріо-сонати, але і розробником інструментальної сонати концертного типу для інших інструментів. Саме А. Кореллі, належить авторство одного з перших зразків сонати для солюючого тромбона у супроводі клавіру (*Sonata in D minor Op 5 No 8*), створеної

по моделі скрипкових сонат з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* і двома швидкими ігровими частинами.

Вочевидь, виконавська практика свідчить про те, що даний зразок не є оригінальним, розрахованим А. Кореллі саме на тромбонно-клавірний дует. Це – скоріше за все лише версія оригінальної Сонати з басом для віолончелі, яку тоді часто замінював тромбон.

Італійські школи XVII століття, котрі відіграли провідну роль у становленні сонатного і концертного інструменталізму, більшою мірою струнно-смичкового, а також мідно-духового, доповнювалися німецькими і австрійськими.

Австро-німецька школа в трактуванні камерно-інструментальних жанрів на межі XVII–XVIII століть об'єднувала, «примирювала», за Н. Харнонкуртом [2, с. 121], дві основні інструментальні школи того часу – італійську з властивою їй відкритою емоційністю і французьку, що вирізнялася стриманістю і раціоналізмом. Представниками наряду, що синтезує ознаки цих шкіл, були Г. Муффат (1653–1704), Г. Шпеєр (1636–1707), а ще раніше – Г. Шютц (1585–1672).

У «Духовних симфоніях» Г. Шютца, учня Дж. Габріелі, досить широко представлено ансамбль тромбонів, причому, якщо Дж. Габріелі розвивав здебільшого колористичні можливості тромбонів, використовуючи їхні ансамблі від дискантів до басів, то Г. Шютц розкрив кантиленні властивості інструмента. Так, в «Інтерлюдії» для солюючого басу, квартету тромбонів і *basso-continuo* «*Fili mi, Absalon*» Г. Шютц демонструє «вокальне» трактування тромбонного тембру, поєднуючи і навіть уподібнюючи його звучанню низького голосу. Таку звукову новацію С. Левін визначає як «виняткову знахідку тембрової характеристичності» [1, с. 121], констатує також той факт, що Г. Шютц у даній п'єсі розширює функції тромбонного квартету, який стає джерелом розвитку тематизму.

У розвитку камерного ансамблю за участі тромбона важливу роль зіграло становлення танцювальної сюїти як жанру, заснованого на побутових прототипах, який поступово асімілювався сонатою (*sonata da camera*), що було особливо типовим для німецької та австрійської барочної традиції. Як вважає С. Левін, «... інструментальна сюїта залишається одним з небагатьох жанрів німецької музики, що продовжують існувати і розвиватися, <...> у 1629 і 1650–1657 роках виходять «Священні (духовні) симфонії» Шютца, в 1655–1658 роках розвиток німецької оркестрової (інструментальної) сюїти спричиняє виникнення своєрідної форми духової музики, так званих «баштових сонат» [1, с. 128–129].

Одним з творців подібних сонат з майже обов'язковою участю в них тромбона був Г. Рейхе (1667–1734). Будучи за виконавською

спеціалізацією трубачем, Г. Рейхе в 1696 році опублікував збірку «*Quatricinia*» з 24-х «баштових сонат» (*tower sonatas*) для корнета і трьох тромбонів. Особливість даних сонат полягала в поєднанні гомофонних і поліфонічних частин-розділів (як у *concerti grossi da camera* А. Кореллі), однак із залученням не струнно-смичкової групи, а мідно-духового ансамблю.

У XVI–XVII століттях головною тенденцією застосування тромбона у сонатному жанрі було колективне музикування, у якому він залишався носієм басової чи контрапунктуючої фактурних функцій. Зокрема, у матеріалах зібраних У. Кімбалом [5] містяться згадки про цілу низку творів камерно-ансамблевого типу з облігатним тромбоном, серед яких особливе місце займає датована 1669-м роком Соната для тромбона з генерал-басом, яка була написана анонімним автором з монастиря Святого Фоми в Богемії – перший твір такого складу з відомих на сьогодні [5]. Значний внесок до цього жанру зробив і чеський барочний композитор П. Й. Вейвановський (*P. J. Vejvanovsky*), який, за Ч. Е. Бревером (*C. E. Brewer*) [3], створив ряд сонатних зразків, розрахованих на різні версії виконання, серед яких провідне місце належить тромбоновим.

Традиції написання тромбонової сонати в її трьох різновидах – *da chiesa*, *da camera*, «баштова музика» – певний час зберігалися і в добу Класицизму. Про це свідчать, зокрема, 12 «*Tower sonatas*» Ф. Шнайдера (*F. Schneider*) для двох труб і трьох тромбонів, створені в 1803–1804 роках (за Д. Гійоном – *D. Guion* – [4, с. 156]).

Таким чином, шлях, пройдений сонатою для тромбона (або за його участі) в період від пізнього Ренесансу до Класицизму, засвідчує, з одного боку, рух інструмента до сольності й автономності в межах «малоансамблевої» камерності (сонатний дует або сольна соната без супроводу), з іншого боку – стійке збереження ансамблевих першоджерел цього жанру (ансамбль тромбонів, іноді у поєднанні з іншими представниками *brass-групи*). Така історична стилістика поєднувалася з жанровою: соната сюїтно-концертного (*da chiesa*, *da camera*, «баштова») типу змінювалася на камерну, поступово стаючи різновидом сонатно-симфонічного циклу.

Зазначено, що батьківщиною тромбонової сонати була Італія (Венеціанська школа А. Вілларта та А. та Дж. Габріелі), після чого найвизначніші досягнення у цьому жанрі продемонстрували німецькі (Г. Шюц, Г. Шпеєр, Ф. Шнайдер), австрійські (Г. Муффат, Й. Фукс Й. Шмельцер), а також чеські (Й. Вейвановський) автори. Саме у творчості цих авторів закладалися основи подальшого розвитку жанру тромбонової сонати, розквіт якого приходить на досить віддалену перспективу – на другу половину XX – початок XXI століття.

Література:

1. Левин, С. (1973). Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 263.
2. Харнонкурт, Н. (2002). Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 184.
3. Borges, L. R. Carlos Guastavino's sonata para trombón o trompa y piano : analysis of argentine song and formal western music tradition applied to trombone repertoire. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
4. Guion, D. M. (2014). The Trombone: Its History and Music, 1697–1811. New York: Gordon and Breach, 1988 / New York: Routledge, 2014, 352.
5. Kimball, W. Trombone history timeline. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline>

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО РЕПЕРТУАРУ

Дяченко Ю. С.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри народних інструментів України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Процес розвитку виконавського репертуару є одним з найважливіших питань сучасної музичної практики. Даний процес відбувається в площині взаємодії кількох напрямів, а саме: *композиторського – виконавського – слухацького – мистецтвознавчого*. Кожен з вищезазначених векторів має великий вплив на тенденції розвитку виконавського репертуару. Так, першоджерелом, на нашу думку, є композиторська творчість, що отримує свій розвиток у виконавській практиці музикантів, а надалі у слухацькому сприйнятті та науковому осмисленні даних процесів. Спостерігаючи вагомість кожного з чотирьох вищезазначених напрямів, слід також зазначити їх взаємовплив та залежність один від одного.

Визначним процесом сучасного українського баянно-акордеонного мистецтва є розквіт естрадно-джазового напрямку. Синергія

композиторського, виконавського, слухацького та наукового векторів спонукала до яскравого розквіту даного явища. Так, естрадно-джазовий напрям репрезентує творчість визначних українських композиторів – В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицького, А. Гайденка, І. Єргієва, А. Білошицького, О. Назаренка, А. Сташевського, Б. Мирончука, Я. Олексіва. Серед відомих сучасних вітчизняних виконавців естрадно-джазового напрямку слід зазначити С. Грінченка, В. Мурзу, Б. Мирончука, І. Єргієва, колективи «Каданс», «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», «Мозаїка», «3+2». На основі досліджень І. Єргієва, А. Сташевського, М. Булди, Ю. Дяченка [1], [2], [3], [4] систематизовано уявлення про розвиток баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку, виокремлено основні етапи зародження та становлення, надано коло дефініцій естрадно-джазового напрямку. Відзначимо також значний слухацький інтерес до музики естрадно-джазового напрямку з моменту її зародження до сьогодення.

Унікальним явищем вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва постає утворення творчих тандемів композиторів та виконавців. Серед найбільш яскравих зазначимо: Л. Самодаєва – І. Єргієв, В. Власов – В. Мурза, В. Рунчак – П. Фенюк, В. Подгорний – О. Назаренко, О. Назаренко – Ю. Дяченко. Більшість з наведених тандемів охоплюють саме вектор естрадно-джазового напрямку і виступають значною рушійною силою в процесі розвитку естрадно-джазового баянно-акордеонного руху, та наповненні оригінального репертуару, зокрема.

Іншим визначним рівнем розвитку естрадно-джазового репертуарного надбання слугує конкурсно-фестивальна діяльність. Категорії «variete», запроваджені в таких престижних конкурсах виконавців на баяні (акордеоні) як «Citta di Castelfidardo» (Італія), «Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal» (Німеччина), «CIA Coupe Mondiale», що проходить кожного року в одній з країн (Китай, США, Велика Британія, Італія, Португалія, Франція тощо), «СМА Trophée Mondial De L'accordéon» (проходить в різних країнах, починаючи з 1951 р.), позитивно відображаються на наповненні репертуарної скарбниці для баяна та акордеона.

Новітній етап розвитку естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства пов'язаний із залученням нових форм виконавської практики. Поява електронних видів інструментів (баяна й акордеона), широке залучення їх у виконавському процесі значною мірою відобразилось саме на репертуарному рівні. Впровадження електронних інструментів спонукало також до появи категорій для виконавців на цифрових інструментах міжнародних мистецьких форумів: «V-Accordion Festival» (Італія), «Coupe Mondiale».

Отже, сучасний процес формування баянно-акордеонного репертуару є багатоплощинним явищем. Взаємовплив векторів композиторського мистецтва, виконавської практики, слухачького сприйняття та наукового осмислення значною мірою відбивається на процесі створення репертуару для баяна та акордеона. Зазначимо, що естрадно-джазовий напрям є одним з найпопулярніших векторів розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва. Окремо виділимо творчість українських митців та наукові пошуки вітчизняних мистецтвознавців як одних з основних рушійних сил світового естрадно-джазового баянно-акордеонного руху.

Література:

1. Дяченко, Ю. (2017). Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ-початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри. (Дис. ...канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 208.

2. Дяченко, Ю (2012). Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. Харків, 36, 368-380.

3. Дяченко, Ю. С. (2020). Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 56, 29-43.

4. Дяченко, Ю. С. (2021). Французький мюзет у творчості А. Гайденка. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Романюк І. А. Харків, ХНУМ, 121-134.

5. Яговенко, Н. Історичні аспекти формування педагогічного репертуару Retrieved 2021 April 20 from <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1018993.pdf>

ДИСТАНЦІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ ТА РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

Екман М. С.

*концертмейстер кафедри теорії і методики музичної освіти
та кафедри музичного мистецтва*

Мукачівський державний університет

*концертмейстер фортепіанного, вокально-хорового
та хореографічного відділів*

*Мукачівська дитяча школа мистецтв імені С. Ф. Мартона
м. Мукачево, Закарпатська область, Україна*

На сучасному етапі розвитку та трансформації освітнього процесу в ЗВО з мистецькими спеціальностями у реаліях посиленого Всеукраїнського карантину та введення локдауну на перший план висувуються оновлені вимоги та стандарти дистанційного мистецького навчання студентів з використанням різноманітних онлайн-платформ, які є провідниками супроводу освітнього процесу у нестандартних умовах.

Важливим індикатором інноваційного руху мистецького навчання з метою підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва та виконавства є проблема підготовки майбутніх фахівців – концертмейстерів у закладах вищої освіти з мистецькими та виконавськими спеціальностями. Саме у цьому ключі постає питання професійного підходу до вибору методів, технологій, технік та платформ дистанційного навчання у підготовці концертмейстера, який в майбутньому стане фахівцем своєї справи.

Перш за все, згадаємо, що поняття «концертмейстер» (нім. *Koncertmeister*) у науково-дослідній літературі означає – майстер концерту:

- 1) перший скрипаль оркестру, який часом заміняє диригента, у струнних ансамблях він є художнім і музичним керівником;
- 2) музикант, який очолює кожен з груп струнних інструментів симфонічного оркестру;
- 3) ілюстратор (вокаліст чи інструменталіст) на кафедрах камерного ансамблю та концертмейстерства;
- 4) піаніст, який керує виконавцями під час вивчення партій і виступає з ними у концертах; на сьогодні у Західній Європі та США поширене визначення «vocal coach» – «тренер вокалістів» [2; 3].

Отже, концертмейстер – це музикант, що забезпечує якісну підготовку концертних програм, виступи сольних виконавців-

вокалістів чи інструменталістів. Концертмейстером також називаємо музиканта, що керує окремою групою оркестрового колективу. В його обов'язки входить проведення групових репетицій, в межах яких відбувається визначення та узгодження засобів музичної виразності, досягається злагодженість виконання музичного твору.

Як бачимо, концертмейстерська діяльність є найпоширенішою спеціалізацією та спеціальністю, де підготовка майбутніх концертмейстерів в умовах дистанційного навчання є викликом суспільства як для студентів-музикантів, так і для викладачів «Концертмейстерського класу». Концертмейстерське мистецтво є складовою ансамблевого музикування, що вимагає якісної ґрунтовної та самостійної підготовки студентів у класі з метою досконалого вивчення та знання своєї партії і партнера у процесі використання тих чи інших зразків музичного мистецтва, які застосовуються в концертмейстерській практиці, підтримки у партнерській взаємодії музикантів – піаніста і скрипаля в інструментальному ансамблі, та піаніста і вокаліста – у вокально-інструментальному, виявлення та з'ясування спільних та відмінних рис у різних видах ансамблевої взаємодії. Істотним явищем є те, що саме дистанційний період навчання студентів-ансамблістів унеможливує професійно-підготовлений якісний кінцевий продукт мистецької довшеної діяльності, що виноситься на іспит або підсумкову державну атестацію.

Оскільки технологічний підхід до дистанційного навчання у процесі здійснення концертмейстерської взаємодії та практики ансамблевого музикування у нових нестандартних умовах є недосконалим та недоцільним у процесі використання різноманітних платформ для здійснення дистанційного мистецького онлайн-навчання у процесі спільного виконавства, то у зв'язку з нестачею можливості «живого» спілкування музикантів, відчуття єдиної ансамблевої лінії та партнерських взаємин, які необхідні для повноцінного злиття та зіграності в ансамблі втрачається цілісний мистецько-виконавський контекст у процесі створення виконавського продукту у концертмейстерському класі.

Тому, вважаємо, що дистанційна підготовка майбутніх фахівців концертмейстерів є істотно новим явищем для сучасної мистецької освіти та виконавства із недостатньо сформованим арсеналом інструментів для здійснення супроводу концертмейстерської ансамблевої взаємодії в онлайн-умовах. Безсумнівно, тільки жива творчість, наявне живе спілкування студентів-музикантів з метою підготовки майбутніх фахівців – концертмейстерів зміцнить фундамент у створенні ансамблю піаніста та скрипаля, піаніста і вокаліста в оновлених умовах, які стануть ґрунтовою значущістю процесу

ансамблевого музикування – створення виконавського мистецького продукту в освітньому процесі ЗВО.

Література:

1. Афанасьєва Е. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. 2017. № 11(51). С. 521 – 524.
2. Зуб Г. Концертмейстерське мистецтво: методи вивчення та провідні наукові дискурси. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. № 2. С. 16 – 19.
3. Концертмейстер. Музична енциклопедія / за ред. Ю. Келдиша. М.: Радянська енциклопедія, 1974. Т. 2. 930 с.
4. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів: СПОЛОМ, 2013. 288 с.
5. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 2-е вид., доп. Львів: СПОЛОМ, 2007. 216 с.
6. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 207 с.

ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Жадик І. С.

*аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури*

*Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

*викладач музично-теоретичних дисциплін
Миколаївська філія*

*Київського національного університету культури і мистецтв
м. Миколаїв, Україна*

Питання особливостей аналізу музичних творів дедалі частіше згадуються у працях сучасних музикознавців. Ця тема не нова і висвітлювалася Ю.Н. Холоповим, В.Д. Конен та іншими відомими музикознавцями, але досі не втратила актуальності. Навпаки за умови оновлення музичної мови сучасних композиторів, особливостей будови їх творів виникає ще більше питань щодо методології аналізу. Вивчаючи дипломні роботи, дисертації, статті, теоретичні праці було

знайдено велику кількість цікавих робіт, з науковою новизною та якісним аналітичним матеріалом. Але була виявлена проблема, що присутня у багатьох молодих музикознавців. А саме – особливості підходу до аналізу музичних творів.

Їх можна поділити на два типи:

1. Стереотипне мислення, використання шаблонів.
2. «Нова концепція» (псевдо концептуальний підхід)

Перший принцип характеризується превалюючим теоретичним аналізом, який звертає увагу лише на такі аспекти, як гармонія, фактура, форма і т. п. Історичний та соціокультурний контексти відсутні. При цьому такий метод аналізу використовує перенесення шаблонів класичної музики на сучасну «нову музику». Інтонаційні, гармонічні та мелодичні прийоми розглядаються без урахування ідей та особливостей самого твору, спираючись лише на теоретичну літературу, в якій висвітлено особливості «творів минулого». Їх трактування не виходить за межі вже вивченого матеріалу та набуває компліятивного характеру. Тобто при наявності певної інтонації, наприклад ходу висхідної малої сексти, який завершується низхідним секундовим рухом, вона безапеляційно позначається, як інтонація жалю. При цьому не звертається увага на штрих, регістр, тембральне забарвлення, гармонічне оточення та, власне, на задум композитора. Навіть віддалено схожі інтонації або гармонічні послідовності трактуються лише як переосмислені, видозмінені, приховані «натяки» на певний задум або образ, який змальовувався композиторами минулого. Окремо слід звернути увагу ще на одну важливу складову аналізу. При постійному розвитку, трансформації, появі нових жанрів (наприклад міні-моно-опера), з'являються і нові форми, які ще не мають достатнього теоретичного висвітлення. Не розвинутий і термінологічний апарат. Через брак нової інформації, або її повної відсутності, відбувається перенесення та «підлаштовування» вже відомих форм, замість аналізу та визначення нової. Використовується такий вираз, як «неправильна форма» (це стосується і «неправильної гармонії»), що у більшості випадків лише свідчить про стереотипне мислення та помилковий підхід до аналізу музичного твору.

У другому методі навпаки превалює історичний та соціокультурний підхід. Він повністю підпорядковує собі теоретичний аналіз, який достатньо поверхневий. Звертається увага на ідейно-образний зміст. Але при достатньо складній побудові «Нової музики» та відсутності коментарів самого композитора висловлюються припущення, які досить однозначно представляються слухачеві (або читачу), як концепція даного твору. Виникає «псевдо концепція» музичної композиції. Нажаль деякі сучасні композитори змінюють власну думку,

або підлаштовують головну ідею, остаточно формулюють її вже після написання музики. Або обмежуються лише абстрактними висловлюваннями. Це відбувається при компілюванні почутих прийомів, вивчених форм та наслідуванні чужого стилю. Найчастіше в цей час композитор ще знаходиться у пошуках власної мови. В таких випадках можна достатньо вільно трактувати музичний текст. Існують випадки, коли свідомо штучно будують концепцію, яка б здавалась найбільш прогресивною, незвичною або епатажною.

Проблема подібного підходу до аналізу музичних творів може мати декілька причин:

1. Консервативний підхід.
2. Вільний підхід з акцентуванням уваги лише на певних аспектах.

При консервативному підході «існують» лише класичні форми, та постулати до доби експресіонізму. Категоричність висловлювань. Нові форми, системи та ідеї розглядаються з великою долею скепсису, інколи поверхнево (оглядово для ознайомлення).

При вільному підході відбувається переосмислення і трактування класичної музики без пояснення та аналізування за класичними канонами. Відсутня достатня теоретична база, завдяки якій студент може самостійно робити власний аналіз композиції.

В обох випадках викладачі дуже часто припускаються однакової помилки – нав'язування власної думки та подання її, як істини. Суб'єктивна позиція витісняє об'єктивну реальність. Відсутній науковий підхід.

На сучасному рівні розвитку музикознавства аналіз музичного тексту розуміється парадоксально: як процедура, спрямована на синтез. На думку Ю.М. Холопова, до цього тяжіють всі види аналізу, але ступінь цього тяжіння залежить від мети дослідження [2]. Музикознавець розглядає такі варіанти: аналіз як практична естетика, аналіз-опис, цілісний або комплексний аналіз музичного твору, метод редукції Х. Шенкера, «точні» методи аналізу. Однак перші два з них позиціонуються як аспекти будь-якого іншого методу, тобто позбавляються статусу самодостатності, а загальний перелік сприймається як неповна і випадкова вибірка. Проте телеологічний підхід до розмежування методів аналізу музичного тексту представляється цілком можливим. Спираючись на цей принцип, Ю.Н. Холопов протиставляє цілісний і ціннісний методи аналізу [2; 11]. Головна і найсуттєвіша відмінність між ними полягає, на думку дослідника, «В спрямованості на різні шари змісту музичного твору» [2, с. 88]. Згодом В. Н. Холопова визначила ці «Шари» (сторони) музичного змісту як «спеціальне» і «неспеціальне» [12].

Сама назва методу – «цілісний» – вказує на можливість існування інших методів, що відрізняються мірою охоплення музичного тексту. На одному з полюсів, очевидно, знаходиться власне цілісний аналіз. Вивчивши існуючі визначення, Г. Р. Консон синтезував на їх основі інваріантну характеристику: «цілісний – те що спирається на виявлення у формозмістовних зв'язках поняття образу багаторівневого аналізу, спрямований на розкриття закладеної в художньому тексті концепції і у результаті, – його новизни» [6, с. 61]. Створена дослідником «ідеальна» модель цілісного аналізу музичного тексту включає п'ять рівнів: мікро-(інтонація), медіа-(образ), макро-(концепція), мега-(стиль композитора і його школи), мета-(характеристика епохи) [14].

Думка В.Д. Конен та Ю. Холопова збігається та полягає у наступному: «історики та теоретики опираються на «технологічний аналіз»; але теоретики опираються лише на нього, а історики і на нього спираються (отже, дають читачеві те, що і теоретики), і до того ж вони не обмежуються тільки «технологічним аналізом», але також викладають високоцінний гуманітарний матеріал, тому що історики повинні володіти широкою узагальнюючою думкою, мати широкий гуманітарний кругозір, мати інтуїцію, що дозволяє охопити не тільки зовнішні, але і внутрішні зв'язки власне музичних явищ з духовною культурою епохи, яка породила їх.

Література:

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс; [ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой]. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Холопов, Ю. Н. К проблеме музыкального анализа Проблемы музыкальной науки: сборник статей. Вып. 6, 9 / [сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарёва]. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 130–151.
3. Букина, Т. В. Анализ музыки как профессиональная стратегия (культурно-исторический экскурс) Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3 (20). – С. 139–143.
4. Григорьева, Г. В. Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 4а (8а). – С. 25–30.
5. Консон, Г. Р. О методе целостного анализа музыкального произведения Художественное образование и наука. – 2015. – № 2. – С. 37–39.
6. Консон, Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы) Musigi Dunyasi. – 2011. – № 1 (46). – С. 55–67.

7. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки– 2-е изд., доп. – М. : Сов. композитор, 1991. – 375 с.
8. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды [Текст] / В. А. Цуккерман. – Вып. 1. – М. : Советский композитор, 1970. – 559 с.
9. Коляденко, Н. П., Мельникова, А. Н. О соотношении синестетичности и интертекстуальности в анализе музыкальных текстов Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 11–15.
10. Пылаев, М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 1. – С. 55–59.
11. Холопов, Ю. Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки Советская музыка. – 1988. – № 10. – С. 87–93.
12. Холопова, В. Н. Междисциплинарные акценты общей теории музыки Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 2. – С. 42–47.
13. Холопов, Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера М. ; Берлин : ДиректМедиа, 2015. – 162 с.
14. Консон, Г. Р. Целостный анализ в контексте научной методологии Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 140–150.

МОДЕЛЬ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА: ПАМ'ЯТІ ЮЛІЇ ГОМЕЛЬСЬКОЇ

Завгородня Г. Ф.

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії музики та композиції
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Масштабність і глибина художніх пошуків одеських композиторів збудували яскраву лінію професійного музичного мистецтва України, яка пов'язана і з ім'ям Юлії Гомельської, творчості якої властива самотутня система музичного мислення. Відзначимо, що Юлія Гомельська відразу ж, ще на самому початку свого творчого шляху, заявила про себе як про яскраву особистість: навіть найбільш ранні її твори відрізняються

незалежністю стильових орієнтирів, професійної цілеспрямованістю конструктивних закономірностей її авторського письма.

Звукова матерія її творів, система організації всіх елементів мови формується немов з висоти особливо розгорнутого простору, чітко зосередженого в поліфонічному розшаруванні всіх його шарів. Подібна поліфонія музичного простору стає основою графіки загального малюнка фактури. Одвічні закони строгого стилю вступають в діалог з оригінальністю численних авторських відкриттів. Особливий звуковий образ творів Ю. Гомельської спирається саме на глибинний зв'язок традицій поліфонічного письма і творчого кредо композитора, вірніше творчого «Я» художника. Про законодавчу основу поліфонії в музичному мисленні ХХ століття писала Ю. Євдокимова: «В подальшому будуть змінюватися системи стилю, музична мова, все нові і нові виразні задачі будуть вирішуватися засобами поліфонії, нові можливості будуть розкриватися в прийомах поліфонічної техніки, але й самі ці прийоми, і, головне, закони поліфонічного багатоголосся, сформовані в художній практиці за п'ять століть з моменту зародження багатоголосся, в суті своїй зберігаються» (курсив – Г. З.) [2, с. 274].

Вільний вибір принципів формування музичного простору найбільш яскраво відображається в концерті Ю. Гомельської для тромбона і перкусії «Тріумф адреналіну» (2001). Талановитий композитор прагне до оновлення інструментального концерту, об'єктивні чинники цього оновлення забезпечуються прийомами виконавської інтерпретації (використання аплікатури допоміжних позицій, застосування сурдин з різними барвами, використання мундштуків з різними чашками і т.д.); суб'єктивні ж чинники пов'язані з психологічним аспектом розуміння задуму композитора самим виконавцем, який, по суті, виступає співавтором даного твору. Версія виконавської драматургії та авторська позиція композитора формує цікавий діалог, що вимагає високого професіоналізму виконавської майстерності. Звучання інструменту вимагає залучення всього різноманіття його барвистої палітри з особливим відчуттям найдрібніших деталей розгортання музичного простору.

Послання тромбона і ударних незвично, композитор прагне в цьому творі до оновлення драматургічних і стилістичних засобів виразності на основі впровадження техно-композиційних систем – додекафонії, алеаторики, сонористики. Формуючи у своєму творі нові мовні закономірності (мікроінтерваліка, різні види вібрато, гра акордами, шумові ефекти), Ю. Гомельська спирається на серійну техніку. В даному контексті серійна техніка набуває функції як стильові, так і драматургічні. Особлива яскравість в розростанні вільної імпровізаційності партії тромбона, нетипова палітра звукового

нюансування поєднується з особливим колоритом численних тембрів ударних інструментів. Композитор акцентує увагу на діалозі двох незалежних звукових пластів, самостійність яких окреслена і темброво, і ритмічно, і просторово.

Музична тканина в кожному з тембрових пластів заснована на поліфонічному принципі єдиного розгортання. Їх ритмічна, темброва, реєстрова незалежність знаходиться у взаємодоповнюючих відносинах як складових елементів єдиного звукового діалогу. Але на відміну від поліфонічного контрапунктування пластів, простір музичної матерії Концерту розгорнуто до нескінченності звукового простору. Тут переважає об'єктивність образно-емоційної сфери, яка знаходиться поза особистісних суб'єктивних переживань. Особлива масштабність звучання асоціюється в Концерті з «омузыкаленою» картиною ірраціонального світу у всьому Всесвіті, світу, який створений «на віки» за межами нашого миттєвого його усвідомлення.

Композитор підкреслює поліфонічну ідею самостійності незалежних ліній-пластів фактури в типовій для сучасної музики вільно-імпровізаційній манері. Такий діалог звукового конструктивізму і алеаторної свободи його втілення – багато в чому бере свій початок від джазових витоків, настільки типових констант сучасного музичного мислення.

Оцінюючи творчі позиції Ю. Гомельської, можна відзначити, що в кожному її творі існує своя індивідуальна система організації елементів музичної мови з постійним оновленням прийомів виразності. Численні переливи звукової матерії стирають межу між статикою і миттєвою мінливістю, постійним оновленням і стабільністю, тотожністю і різноманітністю. Особлива грань авторської манери письма, специфіка мови та образної характерності в кожному творі індивідуальні. Зауважимо, що майже всі твори Ю. Гомельської мають програмні заголовки, які підкреслюють образно-смісловий колорит як один з можливих аспектів їх сприйняття. Наприклад: «Заплакана осінь» (1996), «Зимова пастораль» (1996), «Із низин душі» (1997), «Поza тінню звуків» (2000), балет «Джейн Ейр» (2008). Сама композиторка відзначає багатство особистого світу відчуттів, називаючи свої твори індикаторами свого часу. «Це, – в особистій бесіді говорить Ю. Гомельська, – маленькі творчі віхи мого життєвого шляху, відображені в музиці. Слухаючи їх, я відразу згадую історію їх створення, свої почуття, емоції, хвилювання, тривоги і переживання того періоду, ті події, які відбувалися «за кадром», і чому це саме таким чином втілилося в музиці».

Насамкінець можна виділити основні риси авторського почерку талановитого одеського композитора, тобто ті риси, які лежать в основі

принципів формування музичного простору творів Ю. Гомельської. У одночасності зливаються традиції органума середньовіччя, процесуальність симфонічного мислення і додекафонної техніки сучасного мінімалізму. Народжується самобутній тип фактури, що органічно поєднує в собі риси всіх відомих її різновидів: «... всяке нове неможливе без того, що воно успадкувало. Ми просто знаходимося в триваючому розвитку, і життєво важливо знати минуле [1, с. 59]. А саме: класична акцентність, симетричність і досконалість конструкції; процесуальність і асиметричність поліфонічної тканини з її вуалюванням повторів, нівелюванням репризності, як тематичного орієнтира конструкції; гетерофонний принцип варіювання, що підкреслює точечні витoki одного з прийомів сучасної музичної драматургії.

Структура музичних творів Ю. Гомельської заснована на складній ієрархії функціональних закономірностей. Через це виникають різні рівні конструктивної, змістовної і виразної спрямованості. Властивий сучасному мистецтву поліфонізм мислення виділяє будь-який з елементів мови на рівень самостійної конструктивної одиниці. Зокрема, у творчості Ю. Гомельської такою одиницею виступає сам простір і специфіка його проростання від звуку до «музичного всесвіту». Композитор, таким чином, прагне до цілісності втілення художнього задуму, що породжує діалектику взаємовідносин структурної основи композиції і функціональну єдність її елементів. При всій індивідуальності жанрово-стильового почерку одеського композитора, звуковий простір його твору, що реалізовується в фактурному показнику, найбільш наочно ілюструє весь спектр музичної мови композитора і підкреслює вибірковість його конструктивних одиниць. Можливість почути авторський задум ми отримуємо завдяки художньому сенсу звукового простору, параметри якого чітко регламентовані в загальному стильовому діапазоні епохи.

Література:

1. Арто П. Всякое новое невозможно без того, что оно наследовало. Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 58-60.
2. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век. История полифонии. Москва: Музыка, 1989. 414 с.

СТИЛЬОВІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА II ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Іванова І. Л.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

I. Музичне мистецтво другої половини XIX століття визначається двома поняттями: пізній романтизм або постромантизм. Перше з них відповідає алгоритму музично-історичного процесу, який досягає своєї останньої фази, в межах певної епохи, після чого вона відходить у минуле, втрачаючи свою актуальність. Отже, друга половина XIX ст. – це «осінь» романтичної епохи. У чому ж полягає своєрідність пізнього романтизму та чи можна говорити про особливий пізньоромантичний стиль? Або про романтичний стиль на стадії його дестабілізації? Та у чому саме проявляється ця дестабілізація – не тільки стилю, а й усїєї епохи?

1. Нівелюється актуальність романтичного світогляду як домінуючого. Ще у 1830-ті роки у Франції виникає концепція позитивізму, що завоювала роль філософсько-естетичних основ багатьох явищ мистецтва в II половині XIX ст. Її засновником став Огюст Конт (1798–1857). Згідно з його вченням, людство повинно займатися лише проблемами, рішення яких має безумовний характер, тобто не виходить за межі чуттєвого досвіду та його раціональної обробки. Адже питання про першопричини і кінцеві цілі процесів, їх сутність не можуть бути вирішеними з достатньою мірою безумовності. Отже, треба залишатися в колі окремих явищ і фактів. На ґрунті позитивізму вже в 1860-ті роки розквітає натуралізм Еміля Золя (1840–1907), а ледь подалі – імпресіонізм у живописі та італійський оперний веризм. Строкату картину являє собою філософсько-естетична думка в Німеччині. У середині 1850-х років Шарль Бодлер публікує свою поетичну збірку під назвою «Квіти зла», що надає імпульс до становлення символізму. Таким чином, романтизм в музиці опиняється в оточенні ідей та художніх практики, вельми далеких від спорідненості з ще хронологічно близьким минулим, що не могло не відзначитися на ньому самому.

2. Узагальнення загальнолюдського духовно-естетичного досвіду, своєрідної колективної думки, як смислового поля конкретного твору.

Надбання загальнолюдської думки стає смисловим універсумом, кожний елемент якого несе в собі сталі знання, що перевірене часом. Це не означає що пізній романтизм зовсім відмовився від авторського начала, в тому числі автобіографічного, але в самому авторі вони убачають особистість, що володіє універсальним знанням і порівнює власні ідеї з колективним досвідом. Показово, що творці періоду пізнього романтизму здебільшого відрізнялися багатосторонньою ерудицією, поповнюють і розширюють свій пізнавальний тезаурус, із якого черпали натхнення для створення власних художніх концепцій. Хіба не в першу чергу варто назвати Вагнера з його міфотворчістю та Ліста з його широким розумінням програмності.

3. Орієнтація на широкий смисловий простір культури обумовлює іншу типологічну властивість пізнього романтизму, а саме – інтегративність. Поряд з пошуками нових форм і засобів висловлювання, романтичною пасіонарністю в мистецтві виявляється й протилежна тенденція – до оперування сталими інтонаційними формулами і прийомами формотворення. Звідси – своєрідна вторинність музичного словника Й. Брамса, А. Брукнера, К. Сен-Санса, П. Чайковського – аж до численних, вельми прозорих алюзій, не як посилення на певне джерело, подібно до того, як це станеться у неокласицистських творах, а радше як властивість інтегрованої («колективної») стилістики.

4. Оперування сталими інтонаційними формулами із закріпленими значеннями дозволяє помітити визрівання так званої « нової риторики». «Риторики», тому що йдеться про прив'язаність музичного звороту до певного, історично сталого змісту. «Нової» – тому що на відміну від барокових фігур, ці звороти не мають словесних конотацій. У такому ракурсі інтегрований інтонаційний словник обертається системою знаків, що апелюють до універсального (або індивідуально-авторського) контексту і в ньому прочитуються.

5. Зростання значимості контекстуальних факторів у змісті музичного твору, звернення втіленого в художніх текстах загальнолюдського знання стимулюють пріоритетні позиції в музичному мистецтві II половини XIX ст. великих концепцій.

6. До характерних властивостей пізнього романтизму відноситься також оперування великими оркестровими масами. В мистецтві оркестровки це виявилось в значному розширенні видів і кількості інструментів, розсуненні оркестрової теситури. Водночас симфонічна та оперно-інструментальна партитура насичується мелодичним началом, що дає право вбачати в пізньоромантичному оркестрі багатоголосний, темброво багатоскладовий організм. Так виникає поняття пізньоромантичного оркестрового стилю.

7. Загальною властивістю формоутворення в музиці пізнього романтизму стає «вищупування» інтонаційної тканини з єдиного мотивно-тематичного комплексу. В задачі вичерпання всіх потенційних можливостей музичного матеріалу полягає не лише композиційна мета, але й логіка побудови музичної форми. Звідси – цінність визначає не стільки свіжість інтонаційної ідеї – тим більш, в умовах «вторинності» музичного словника – скільки майстерність конструювання цілого з первинних мотивно-тематичних елементів.

8. Орієнтація на загальноживані інтонаційні знаки і драматургічні моделі не виключають оригінальних знахідок. До того ж, композитори вміщують їх в свою систему музичної мови і формоутворення, внаслідок чого при усій вторинності засобів і прийомів виникає індивідуальна стильова якість. Зазначимо, що інтегративність є не тільки використання складових історичного досвіду, але й їх сукупність, суміщення, накладання одне на одного, в результаті чого виникає якийсь третій художній зміст, що не зводиться до суми вихідних, а має власні смислові параметри. Нарешті, в період пізнього романтизму зберігаються дві ключові образні сфери, котрі пов'язані з втіленням особистісного начала: лірика і гра. Все це свідчить про актуальність категорії Автора й у пору пізнього романтизму, навіть у період «осіні» самої музично-історичної (культурно-історичної) епохи.

II. Вище була намальована статична сумарна картина пізнього романтизму. У дійсності відбувається безперервний процес динамічного становлення в її межах.

1. У самому загальному плані цей процес охоплює два рівновеликі часові відрізки: 1850-1860-ті роки та 1870-1880-ті із захватом в деяких випадках 1890х. В 1850-1860-ті роки досягають абсолютного вираження найбільш радикальні ідеї романтичної естетики і поезики. В 1870-ті і подалі – тобто в останній третині XIX ст. формується міцна противага цим новаціям. Саме тоді на поверхню виходять інтегративні властивості пізньоромантичного стилю, що й дозволяє використовувати поняття «постромантизм», тобто «післяромантизм».

2. Зрозуміло, що і радикалізм 1850-1860-х, й інтегративність 1870-х та подальших десятиліть не покривають всього простору музичного мистецтва. По-перше, інтегративність в плані охоплення духовно-естетичного та інтелектуального складу, притаманна й самим сміливим новаторам. З іншого боку, при всій, умовно кажучи, «консервативності» музики останньої третини XIX ст. в ній визрівали нові, перспективні з точки зору подальшої розробки ідеї. По-друге, радикали-новатори були синхронізовані за часом.

3. Вельми примітно, що в ролі «радикалів» виступали композитори, що хронологічно відносяться до другого, завзятого, покоління

романтиків, тобто несли в собі «ген» пасіонатності, романтичного «ентузіазму». Це Ф. Ліст, що народився у 1811 р., і Р. Вагнер, що народився в 1813. Романтичні традиції, виплекані цим поколінням, продовжив також Дж. Верді (1813). Проте не менш знаменним є те, що в останні 15 років свого життя Ф. Ліст багато в чому відступає від власних стилєвих знахідок зрілого періоду своєї творчості. Він веде пошук нового, не романтичного мистецтва, завдяки чому стиль пізнього Ліста іменується К. В. Зенкіним «імпресіоністсько-символістським». Щодо Р. Вагнера, то в останньому своєму творі – «Парсифаль» – він об'єднує традиції світського жанру опери й духовного, а саме німецьких протестантських псалмів. Тим самим він ніби підводить рису під всією ново-європейською музикою в її національному втіленні. Дж. Верді, закінчивши в 1871 р. «Аїду», майже на 15 років покинув оперу – віддавши перевагу ораторіальному жанру – Реквієму. Лише після цього «великого мовчання» він повернувся до опери, створивши «Отелло» і «Фальстафа». Та це був уже інший Дж. Верді.

4. У паралель з «радикалами» 1850-1860 рр, починали свій творчий шлях представники нової генерації, якій в останній третині ХІХ ст. буде належати роль найвеличніших фігур музичного мистецтва. Це – Й. Брамс, що народився в 1833 р. і К. Сен-Санс, що народився в 1835 р. Обидва одразу заявили про своє тяжіння до сталого досвіду і у широкому розумінні класичності, тобто ідеї пошуку в музичному мистецтві. Спочатку вони не могли конкурувати з «радикалами», адже знаходилися ще на стадії самоідентифікації. Проте в 1870-ті, коли вони набули значного авторитету, виникла гостра конфліктна ситуація. У Німеччині та Австрії утворилися два угруповання, члени яких згуртувалися, відповідно, навколо Ф. Ліста – Р. Вагнера та Й. Брамса. Їх полеміка увійшла до історії музичної культури як протистояння «веймарської» та «лейпцігської» шкіл. У Франції аналогічне протистояння персоніфіковано вагнеріанцем С. Франком та поборником розвитку національної музичної самосвідомості К. Сен-Санса. Лише поява третьої сили – нового покоління – припинила ці сперечання. То були композитори, що заявили про себе на межі ХІХ – ХХ ст.

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА СТУДЕНТСЬКОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Кашперська В. В.

*викладач відділу хорового диригування
Хмельницький музичний коледж імені В. І. Заремби
м. Хмельницький, Україна*

Сьогодні особливу увагу суспільство приділяє освіті. Більші вимоги пред'являються до виховання фахівців у всіх сферах професійної діяльності, у тому числі у сфері культури і мистецтва. Реалізуючи освітні завдання, вирішення даної проблеми необхідно направити на розвиток особистості людини, розкриття його можливостей, талантів, становлення самосвідомості, самореалізації. Важливе місце у формуванні професійних компетенцій майбутніх фахівців сфери мистецтва (розвиток креативності, вміння працювати в колективі, здатності до самонавчання та самореалізації) повинно відводитися вивченню психології, покликаної допомогти пізнати себе, розкрити творчий потенціал особистості, навчити правильно вибудовувати взаємини у творчих колективах і т.п. Однією зі складних музично-виконавських професій, що включає цілий комплекс необхідних компетенцій, що задовольняють найвищим професійним вимогам, є діяльність диригента студентського хорового колективу. Раніше навчання хормейстерів в основному полягало у формуванні у них необхідних знань, умінь і навичок, набутих в області предметної та методичної підготовки майбутніх спеціалістів.

Однак професійна діяльність диригента, творчий процес створення художніх творів багато в чому залежить від цілого комплексу психологічних механізмів. Це і спілкування диригента і музикантів; взаєморозуміння і вміння підпорядкувати свої дії волі диригента під час виконання музичного твору колективом; виховання згуртованого музичного колективу.

Диригент повинен володіти не тільки музичною обдарованістю та спеціальною підготовкою, володіти знаннями, вміннями і навичками, не менш важливими в його професійній діяльності, а іноді й вирішальними є психологічні якості: вміння знайти контакт і налагодити творче спілкування з колективом, вольові та сугестивні якості, тобто мати здатність вселяти, впливати, переконувати.

Вибудовування хороших міжособистісних відносин з колективом, допомагають керівнику і музикантам бути в хорошому контакті і захоплено служити своєму мистецтву.

Метою даної роботи стало виявити психологічні особливості та якості диригентської діяльності.

Для досягнення даної мети необхідно було вирішити такі завдання:

- вивчити наукову літературу, що розкриває проблеми змісту і структури діяльності хорового диригента;
- розглянути психологічні особливості диригентської діяльності;
- виявити необхідні здібності та психологічні особливості для здійснення професійної діяльності диригента.

Діяльність диригента є однією з найскладніших серед музичних професій. Диригент – це не тільки музикант, а й керівник творчого колективу. Мистецтво диригування – це особливий спосіб управління, у зв'язку з цим ця роль особистості диригента дуже висока і відповідальна. Деякі диригенти академічних хорів право влади над людьми часто розуміють, як уміння владно добиватися поєднання різних індивідуальностей і характерів в єдине хоровий ціле. Але це хибний погляд на диригентську діяльність. Тільки тоді, коли диригування – це не стиль керівництва і виконавства, а спосіб життя, який безкорисливо служить музиці, прагне до високого ідеалу, можна створити єдиний творчий колектив, домогтися творчих перемог. Тому диригент студентського хорового колективу повинен володіти необхідними особистісними якостями, щоб реалізувати себе в цій сфері діяльності.

Диригентська діяльність побудована на раціональній і емоційній основі, вона багатофункціональна і включає різні види діяльності: аналітична, виконавська, керуюча, педагогічна і організуюча. Диригент колективу постійно повинен вирішувати не тільки художні, але й інші завдання, властиві всім видам людської діяльності. У першу чергу це відноситься до механізмів спілкування, комунікації і психічних впливів.

Для успішної діяльності диригента важливо, щоб у ньому поєднувалися функції керівника та психологічні якості лідера.

Виховання згуртованого студентського хорового колективу – одне із завдань, яка постає перед багатьма керівниками хорів; вона включає в себе як музичні проблеми, так і психологічні, пов'язані з закономірностями спілкування людей один з одним.

Психологічні особливості керівника, їх вплив на стиль діяльності вивчалися багатьма дослідниками. Традиційно в психології прийнято виділяти стилі керівництва по їх характерних рисах. Так, психолог Курт Левін поділяє керівників на три психологічних типи і характеризує їх таким чином:

- авторитарний тип, при якому керівник дає вказівки у формі наказу і не сприймає їх обговорення;

– байдужий тип, коли диригент займається потуранням, не втручається у справи колективу, таким чином створюючи анархічну обстановку;

– демократичний тип відрізняється тим, що керівник радиться з підлеглими, рахується з їх думкою [1, с. 64].

А.А. Бодалев пропонує приблизно таку ж класифікацію типів керівництва (автократичний, ліберальний, демократичний) і вважає, що стиль керівництва є лише одним із проявів психологічного типу особистості керівника [2, с. 89].

Таким чином, можна припустити, що диригенти авторитарного типу часто переоцінюють свою роль у підготовці концертної програми. Думка про професіоналізм студентського хорового колективу в цілому та окремих його членів найчастіше у них невисока, до музикантів вони відносяться зверхньо, роблячи зауваження в категоричній формі. Часто через творчу віддачу музикантів нижче їх можливостей що скутістю і не емоційністю, незалежно від рівня професіоналізму колективу. Також диригенти-диктатори можуть дозволяти собі вибухи люті, образливі вислови, приниження і т.п.

Диригенти демократичного типу довіряють хору і спілкуються з музикантами на рівних, допускають співпрацю і творчу ініціативу. Найбільш яскраве виконання музичного твору, на думку Г. Рождественського, досягається тоді, коли «диригент пропонує свою концепцію твору, отримуючи натомість велику виконавську віддачу, реалізацію цієї концепції або навіть доповнень до неї. Стовідсоткова диктатура диригента навряд чи дасть значний художній результат» [3, с. 74].

Психологічні особливості диригентської діяльності обумовлені також і тим, що диригент працює з колективом музикантів, кожен з яких є окремою особистістю, яка володіє власними психологічними особливостями (характером, темпераментом, здібностями і т.п.), певним рівнем професійної підготовки.

Тому одне з головних якостей особистості, якими повинен володіти успішний диригент студентського хору, – це здатність до комунікації, тобто вміння вибудовувати професійні взаємини зі студентами-музикантами.

Уміння спілкуватися допомагає диригенту сформуванню творчі взаємини.

Професійні якості хорового диригента також складаються і з його природної обдарованості, яскраво виражених вроджених музичних здібностей (музичний слух, пам'ять, темпоритм, почуття музичної форми, темперамент, відмінні психомоторні (мануальні) здібності). Крім цього диригент повинен володіти швидкою реакцією, глибокою

емоційністю, уявою, витримкою, добре розвинуеною увагою, умінням цілісно мислити партитурою і, звичайно ж, артистизмом [4, с. 112].

Дуже важливим також є вміння коректно робити критичні зауваження членам колективу, так як багато болісно реагують на них. Особисті якості диригента, його авторитет часом є основою психологічного впливу на членів хорового колективу. У тому випадку, якщо вплив на хористів надає керівник, що користується авторитетом і вселяє довіру, то кожне його зауваження і пропозиція стає вагомим і переконливим, заражає бажанням працювати і, таким чином, підпорядковують своєму впливу [5, с. 272].

Безумовно, кожен диригент знаходить свій власний стиль управління хором, спирається на своє бачення цілей і завдань диригентської діяльності, на власні уявлення, інтуїцію.

У той же час артисти хору, будучи професійними виконавцями, воліють працювати під грамотним і психологічно комфортним керівництвом. Тому сучасний диригент студентського хорового колективу повинен володіти не тільки прекрасними творчими та музичними здібностями, глибокими професійними знаннями, умінням створювати свою власну цікаву і змістовну інтерпретацію хорового твору, а й володіти великим комплексом професійно-важливих якостей.

Література:

1. Гайнугдинов И. Психология : учебное пособие. Ростов на Дону, Феникс, 2008. 348 с.
2. Готсдинер А. Музыкальная психология. Москва : Магистр, 1993. 190 с.
3. Кондрашин К. Мир дирижера. Ленинград : Музыка, 1976. 192 с.
4. Овсянкина Г. Музыкальная психология. Санкт-Петербург : Союз художников, 2007. 240 с.
5. Петрушин В. Музыкальная психология : учебное пособие для преподавателей и студентов. Москва : Академический проект, 2006. 400 с.

ВЗАЄМОДІЯ ТЬЮТОРА ТА СТУДЕНТА-ДИРИГЕНТА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ

Кириленко Я. О.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри академічного та естрадного вокалу

*Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

В Україні на сучасному етапі розвитку комунікативних технологій модифікується підготовка спеціалістів у музичній галузі: змінюється форма комунікації «тьютор – студент», трансформується якість взаємодії між викладачем і студентом засобом розширення можливостей отримання інформації, актуалізується професійне самозростання. Головною особливістю дистанційного досвіду, безсумнівно, є акцент як на теоретичній діяльності, так і практичній майстерності студента, на його готовності до самоосвіти; перспективі розвинення навичок самостійної роботи з подолання технічних труднощів і виконавських завдань.

В українській музичній культурі вокально-хорове музикування завжди було домінуючим, оскільки має чималий художній та емоційний мотивувальний потенціал. Серед усіх музичних професій професія диригента-хормейстера – найвідповідальніша, бо його творча діяльність різноаспектна: хормейстер є педагогом, психологом, адміністратором, інтерпретатором, режисером-постановником, літератором, балетмейстером, звукорежисером, сценографом тощо. Процес реалізації технологій дистанційного навчання неможливий без появи викладача-хормейстера нового типу, вимоги до якого принципово змінюються в порівнянні з традиційними: його поліфункціональність розширюється завдяки не тільки науково-методичним вмінням, а й тьюторським (викладач-консультант), менеджерським тощо.

Комунікація «тьютор – студент» (англ. tutor – учитель, наставник) у процесі навчання хоровому диригуванню онлайн може включати: 1) викладання практичних занять навчальної дисципліни за допомогою відеокommунікаційних платформ Zoom і Skype, мобільного додатку Viber тощо; 2) забезпечення електронним навчальним курсом, де форми контролю перевіряються за потреби дистанційно; 3) розміщення на корпоративній пошті нотних партитур у форматі PDF; 4) використання інтерактивного навчально-методичного матеріалу, власних

напрацювань, творчих новацій; 5) коригування та контроль самостійної підготовки студентів (написання творчих робіт, опрацювання хорової та текстової партитури на інструменті, вокально-інтонаційне вивчення нотного матеріалу, здійснення усної комплексної анотації творів, знаходження образно-емоційної програми інтерпретації й індивідуального стилю виконання); 6) тьюторське диригування програмової композиції, знятої на відео; 7) створення переконливої та змістовної інтерпретації образно-сміислової сфери й конструктивних особливостей музичної композиції; 8) підтримання мотивації студента до самовдосконалення; 9) обговорення, питання.

Вокально-хорове мистецтво існує під час особистісного колективного спілкування, лише у живому звучанні створює хорову монолітність та формує культуру ансамблевого інтонування. Заняття офлайн передбачають творчу атмосферу обміну інформацією, психологічний і тактильний контакт, емоційне й інтуїтивне співпереживання, вміння розумітися з півслова та півпогляду.

У дистанційному режимі ця можливість марнується, оскільки бракує творчого контакту з концертмейстером, фізичної активності, художньо-інтерпретаційних умінь, фантазій. Телекомунікаційні технології передбачають прослуховування лише одного голосу; неможливість тут і тепер передати власні емоції обмежують спостереження за координацією рухових функцій рук, які є головним засобом спілкування з колективом, рамками екрана монітора.

Домашня робота, безумовно, є вирішальною ланкою в діяльності кожного музиканта-виконавця, вона має щонайбільше визначну роль у процесі виховання диригента. Тьюторські заняття дають велику можливість для різноманітних форм самостійної роботи, зміст яких визначається наявністю різних установок, методики, технік. Спрямованість занять залежить від мети, яку перед собою ставить студент. Від того, як він займається, залежить не тільки успішність оволодіння мануальною технікою, а й формування його артистичного вигляду.

У диригентів-початківців найчастіше виникає необхідність переймати зовнішню сторону керування уявним колективом безпосередньо з рук педагога. Допомогою у цьому питанні в режимі підключення до Інтернету є створення тьютором відео-диригування хорового твору. Викладач, орієнтуючись на своє трактування і репрезентацію, мусить в умовах дистанційних занять навчити вихованця: 1) не повторювати рухи, а домагатися досконалого жесту через усвідомлення (особливо вокальне); 2) використовувати метод порівняння; 3) бути завжди в пошуку; 4) накопичувати нові навички та збагачувати раніше придбані.

Неефективність інтерактивної мануальної діяльності полягає у тому, що студент-диригент: 1) не має уявлення про самостійні заняття за відсутності конкретних виконавців; 2) копіює жести тьютора з відеорепрезентацій; 3) не має можливості контактування з концертмейстером в інтерпретаційному виконавському процесі; 4) не вміє відпрацьовувати самотужки технічні й виражальні прийоми; 5) не відрізняє виражальні прийоми від суб'єктивної манери.

Для освоєння творів під час домашніх занять слухач зобов'язаний: 1) уявляти прийоми диригування; 2) виконувати практичні вправи для оволодіння технічними навичками за принципом поступового ускладнення; 3) знати, як перетворити тактування в мануальне втілення; 4) вміти бачити перспективу в роботі; 5) усвідомлювати результат; 6) розуміти свої технічні недоліки та відпрацьовувати їх без педагога; 7) бути психологічно готовим, відповідальним; 8) продуктивно взаємодіяти з викладачем під час диригування чи занять ансамблевим співом.

Отже, дистанційна форма навчання передбачає системотворчий підхід, паритетний діалог, інтенсивну інтелектуальну роботу студента-диригента, яка у поєднанні з високою мотивацією призводить до хороших результатів. Реалізація зворотного зв'язку дозволяє досягти бажаної мети, але переводити повністю в онлайн навчання музиканта-диригента недоцільно. Лише діяльнісні методи роботи, необхідні для перетворення технічних мануальних прийомів у засіб активного впливу на виконавців, допоможуть студенту-диригенту відчувати сенс і зміст пластичного опанування своїх дій.

Література:

1. Бойко А. М., Дем'яненко Н. М. Тьюторство як модель партнерських відносин викладач-студент. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*. 2018. Вип. 1 (7). С 18–22.
2. Жовтоніжко І. М., Бабакішієва Є. Н. Деякі відмінності використання тьютерської діяльності в системі дистанційної освіти. *Педагогіка: традиції та інновації*. 2017. С. 159–163.
3. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
4. Словотвір: Тьютор. URL: <https://slovotvir.org.ua/words/tiutor> (дата звернення: 25.03.2021).

ЦИКЛ «ЧАРІВНИЙ РІГ ХЛОПЧИКА» ЯК ФЕНОМЕН НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ПРОЕКЦІЇ

Книшова Т. П.

*Заслужена артистка України, доцент,
приват-професор кафедри сольного співу
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Еріх Урбан одного разу зазначив: «Німецький дух у всіх сферах німецького мистецтва – в камерній музиці, в симфонії, в музичній драмі створив безсмертні твори. Але для того, щоб досягнути його своєрідність, глибину, неповторність, потрібно шукати його в німецькій пісні. Французи мають свою граціозно-кокетливу шансон, англійці – свої сентиментальні зонги, італійці – свої розплавлені канцони <...> Німець має свою Lied. І ніщо так не характерно для складності перекладу цього слова, як те, що іноземець, коли він хоче щось невизначене в німецькій пісні перенести в коло своїх почуттів, завжди говорить: «Le Lied» (француз) і «The Lied» (англієць). У німецькій пісні плаче і сміється, висловлюючи себе, німецька душа» [цит. за: 3, с. 68]. Сказане співвідносно, перш за все, з відомим німецьким пісенним циклом «Чарівний ріг хлопчика» (Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder), поява якого стала помітною подією німецького культурного світу на початку ХІХ століття. Його значимість проявилася не тільки в означений період, але і в подальшому ХХ столітті, в рамках якого апелювання до текстів даного циклу завжди символізувало прилучення до «коріння» музично-поетичної традиції Німеччини.

Сам факт появи подібного зібрання, а також літературно-естетичні статті його творців позначили не тільки їх художньо-естетичне кредо, а й позицію гейдельберзьких романтиків по відношенню до фольклору в цілому. Аналізуючи естетичні настанови А. фон Арніма, Г. Горн підкреслює, що в викладеній ним концепції оновлення німецької культури «наріжним каменем є фольклор, животворна сила якого, проникаючи в усі сфери буття, здатна вберегти національну культуру від профанації і здрібніння» [1].

Особливістю підходу до народних текстів Арніма і Brentano стало свідоме заперечення «класичного» відтворення готового записаного тексту. У «Чарівному розі хлопчика» народні тексти, які не мають авторства, співіснують і знаходяться в складній художній взаємодії з

авторськими текстами укладачів. Працюючи над оригінальними матеріалами, автори відмовляються від наукової філологічної точності – вони дозволяють собі вносити в тексти безліч змін, змінювати композицію, використовувати пізніший, а не початковий варіант.

Узагальнюючи сутність інноваційного підходу авторів аналізованого пісенного зібрання, відзначимо, що в даному випадку «для Арніма і Brentано вирішальною є різниця між двома німецькими поняттями – «Quelle» [джерело] і «Vorlage» [шаблон]. Якщо «Quelle» – це початковий оригінал пісні, загублений у віках, те, що шукає класична філологія, а пізніше і фольклористика, то «Vorlage» – той варіант, з яким працюють збирачі. Це може бути надрукована в дешевому «летючому листку» народна пісня, записаний і надісланий авторам варіант, почутий десь в спотвореному вигляді». Підкреслюючи важливу роль останнього феномена в методології обробки фольклорного першоджерела, автор вказує, що «саме «Vorlage» – за своїм духом – частина усної традиції. Тут не важливо авторство, не грає ролі, звідки, в якому вигляді твір було вперше виконано <...> Тут підкреслено важлива варіативність – народна пісня не може бути проспівана кожен раз однаково, вона живе саме змінами» [2]. Таким чином, Арнім і Brentано, освоюючи подібний метод роботи з фольклорними поетичними джерелами, бачать себе продовжувачами усної традиції. Сутність такого підходу А. Єсаулов узагальнив словами М. Бахтіна як «причетне бачення» [2].

Надавши надзвичайно потужний плідний вплив на німецьку культуру і, перш за все на її літературно-поетичну складову, «Чарівний ріг хлопчика» разом з тим не зміг здійснити покладену на нього Арнімом і Brentано «високу місію відродження старовинної пісні. Головною причиною такого стану можна вважати той факт, що тексти пісень даного циклу були представлені без мелодій, на що свого часу вказував Й. В. Гете в рецензії на перший том видання «Чарівного рога хлопчика»: «Але краще було б, якби цей том лежав би на роялі любителя музики або майстра музичного мистецтва, які могли б повернути всі права пісням, що містяться в ньому, або повернувши їм їхні власні мелодії, або підбравши для них інші, які підходять, або ж, якщо того побажає Бог, склавши нові, гідні мелодії, на які надихнуть наявні тексти» [цит. за: 1]. У словах Гете фактично пророчо узагальнено творчий метод німецьких музикантів наступних поколінь XIX–XX століть, які зверталися до текстів «Чарівного рога хлопчика» і надихалися ними.

Простота, природність, часто наївність поетичного висловлювання, настільки показова для даного циклу, приваблювала багатьох композиторів. Як тільки поетична антологія була видана, музику до

деяких текстів написали сучасники Арніма і Brentано – Рейхардт, Шульц, Цельтер, Хіммель, Беттіна Brentано та ін. В різний час тексти «Чарівного рога хлопчика» ставали джерелом натхнення для Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Р. Шумана, Е. Хумпердінка. Названі автори фактично торкнулися тільки двох тематичних напрямків – теми дитинства й любові, трактованих в пасторальних тонах. Їм відповідає і жанрово-фактурна специфіка «подання» текстів, орієнтована на камерне домашнє музикування в душі бідераєрівської традиції.

Відзначимо також, що в згаданих творах поки не зачіпається інша тематика – пародійна, соціально-викривальна, трагічна, духовно-релігійна, широко представлена в інших текстах. Дана образна сфера стане предметом інтересу і творчої фіксації вже у авторів ХХ століття – Г. Малера, А. Шенберга, А. Веберна, Р. Штрауса і П. Хіндеміта, які нерідко озвучували тексти «Чарівного рога» через опору на симфонічний оркестр в повному або камерному варіанті, а також із залученням засобів музичної виразності ХХ століття. Названих авторів, на думку Г. Горн, можна розділити на дві категорії. «Одну з них представляють Веберн і Хіндеміт, яким була необхідна насамперед архаїчність цієї поезії, що забарвлювала музично-поетичне висловлювання в особливий строгий тон. Для інших авторів, включаючи Малера, «Чарівний ріг хлопчика» був привабливий як текст, що гармонійно і адекватно виражає думки, почуття художника, як вірші позачасові, близькі композитору-людині. Центральною фігурою серед представників обох груп став Густав Малер, твори якого можна назвати «Чарівним рогом хлопчика» вищого порядку» [1], що апелюють не тільки до найвищих національних, але і світових духовних цінностей.

Таким чином, цикл «Чарівний ріг хлопчика», що став надбанням німецької культури, увібрав в себе всю глибину духовно-етичного досвіду багатовікової культури Німеччини, а також особливості побутування її фольклорної традиції. Одночасно, широта образно-сміслового контексту даного зібрання стала джерелом натхнення для німецько-австрійської камерно-вокальної традиції ХІХ – початку ХХ століть, позначивши тим самим національний підтекст її духовно-естетичних і жанрово-стильових шукань.

Література:

1. Горн А. Пoesия «Волшебного рога мальчика» в музыкально-философском мире Густава Малера: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2002. 153 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/>

poeziya-volshebного-roga-malchika-v-muzykalno-filosofskom-mire-gustava-malera (дата звернення: 01.04. 2021 р.).

2. Есаулов А. И. «Волшебный рог мальчика»: стратегии рецепции фольклорного материала: дисс канд. филологических наук : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая) / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2010. 251 с. URL: www.dslib.net/literatura-mira (дата звернення: 03.03.2021 р.)

3. Элиава Кетеван. «От баллады к балладе» (от Цумштега до Вольфа) // *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2010. № 1 (5). С. 68-78.

ПЕДАГОГІЧНІ ІДЕЇ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА В МЕТОДИЦІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

Коваль С. М.

викладач-методист

Калинівська дитяча музична школа

м. Калинівка, Вінницька область, Україна

Музичною діяльністю може і має займатись кожна дитина. Процес навчання музиці творчий і динамічний. Для кожного викладача дуже важливі і дорогі моменти стрибків його учнів до нової якості, коли раптом несподівано розкривається в дитині до цього часу непомітна виконавська риса. Це відкриття в дитині нових якостей і можливостей, за якими розкриваються нові деталі. Досвід провідних викладачів нас переконує, що загальний розвиток дітей – це є розвиток розумових здібностей, самостійного мислення, воля до пізнання нового – допомагає у формуванні музичних здібностей. Але і формування музичних здібностей позначається на загальному розвитку.

Головним принципом методики навчання музики у школі Микола Дмитрович Леонтович вважає розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Для здійснення цих завдань учитель повинен володіти різними прийомами подачі дидактичного матеріалу і психологічного впливу на своїх учнів. Ця концепція композитора і педагога досить виразно проступає в його підручнику «Початковий курс навчання співу в середніх школах». Передусім автор орієнтує вчителя на аналітико-

синтетичний метод викладання – від ознайомлення із загальним цілим до складових його частин і навпаки. У засвоєнні знань М. Леонтович спирався на метод евристичного навчання, активізуючи пошукову діяльність учнів і їх самостійну роботу на уроці. Форма репродуктивної подачі навчального матеріалу (розповідь, пояснення, коментування вчителя) чергується з катехізним видом роботи (поставлені вчителем запитання і відповіді учнів).

Микола Дмитрович послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору в справі музичного виховання дітей. Він пропонував починати з безнотного співу на основі народних мелодій, вважав ці мелодії незамінними в оволодінні нотною грамотою. Ці критерії є органічним продовженням і розвитком творчих принципів передових діячів музичної культури, зокрема М. Лисенка. Великий вплив на формування музично-педагогічних і художньо-естетичних принципів М. Леонтовича мала творча і особиста дружба з К. Стеценком, художнє кредо якого базувалось на поглядах М. Лисенка. Авторитет К. Стеценка як композитора, педагога і хорового диригента для М. Леонтовича був високий і незаперечний.

У побудові свого підручника композитор спирався на теорію ладового ритму Б.Яворського, в той же час використовуючи народну ладову систему. Тут виявилось його новаторство як педагога-методиста. Він виявляв постійний інтерес до всього нового. Так, він цікавився методикою навчання ритмопластики за системою Е.Жака-Далькроза, що була поширена у школах і гімназіях Києва. У вивченні нотної грамоти маємо приклади використання принципів релятивної системи як усвідомлення відносності висотних положень звуків, сталості інтервальних відстаней. Усе це активізує слухові уявлення учнів і сприяє свідомому й тривкому засвоєнню інтервалів. Немає сумніву, що М. Леонтовичу була відома педагогічна система Галена-Парі-Шеве й, зокрема, метод «Тоник соль фа» (рухоме «до») – Кервена, створений в Англії, який на початку ХХ ст. пропагував у Росії П. Мироносицький. У наш час навчання нотної грамоти на релятивній основі набуло широкого розповсюдження. Воно застосовується в Естонії, Латвії і в Україні. Треба також відзначити, що М. Леонтович був провісником системи відносної сольмізації, по новому розробленої в наш час Золтаном Кодаї (Угорщина), подібно до того, як К. Стеценко першим застосував у вивченні інтервалів «драбинку», що стала згодом національною музичною системою «столбіце» у школах Болгарії.

Розвиток музично-творчих здібностей здавна займав визначне місце в процесі навчання дітей. З біографій великих музикантів ми дізнаємось, що імпровізація була одним із активних проявів творчої фантазії виконавця. Ця здатність, як і творчість, систематично

розвивалась і тренувалась. Без вправ і відповідної направленості навчання ця здібність не могла б розвиватись. Враження від слухання, а потім і просто від читання з нот (внутрішнім слухом) музичних творів, без сумніву формували музично-слухові уявлення, сприяли творчому оперуванню ними.

Тому, якщо вже казати про перші кроки навчання гри на інструменті, то змістом їх мають бути слухання і спів, транспонування на слух з голосу викладача уривків пісень, а також підбирання на інструменті після закріплення перших навичок гри.

Формування музично-слухових уявлень і вміння оперувати ними – шлях до розвитку музично-творчих здібностей. «Якщо ти підбираєш на роялі маленькі мелодії, це дуже мило, але якщо вони з'являються самі собою, не за інструментом, то радій ще більше – це означає що в тебе пробуджується внутрішня музична свідомість. Пальці мають виконувати те, чого хоче голова, а не навпаки» – писав Р.Шуман в «Життєвих правилах для музикантів». Це означає, що завдання полягає в тому, щоб розвинути внутрішній слух – основу розвитку музично-творчих здібностей.

Музичне інтонування на інструменті тісно пов'язане з вокальним. Це дає широкий простір для роботи педагогів, адже народний пісенний матеріал дуже різноманітний по жанрам (побутові ліричні пісні, танцювальні жанри, балади). М.Д. Леонтович, маючи великий педагогічний досвід, виходив з чітких музично-естетичних і художньо-виховних позицій, вважав, що основою навчання дітей музики повинна бути народна пісня.

Рідкісне явище, якщо учень може вийти за рамки вивчених ним п'єс. В сучасній виконавській майстерності дітей є певна обмеженість. Подолати її необхідно не шляхом відкидання систематичного оволодіння майстерністю, а, навпаки, на її базі дати учням можливість активно і яскраво проявити себе. Необхідно систематично використовувати підбирання на слух, транспонування, що пов'язане з розвитком музичної пам'яті, з точним відтворенням музичних образів. Підбирання і транспонування на слух не тільки розділ занять, але і ефективний засіб музичного розвитку в процесі навчання гри, він має велике практичне значення у розвитку творчих здібностей і можливостей. Особливе значення він має в умовах навчання дітей в шкільних гуртках, ціллю роботи яких є загальний музичний розвиток. Активний розвиток музичних здібностей в процесі виконавської діяльності, виховання творчої ініціативи отримують величезне підкріплення в процесі самостійного підбирання на слух знайомих і незнайомих мелодій, в пошуках усвідомлених засобів їх відтворення.

Знання принципів викладання співу, знання фольклорного матеріалу має велике значення у роботі викладача, адже вправи для розвитку внутрішнього слуху розширюють уяву учнів, розвивають фантазію, допомагають грати більш виразно та емоційно.

У розвитку музично-слухових уявлень велику роль відіграє вміння викликати необхідні музично-слухові образи. Оперування слуховими уявленнями у співі чи у грі з нот підкріплюється нотним записом. Спираючись на власний досвід учень вчиться узагальнено сприймати з нотного запису, вкладений в нього музичний зміст, уявляти його «подумки», без зовнішнього звучання, а потім відтворювати. Вміння почути побачені в нотному записі звуки і подумки їх відтворити – це саме те, що входить в зміст поняття «внутрішній слух», який Н.А. Римський-Корсаков називав найвищою музичною здібністю.

Складаючи підручник «Початковий курс навчання співу в середніх школах» М.Д. Леонтович не мав перед собою подібних зразків. Незважаючи на це, він цілком відповідав вимогам того часу, основу вміщеного в ньому навчального матеріалу складають пісні для хорового співу, пісні-поспівки для сольфеджування, канони для виховання навичок багатоголосого співу, які чергуються з розділами з музичної грамоти – поясненням знаків нотного письма, тривалостей, розмірів, знаків альтерації, інтервалів, будови мажорної та мінорної гам. Крім того, багато місця відведено на тренувальні вправи, відповідно до розділів, у яких вивчається той чи інший елемент музичної грамоти (музичні диктанти, задачі для розшукування нот на нотоносці, визначення кількості тонів між звуками, вправи для співу на два голоси, співання триголосних співзвуч, задачі для написання різних нот з використанням знаків альтерації, вправи для читання нот лише за їх називанням, задачі для написання інтервалів від окремих звуків угору і вниз тощо). М. Леонтович у методичних вказівках до підручника писав: «Студіювання пісень напам'ять, ритмічні вправи без нот, слухові мелодійні вправи без нот, ритмовий диктант для запису, спів ритмічних зразків по нотах, диктант невеличких мелодій для запису, спів мелодій по нотах, а також самостійна творчість учнів розвинуть слух учнів і зроблять їх більш-менш свідомими в нотній грамоті».

Таким чином, у вивченні нотної грамоти М. Леонтович звертався до різних методичних прийомів, що дають найбільшу результативність. Навіть побіжне ознайомлення з музично-теоретичною частиною підручника дає можливість відзначити, що його автор скеровує увагу вчителя і учнів на метод евристичного опрацювання і засвоєння дидактичного матеріалу.

Проте М. Леонтович не сковував ініціативу вчителя, а давав йому простір для власного пошуку найкращих засобів оволодіння

навчальним матеріалом. Цим самим автор мобілізує досвід школяра і педагогічну майстерність вчителя. Можна лише пошкодувати, що підручник «Початковий курс навчання співу в середніх школах» не був надрукований відразу після його написання, від чого чимало втратило музичне виховання дітей у школах.

Література:

1. Людкевич С. Гармонічна мова М. Леонтовича: *Питання історії і теорії української музики*: наукові зап. Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка: Львів, 1957. Вип. 1. С. 16–25.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі: Київ, 1997. С. 201.
3. Гордійчук М. М. Микола Леонтович: *На музичних дорогах*: ст. та рец: Київ, 1973. С. 82–101.
4. Грінченко М. О. М. Д. Леонтович. *Вибране: упоряд. і ред. М. Гордійчук* : АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії: Київ, 1959. С. 466–490.
5. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича: *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвідом. Щорічник: Київ, 1989. Вип. 24. С. 36–45.

ЗАВДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА, ПРАЦЮЮЧОГО ЗІ СТУДЕНТАМИ-ВОКАЛІСТАМИ

Кондрат'єва Т. І.

*доцент кафедри концертмейстерської майстерності
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Питання музичного виконавства, специфіка і закономірності його розвитку на протязі десятиліть є предметом глибокого вивчення і постійних дискусій. Мистецтво ж акомпанементу довгий час залишалося поза увагою теоретиків і музикантів-виконавців. Проте ця область мистецтва заслуговує пильної уваги і безсумнівно є однією з найвищих форм музичного виконавства.

Володіючи всією сукупністю виражальних засобів, властивих будь-якому з розділів музичного виконавства, мистецтво акомпанементу має цілий ряд характерних особливостей, пов'язаних з ансамблевими

задачами. Серед безлічі форм концертмейстерської діяльності, робота піаніста над вокальним репертуаром, його спільна художня творчість з солістом відрізняються особливою специфікою, пов'язаною з наявністю словесного тексту, з музично-поетичним образом.

У вокально-драматичних творах поезія і проза, стикаючись з музикою, отримують друге життя, прожити яке заповідано співаку та акомпаніатору у тісній творчій співдружності, доповнюючи і збагачуючи один одного власним художнім смаком, творчою фантазією, асоціативним мисленням, інтелектом. Як наслідок такого спілкування народжується музично-драматичний діалог, життєздатність і вплив якого на слухача залежить вже не тільки від знання законів музично-виконавського мистецтва, але й від вражень, пов'язаних з театром, живописом, мистецтвом драматичного актора.

Живопис і скульптура, архітектура і музика, поезія і проза оперують безліччю загальних понять: ритм і пластика, композиція та перспектива, світлотіні і гармонія, розмір і динаміка.

Піаністу, який починає свою трудову діяльність у вокальному класі, слід розуміти істотну різницю між поняттями «акомпаніатор» та концертмейстер. У ролі акомпаніатора може виступити будь-який піаніст, який добре знає фортепіанну партію і володіє почуттям ансамблю. Діяльність же концертмейстера-це щоденна кропітка праця, що включає в себе всі етапи роботи над твором, починаючи від чорнового вивчення тексту, закінчуючи створенням музичного поетичного образу і виступом на сцені. І чим вище професійний рівень концертмейстера, тим більшу допомогу він може надати педагогу у вихованні співака-художника.

Багато що приходить з досвідом, до багато чого доводиться докопуватися самому. І все ж специфіка роботи з вокалістом вимагає вже від початківця концертмейстера певного багажу знань і навичок, отримати які він повинен на студентській лаві, в класі концертмейстерської майстерності.

Говорячи про гнучкість і природності виконання вокальної мелодії, не можна не торкнутися такої невід'ємної її частини, як агогіка, інтонація, артикуляція. Це не просто засоби виразності, це її невід'ємні елементи. Можна сміливо стверджувати, що без них спів перетворився б на безглузде і нісенітне проспівування кожного слова окремо, а слова, не пов'язані між собою смисловою інтонацією, втратили б своє значення. І співак і акомпаніатор повинні знати, що такі не фіксовані в нотному записі виразні засоби, як агогіки, інтонація і артикуляція-це не свавілля, а закономірність, пов'язана з природною подачею словесного тексту.

Поєднання імпровізаційності, незаданості з дотриманням загального темпового плану створює дивну пластику ритму, без якої виконання втрачає свою виразність.

Незнання основ роботи концертмейстера, нерозуміння творчих завдань і шляхів, що ведуть до їх вирішення, призводить часом початківців концертмейстерів до вельми небезпечної омани-надзвичайному захопленню вокальною педагогікою, що не завжди допомагає студенту, а іноді і шкодить. Так, концертмейстер неодмінно повинен володіти вокальним слухом і домагатися правильного звучання у співака, але йти до цього більше від образу, який несуть музика і поетичний текст, апелюючи при цьому до художньої фантазії і образного мислення співака.

Ставлячи перед студентом виконавчі завдання і працюючи над втіленням музичного образу, потрібно вміти переконливо довести правомірність того чи іншого трактування або навіть якогось загальноприйнятого положення, яке через недостатність музичної підготовки ще невідомо студенту. Для цього треба мати цілу низку знань, зокрема в галузі психології та педагогічної етики, так як невірне взятий тон, може вразити легко вразливе в таких випадках самолюбство студента. Порушиться контакт, зникне взаєморозуміння, з'явиться напруженість. Це може надовго загальмувати творчий процес. Музичний розвиток співака, хороший художній смак, вміння психологічно осмислити твір багато в чому залежить від ерудиції та інтелекту концертмейстера.

ПИТАННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ В ДІАЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ

Коновалова І. Ю.

*доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
м. Харків, Україна*

Сьогодні музикологія в усіх своїх змістовних складових (теоретичній, історичній, виконавській тощо) демонструє потужний когнітивний потенціал та широту охоплення наукової проблематики. Плідного розвитку набувають магістральні напрями музикознавчої думки, котрі відзеркалюють тип сучасної наукової рефлексії,

пов'язаний з осягненням питань універсалізму особистості, феноменології творчості, проблем свідомості і музичної мислення та його відбиття в музичному тексті.

Прикметою смислорозгортання музикології впродовж ХХ ст. і маркером її екзистенції на сучасному етапі є прагнення до інтеграції з іншими гуманітарними сферами, зокрема психологією, філософією, соціологією, лінгвістикою, семіотикою, літературознавством тощо. Звертаючи дослідницький погляд на процеси розвитку музикознавчої царини, спостерігається константність ідеї осягнення музичних явищ з боку філософії та посилення ролі діалогу в системі мистецтво – філософія.

В контексті означених взаємодій набуває значення царина «філософії музики», що увійшла у досвід гуманітаристики, науки про музику та постала вагомим освітньо-науковим компонентом як у сфері музичного мистецтва, так і в дискурсі філософсько-культурологічного знання. Означена галузь інтелектуальної практики унаочнює своєрідний зв'язок явищ музики і філософії, що базується на злитті фундууючих їх властивостей.

Філософія є відкритою й універсальною системою знань інтегративного типу, носієм особливого мислення та сферою рефлексії, що розгортається в діахронії культури, віддзеркалюючи напружені роздуми над одвічними проблемами світобудови й людського буття, котрі не мають однобічного тлумачення і остаточного вирішення. Власне смисловий діапазон філософії майже необмежений та охоплює позачасові межі.

Мистецтво музики, в якому набуває вираження сенс і скерованість звученнєвої думки. усвідомлюється як сфера людського духу, що виявляє спорідненість з метафізикою і філософією. Утворений музикою метафізичний простір має глибинне коріння, що повертає до першоджерел людського буття. Самим фактом свого існування і розвитку музика, як звученнєва філософія, підтверджує можливість філософського відношення до культури і мистецтва, смисли і символи котрих розкриваються на підставі усвідомлення їх музичної складової. Філософськими інтенціями в широкому смислі пронизана творчість композиторів різних генерацій та національних традицій, серед яких: І. С. Бах, Л. Бетховен, Р. Вагнер, Ф. Ліст, П. Чайковський, Б. Лятошинський, П. Хіндеміт, Дм. Шостакович, А. Шнітке, Г. Канчелі, А. Пярт, В. Сильвестров та ін.

Усвідомлюючи сенс філософсько-музичних взаємодій, М. Уваров вбачає досвід осягнення музики передумовами філософського тлумачення. Згідно уявленням вченого, «філософія черпає в музиці

силу тлумачення дійсності. Не змінюючи сама себе, музика стає онтологічним та семіотичним „шифром» філософії» [3, с. 123].

Проблема філософії музики відзначається масштабністю, багатовимірністю та глибиною теоретичного осягнення. Перетини філософії і музики простежуються на різних етапах культурно-історичного розвитку та відбиваються на різних рівнях. Зокрема подібні зв'язки виявляються в процесі аналітики художніх взірців і філософських опусів, надаючи можливість співвіднесення філософської та музичної ліній творчості в системі мислення відомих діячів культури. До музично-філософської рефлексії виявляли схильність найвидатніші презентанти філософської думки різних культурно-історичних часів (Августин бл., Т. Адорно, С. Боеций, М. Вебер, М. Гайдеггер, Г. Гегель, Р. Ингартен, О. Лосев, Ф. Ніцше, Р. Вагнер, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер та ін.). Основні принципи філософії музики, сформульовані у працях зазначених авторів віддзеркалюють найважливіші тенденції розвитку європейської культури й порозуміння її аксіологічного контексту.

У вивченні питань філософії музики (розкритті її онтологічних засад та феноменологічної специфіки) з боку сучасної гуманітаристики та музикознавства виокремлюються декілька проблемних сфер та виявляються спільні тенденції у поглядах вчених. Водночас спостерігаються й різні акценти у трактуванні мети і завдань зазначеного осягнення. Так, загострення філософського інтересу до феномену музики віддзеркалює зміни у сьогоденному філософському дискурсі, зумовлені впливом постметафізичного мислення. Процес уведення музики «як дезартизованої та екологічно спрямованої сутності» у коло філософських тем виявляє динаміку філософської думки в контексті подолання опозиції теорії і практики. В цьому сенсі метою курсу «філософія музики» є прагнення «довести теоретичну продуктивність практичного звороту» в аспекті кристалізації новітньої парадигми гуманітарного знання [1, с. 228].

Висвітлюючи концептуально-методологічні засади «філософії музики» саме як філософської дисципліни, О. Гомілко доводить її спрямованість на порозуміння музики як потужного ресурсу людського буття. Основний зміст даного курсу, послідовно розгорнутого у трьох тематичних розділах: «онтологія музики, феноменологія музики та соціологія музики» вбачається у виході самої музики «за межі естетики у сфери глибинної екології» [1, с. 232–233].

Скерованість на інтеграцію філософсько-естетичного, психологічного, культурологічного й мистецтвознавчого (музикознавчого) модусів осягнення явищ музичного буття домінує в інтерпретації філософії музики з боку сучасної музикології. Інтеграційний підхід до

феномену музики спрямований на виявлення смислової сутності і специфіки останньої, осягнення її онтологічної природи та інтегральних властивостей, розкриття художніх закономірностей і особливої логіки розвитку. Даний підхід з опорою на філософські методи покликаний осягти універсальні можливості музики, що усвідомлюється в якості моделі світобудови, форми світопізнання, сфери духовного буття і прояву свідомості – «одного з центральних предметів філософії, психології та мистецтвознавства у зв'язку зі смислотворчою діяльністю людини, що підсилює значення почуттєвої культури, виводить проблему переживання на перший рівень інтердисциплінарних теорій» [2, с. 175].

Отже, звернення до концептосфери філософії музики засвідчує розширення діалогічного простору сучасної музикології та актуалізацію смислових перетинів і взаємодій науки, мистецтва та філософської рефлексії в контексті інтелектуально-духовних пошуків сьогодення й порозуміння сенсу складних феноменів, що містять культуротворчий потенціал та універсальні можливості щодо пізнання законів Світобудови та людського буття.

Література:

1. Гомілко О. Філософія музики як нова філософська дисципліна: постметафізичні перспективи. *Філософія освіти*. 2012. № 1–2 (11). С. 228–237.
2. Самойленко О. Психологія мистецтва як єдність філософського, естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музика і філософія: до зустрічі Вагнера і Ніцше* : матеріали міжнар. наукової конференції (7 – 8 листопада 2018) ; Львівський нац. ун-т ім. Данила Галицького. Львів, 2018. С. 175–178.
3. Уваров М. С. *Философия искусства: музыкальные акценты*. СПб : изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. 158 с.

РОЗВИТОК ЖАНРУ «СОЛО З ОРКЕСТРОМ» У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ТА ВИКОНАВСТВІ НА ДОМРІ

Костенко Н. Є.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри народних інструментів України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

У ХХ столітті відбулось формування і розквіт домрового мистецтва в Україні. Склався звуковий образ інструмента зі своїм неповторним тембром і колоритом, сформувались виконавські школи, з'явилися відомі виконавці на чотириструнній домрі – Федір Коровай, Борис Міхеєв, Валерій Івко та ін. Якщо у середині ХХ столітті виконавці на домрі здебільш набували навичок ансамбліста та оркестранта, і лише були поодинокі випадки гри солістів з оркестром, вже наприкінці століття активно у концертно-конкурсну практику домристів залучається виконавство «соліста з оркестром» народних інструментів та симфонічним оркестром. Під впливом високої майстерності гри відомих виконавців-домристів композитори пишуть музику для домри з оркестром. Д. Клебановим, К. Мясковим, В. Подгорним, В. Івановим, Б. Міхеєвим створені оригінальні твори великої форми для домри з оркестром народних інструментів і симфонічним оркестром. Вагомий внесок складають перекладання і аранжування творів для домри. Наприклад, твори для скрипки Г. Венявського, К. Сен-Санса, С. Рахманінова, М. Скоріка у перекладанні для домри з симфонічним і народним оркестрами, твори для трьохструнної домри М. Будашкіна, О. Циганкова, С. Фьодорова.

Більш активному розвитку музикування на домрі з оркестром сприяють конкурси виконавської майстерності. Наприклад, міжнародний конкурс виконавців на струнних народних інструментах імені Гната Хоткевича, який проходив у Харкові з 1998 по 2007 рік, мав три тури і саме на третьому турі для конкурсантів обов'язковою була гра твору спеціально написаного для домри з оркестром. Номінація «Соліст з симфонічним оркестром» на міжнародному конкурсі виконавської майстерності «Акорди Хортиці» у м. Запоріжжі, кожен рік викликає найбільшу зацікавленість не лише серед піаністів, вокалістів, струнних і духових інструментів, а і серед виконавців на домрі. Спеціально для виконання на цьому конкурсі були створені інструментування для домри з симфонічним оркестром творів

М. Будашкіна, Б. Міхеєва, А. Лоскутова, С. Фьодорова, прем'єри яких прозвучали саме у залі Запорізької обласної філармонії у супроводі академічного симфонічного оркестру під керівництвом народного артиста України В'ячеслава Реді.

Змагання молодих виконавців на мистецьких конкурсах в номінації соліст з оркестром (народних інструментів або симфонічного оркестру) вимагає підготовки учня або студента до найбільш складного випробування. Як досягти досконалості до таких виступів виконавцю на домрі? Перш за все – це комплекс вмій та навичок, які закладаються ще на початковому етапі навчання. Унікальність музичної освіти домриста – це можливість грати в оркестрах і різноманітних ансамблях народних інструментів. В дитячих закладах мистецтв, музичних училищах або коледжах, а потім і в вищій ланці навчання – музичних академіях, університетах – обов'язковою є гра в оркестрах і ансамблях народних інструментів. Таким чином у музичній освіті домриста одним з пріоритетних напрямків є здобування кваліфікації оркестранта і ансамбліста. Зазвичай найкращі учні та студенти всіх рівнів мистецької освіти грають як солісти з народними і симфонічними оркестрами.

Гра з оркестром вимагає найвищої концентрації всіх вмій та навичок виконавця на будь-якому інструменті. Для виконавця на домрі це: 1) наявність якісного аранжування для домри-соло з оркестром; 2) вольові якості соліста; 3) володіння силою і якістю звука; 4) володіння фактурними прийомами – педалізація, багатоголосся, акордова техніка, поліфонічні прийоми для виконання швидких пасажів, подвійних нот, акордів, стрибків; 5) володіння аплікатурними прийомами – виконання арпеджірованих акордів, ковзання медіатора та інші.

Особливу увагу слід приділити основам виразного звучання – технічним навичкам, які забезпечуються єдністю слухової і м'язової діяльності домриста. У виконавстві з оркестром артикуляція є найважливішим способом інтонування як змістоутворення для домриста-соліста. Чистота і ясність артикуляції поєднується з рухливістю динамічної шкали. Домра, як і оркестр – інструмент, що володіє тембровим розмаїттям. Завдяки використанню різних прийомів звуковидобування на домрі, відкривається величезний потенціал тембрів і специфічних колористичних прийомів: флажолети, гра за підставкою, імітація інших струнних інструментів, які гармонійно поєднуються з оркестровим звучанням.

Нові тенденції у мистецтві ХХІ столітті, висунули високі вимоги до виконавця. Сучасний виконавець-домрист – це універсальний музикант. Він не лише ансамбліст і оркестрант, але й виконавець-соліст, а також соліст з оркестром.

Настав час для сучасного погляду виконавця-інтерпретатора, новітнього підходу до репертуару, вмінь та навичок домриста, розкриття можливостей інструменту у культурному часопросторі нашої країни.

ОСНОВОПОЛОЖНІ ПРИНЦИПИ ПІДБОРУ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ В ПИТАННЯХ ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Кравець Н. В.

старший викладач факультету мистецтва і дизайну

Роменський Ю. М.

старший викладач факультету мистецтва і дизайну

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Головна задача при обранні репертуару для виховання сучасного естрадного вокаліста спрямована на вивчення форм, стилів і жанрів сучасної музики. Практика показала, що формування універсальних вокальних навичок базується на чотирьох основних стилях: джазовий стандарт, джазова балада, латина (боса-нова, самба, кубана), і блюз. Ці чотири основні напрямки дають різнобічне уявлення та розуміння структур, найбільш живаних, часто використовуваних у сучасному естрадному контексті.

З огляду на той факт, що сучасне естрадне виконавство – продукт, що еволюціонував з американської джазової культури, буде логічним взяти за основу виховання естрадного співака первинні (базові) принципи формування виконавської манери, розуміння ментальності, проблематики, стилістичних особливостей сучасної естрадної музики. Для цього необхідний репертуар, який знайомить учня з усіма тонкощами, деталями та характерними рисами кожного з чотирьох основних напрямків.

У процесі підготовки необхідно тісно переплітати практичну роботу з опрацюванням додаткових матеріалів, таких як предметний підхід до вивчення історії стилів, знайомство з творчістю та біографією знакових представників цих напрямків, використовуючи при цьому додаткову літературу, записи виконавців, художнє, документальне та публіцистичне кіно про композиторів, музикантів, співаків.

Комплекс цих заходів призводить до високої результативності навчання, робить його зрозумілим і комфортним для учня, прищеплює правильні навички.

Чим обумовлений вибір напрямків:

1. *Джазовий стандарт* – автентична модель сучасної естрадної пісні. Тут ми простежуємо різноманіття пісенних форм, якими користуються автори і сьогодні. Найбільш поширена – ААБА, як класична. Вона дозволяє зрозуміти хід композиторської думки в процесі написання популярної мелодії, вибудувати уявлення про принципи драматургії в її створенні. Наступний крок – освоєння стилістичних особливостей виконання (мова йде про «свінг», як про дотримання головної стилістичної умови). Саме на прикладі джазових стандартів у вихованця дуже добре напрацьовується відчуття «off beat» (сприйняття твору на слабку долю), що і створює, власне, ефект драйву. Так само, величезна спадщина репертуару дозволяє деталізувати роботу артикуляційного апарату: поетапно просуваючись від середніх темпів до швидких ми вирішуємо нагальні питання дикції та артикуляції при співі у сучасного вокаліста.

2. *Джазова балада* акцентує увагу на звуковидобуванні, звуковеденні, що, в цілому, є одним з головних критеріїв культури звуку у сучасного вокаліста. Тут на практиці необхідно відпрацьовувати навички м'якої атаки звуку. Повільні темпи, обумовлені напрямком, дозволяють пильніше поставитися до якості механіки вокального дихання, а мелодійний діапазон творів часто зачіпає реєстрові питання вокаліста. Потрібно відзначити, що повільні твори викликають складнощі у виконанні ще й завдяки недосконалому відчуттю часу в учня всередині п'єси (неконтрольовані прискорення, бажання передчасно зняти тривалий звук, і т.і.). Ці та ряд інших технічних проблем (таких як позиційний спів) в навчанні сучасного естрадного співака вирішує джазова балада.

3. *Босса-нова*. Основний представник латиноамериканської музики. Як не дивно, але дуже часто ми зустрічаємо в якісних зразках світової естрадної музики стилістичні риси саме босса-нови. На її прикладах можна сміливо зосереджуватись на вихованні почуття ритму в цілому та ритмічній свободі зокрема. Рясніюча синкопами на випередження або на відставання латиноамериканська музика збагачує можливості ритмічної різноманітності у майбутнього виконавця. Крім того, необхідно практикувати спів на мові оригіналу, не користуючись англійськими поетичними перекладами – так ми звернемо увагу на мелодику мови – що вкрай важливо у подальшій концертній практиці сучасного естрадного співака.

4. *Блюз*. Стоїть окремим жанром, проте, найтіснішим чином взаємодіє з вищезазначеними напрямками. Він може бути інтегрований у будь-який з них: блюзова балада або стандарт, в формі якого відсутні деякі частини, які роблять його схожим на блюз. Маючи несхожу форму на інші стилі (в традиційному блюзі це 12-тактова гармонійна структура), блюз, (або його елементи) впізнаваний у будь-якому сучасному естрадному творі. Традиційна форма блюзу в освітньому процесі необхідна для розвитку імпровізаційних навичок співака. Найчастіше в мелодиці блюзу використовується п'ятиступеневий лад і хроматичний звукоряд. Цей факт дозволяє учневі сконцентруватися на питанні вдосконалення інструментального інтонування «незручних» ладів, звукосполучень, стрибків; він спрямований також, крім усього, на розвиток уяви та образності музичного мислення.

Доцільність подібного обрання основних джазових напрямків у складанні педагогічного репертуару та у вихованні естрадного вокаліста в новій якості диктує очевидна професійним виконавцям чергова жанрова криза в площині естрадного мистецтва. Крім того, навчання професійного естрадного артиста можливо тільки в умовах дотримання жанрових, стилістичних канонів, спираючись на формоутворюючі складові фундаменту естрадної музики – джазу.

ПРИНЦИПИ «ДЗЕН» У ФЛЕЙТОВІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Кравченко Н. Ю.

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії,
концертмейстер кафедри камерного ансамблю
та струнного квартету*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Інтенціональність до ідей «Дзен» в мистецтві, виникає на Заході ще в ХІХ столітті після знайомства західного світу з гравюрами *укійо-е*, а також, класикою японського музичного мистецтва з одного боку за допомогою театрів *кабукі* і *дзерурі*, а з іншого, чисто інструментальною музикою, а саме музикою, заснованою на національних інструментах *кото*, *сямісен* і *сякухаті*, названою в історії музики терміном «хогаку», що означає «рідна музика» [1]. Однак, кульмінаційний момент настає в столітті ХХ-му, часовий простір якого, зосереджений на більш

глибинних шарах духовної культури Японії, що було пов'язано з зацікавленістю до власної спадщини в середині самої Японії, а також устремлінням західних музикознавців, композиторів і виконавців до маловідомого особливого роду творів музичного мистецтва заснованого на принципах «Дзен».

Метою даного дослідження постає спроба проаналізувати деякі паралелі новітніх технік гри на авангардній флейті з прийомами гри давньо-східних флейт сімейства Фуе, нерозривно пов'язаних з культурою та естетикою «Дзен» і ще принципово не описаних у флейтовій камерній музиці ХХ-го століття, як в європейському просторі, так і в Україні.

Відомо, що «Дзен» як релігійне [5] і філософське [6] направлення, виникло в результаті трансформації буддизму в Китаї, особливо під впливом даосизму. З японської мови Дзен в європейському розумінні – це «медитація», припустимо і інший переклад цього терміна, а саме: «мовчазне споглядання», «молитовне самозаглиблення, зосередження» [2, с. 15]. Незважаючи на всі зміни в просторі і часі, Дзен зберігає фундаментальні основи, (зневага до «букви» традиції, наголос на безпосереднє переживання духовних цінностей, безпосереднє втілення їх в життя) які дозволяють говорити про це явище як про щось єдине. Дзен відрізняється характерним для далекосхідної культури практицизмом і прагненням до граничного лаконізму всіх знакових конструкцій, понятійних і художніх. В ході свого розвитку Дзен виробив своєрідну і дуже рафіновану культуру натяку, що стало основою його мови [2, с. 15].

Сучасна флейта, становлення якої частково походить з старовинної східної культури сімейства флейт «Фуе» (серед якого і флейта сякухаті), завдяки своїй «історичній пам'яті» як можна краще опинилася пристосованою до сприйняття музичних традицій культури Дзен, з її естетичними принципами. Серед цих принципів визначених філософом, знавцем «Дзен-буддизму» і майстром японської чайної церемонії Сін'їті Хісамацу в його класичному тексті «Дзен і витончені мистецтва» і описаних Л. С. Марковим: *Кансо* (простота); *Фукінсей* (асиметрія); *Коко* (сувора височина); *Шізен* (природність); *Дайсудзоку* (свобода від рутини); *Ма* (пустота); *Сейдзаку* (спокій); і *Юген* (глибока милість) [див. 3]. Наявність цих принципів в текстуальності музичного мистецтва можна розглядати як відображення ідей, які є центральними для Дзен.

Спіраючись на традиції сімейства японських флейт «Фуе», японські авангардисти втілювали в європейській флейтовій культурі ідеї далекого сходу. Наприклад, в творі для європейської традиційної флейти соло «Mei» (1962) року японський композитор Кадзуо Фукусіма використовує

різні вібрато, спеціальні та монофонічні техніки для створення неоднозначних звуків японських флейт, а також він приймає японську концепцію часу і простору. Розглядаючи даний твір, відзначимо рясне використання чвертьтонів і такого прийому як портаменто, викликаючи тим самим напругу фрази і звуко-вербальний нахил (див. тт. 44-45). Ці ефекти ніби підводять європейську флейту до звуко-тембрального розширення, відсилаючи до традиційної японської флейти «Нокан» у якої немає певної звуковисотної шкали, оскільки висота звуку змінюється від флейти до флейти, так як «Нокани» виготовляються в ручну [4]. По структурній побудові форму п'єси можна позначити як тричастинну, де (А-В-А) добре підкреслено ферматами в (т. 15, і тт. 49-50), проте відзначимо, що важливим виступає фермата (від т. 50 до т. 51), що дозволяє інтуїтивну інтерпретацію зазначеної «lunga» на паузі (як би довше) демонструючи якусь порожнечу – тишу перед повторенням вступного матеріалу, висловлюючи міркування, споглядання, наповнене заспокійливою енергією. У таких моментах п'єси «Меі» Фукусіма спирається на традиційний японський принцип «Ма», де головним постає зосередження уваги на тиші, чергуючи повторювані ноти і паузи, що породжують споглядальність в порожнечі, вводячи слухача в стан роздуму і медитації. Одним з ефектів для відтворення ключового емоційного моменту п'єси «Меі» у Кадзуо Фукусіма виступає інтерваліка (великі нони) як символ драматичного переживання, що відповідає ремарці до твору, (пам'яті померлого доктора Штайніке) написаного для Саверіно Гацеллоні на фестиваль сучасної музики у Венеції.

Тору Такеміцу в композиції «Air» для флейти зосередившись на соло без супроводу, демонструє велику кількість розширених технік гри на європейській флейті, зближаючи її з японською культурою, а також використовує традиційну японську естетику і музичні концепції «Ма» і «Йоін» (відлуння), наприклад такі ефекти продемонстровані в (такті 19). У композиції «Voice» улюбленими прийомами Такеміцу стають мультифонічні співзвуччя, чвертьтони і портаменто, специфіка яких наближає до японських флейт (Нокан, Сякухаті і Рютекі). Композитор в данному творі використовує техніки мікротональної зміни звуку, взяті з практики гри на Сякухаті, названі «Карі» і «Мері». Він також імітує і вібрато цієї японської флейти, яке нагадує, хрипке, нерівномірне звучання. У партитурі «Voice» Тору Такеміцу презентує безліч дрібних нот, що прикрашають більш тривалі ноти з драматичними динамічними змінами, синтез різнорідних технік, наприклад співу з грою, голосу зі стуком, голосу з акцентом, мультифонічні тремоло і трелі, які є визначальною особливістю, малюючи уявлення японського театру «Но» де флейтист повинен говорити, співати і грати одночасно. Також композитор у передмові

підкреслює, що вище перелічені прийоми повинні відтворювати високі принципи драми «Но», героями яких в більшості випадків виступають (буддійські ченці) і різні сутності (примари, божества, духи, демони та інші).

Таким чином зазначаємо, що в даних творах багато прийомів які трактуються західним світом як «розширені методи гри», для НЕ-західного світу є частиною музики традиційного типу сімейства японських флейт «Фуе». Новітні техніки гри на традиційній флейті Європи постають в ролі спеціального засобу відтворення архаїки інструментального ареалу далекого сходу, а також особливості динаміки і мелодики вираженої мотивами-натяками відображають простоту, тишу, пустоту, єднання переживання, блаженство, медитацію та мовчазне зосередження, які надзвичайно близько підводять нас до Дзен.

Література:

1. Музыка Японии – Традиционные инструменты URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Японии#Традиционные_инструменты
2. Померанс Г. С. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Дисс. / под общ. ред. М. А. Блюменкранца. – Х.: ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРАВА ЧЕЛОВЕКА», 2015. – 312 с.
3. Основные принципы и императивы творчества в Дзэн-буддизме URL: <https://creativeabs.com/ru/khudozhestvennye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma.html>
4. Фуе. Классификация. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%8D#%D0%9D%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BD>
5. Suzuki D.T. The training of Zen Buddhist monk, New York, 1965. – p. 214.
6. K. Nishida (Komments on Zen. «Psychologia», Kyoto, 1960, June, Vol. 3, № 2, p. 80–82).

МИКОЛА ЛИСЕНКО В ПОЕТИЧНОМУ УЖИНКУ ГАЛИЧАН

Кузнецова О. О.

магістр, аспірантка

*Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету*

імені Івана Франка

м. Дрогобич, Львівська область, Україна

Наслідком співдружності поета й композитора є насамперед вокальна або оперна творчість, іноді – програмна інструментальна музика. Та феноменальна для української культури постать М. Лисенка, вельми шанована в Галичині від кінця XIX століття, викликала високе натхнення місцевих поетів і літераторів у віршах-присвятах. Особливо ці одухотворені відгуки активізувалися у зв'язку з «артистичним турне» композитора 1903 року, коли він побував у Львові, Коломиї та Станиславові (після того ще й у Чернівцях) на урочистостях з нагоди 35-річчя творчої діяльності. Іван Франко у статті «Лисенкове свято в Австрії» зауважив, що «Галичина й Буковина привітали Лисенка величаво, як не вітали досі нікого... се було таке велике і чисто руське свято, якого ще не бачила стара столиця Лева» [2, с. 81].

Першим із галицьких поетів став Кирило Студинський (літератор-науковець, педагог), який познайомився з Лисенком у Києві. Під враженням цього знайомства К. Студинський написав і опублікував у «Зорі» 1888 року вірш «До сокола! (Присвячено Миколі Лисенкови)». Композитор уособлений в образі сокола, якого поет просить полетіти до поневоленої матері-України з обнадійливою звісткою про її визволення сильними духом синами.

Вірш Осипа Маковея «У Миколи Лисенка» так само виник після поїздки до Києва 1897 року, де літератор побував у його гостинній оселі. Поезія своєрідна за стилістикою, яка є сумішшю епіки, лірики й гумору. Авторська мова органічно «пересипана» фольклорними лексемами-вкрапленнями.

Іван Франко присвятив Лисенкові вірш «На Святоюрській горі» (1900 р.), про що зазначив В. Витвицький (утім ніяк не коментуючи його) [1, с. 340]¹.

¹ Це історичний вірш про подію (дата якої вказана в підзаголовку: Д[ня] 30 жовтня 1655 року), коли посол польського короля Яна Казимира прибув до Б. Хмельницького, який тоді тримав у облозі Львів. У тексті не має жодних точок дотику ні з композитором, ані з музикою загалом.

Письменник, поет, педагог, науковець і художник Богдан Лепкий написав триптих під спільною назвою «Миколі Лисенкові» й підзаголовком «на спомин 7. XII. 1903»¹. У трьох віршах-частинах загальної композиції виразно проступає наскрізна концепція утвердження ролі митця-композитора для народу. Вона втілюється у різних за характером, морфологією і структурою закінчених поетичних побудовах, кожна з яких вирізняється власною метричною однорідністю. Триптих «Миколі Лисенкові» асоціюється з музичною архітектонікою класичного сонатного циклу. Перша «мажорна» частина – урочисто-величальна; в «мінорній» другій панує неспокій, драматизм; у святковому «мажорному» фіналі сконцентровано оптимістичні сподівання, всенародну любов до Ювіляра.

Поет, публіцист, дослідник історії українського театру Степан Чарнецький створив вірш «На свято пісні (М. Лисенкові)», призначений для декламації на зустрічі композитора з дітьми під час перебування у Львові 1903 року. Тоді ж ставилася його дитяча опера «Коза-Дерева». Чарнецький прирівняв Лисенка до Шевченка за допомогою прийому парафрази – вільного використання чужого тексту (тут – рядків із «Заповіту»: «І спом'яне й Тебе – в сім'ї вільній, новій»).

Якщо в більшості названих поетів проявилось метафоричне ототожнення Лисенка з піснею (що має глибокі підстави, оскільки його творчість народилася й розвивалася під впливом вивчення та художнього опрацювання фольклору), то Лев Лопатинський – актор, письменник, редактор, правник – у своєму вірші без назви (опублікованому 1904 року у «Руслані» зі звертанням «Високостойний Миколо! Дорогий Ювіляте!») провів паралелі особистості композитора та його «голосу», тобто, творчості, з дзвоном.

Ці поетичні надбання підкупляють щирістю вислову, багатством версифікаційних прийомів, ритміки й тропів. Водночас є свідченнями усвідомлення галицькою інтелігенцією важливості його різнобічної діяльності, ентелехія (цільова причина) якої полягала в розбудові національного музичного мистецтва, піднесенні його до світового рівня.

Література:

1. Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 2004. Т. 247 (CCXLVII): Праці Музикознавчої секції. С. 309-345.

2. Франко І. Лисенкове свято в Австрії. *Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт*. Львів, 2006. С. 81-86.

¹ 7 грудня 1903 року відбулася святкова Академія з концертом, який був повторений 8 грудня.

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР А. РУБІНШТЕЙНА У РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Кулієва А. Я.

*Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Антон Рубінштейн – одна з центральних фігур російської музичної культури 60-80-х років XIX століття. Значимість і впливовість його були обумовлені поєднанням в одній особі геніального піаніста, організатора музичного життя і музичної освіти, плодovitого композитора, який працював в різних жанрах і створив ряд прекрасних творів, які зберігають до наших днів естетичну та художню цінність. Всі ці сторони творчої діяльності А. Рубінштейна найтіснішим образом пов'язані між собою. Загальною рисою, що об'єднує їх, є просвітницька спрямованість. Ідеями просвітництва обумовлені репертуар, стиль і форми виконавської, піаністичної і диригентської діяльності, і вироблення основ російської музичної педагогіки, і композиторська творчість А. Рубінштейна.

Просвітництво А. Рубінштейна спиралося на демократичні перетворення в російській культурі кінця 50-х – початку 60-х років, а також на осмислення її причетності до загальноєвропейських процесів культурно-історичного буття. На думку Л. Корабельникової, «ідея входження російської музичної культури <...> в сім'ю європейських культур, – ідея, що трактувалася багатьма його сучасниками як космополітична, ненаціональна і навіть антинаціональна, мала глибоке обґрунтування і коріння. І тут важливий не масштаб особистостей художників, але тенденції. Тема включення російської музики в загальноєвропейський процес залишилася актуальною в роздумах і листуванні спадкоємців Рубінштейна – Чайковського і Гансєва» [5].

Антон Рубінштейн як одна із знакових постатей в російській музиці XIX століття, уособлює собою яскраво виражений тип романтичного митця. Останнє проявилось в граничній багатогранності його творчої особистості. «Він як той, що мав можливість мандрувати Європою і повернутися у 1848 році на батьківщину зі шлейфом «піаніста-віртуоза з Росії», миттєво вловив ідею, що витала в повітрі російського суспільства – ідею постановки музичної освіти на професійні рейки» [3, с. 231]. Просвітницький початок пронизує не тільки музично-

громадську та педагогічну діяльність А. Рубінштейна, який стояв біля витоків професійної музичної освіти в Росії (відкриття консерваторії), але і його виконавство, підсумком якого стала серія «Музично-історичних концертів», що охопила європейську музику від XVI аж до кінця XIX ст.

Здійсненню А. Рубінштейном високих завдань в сфері творчості і виконавства чимало сприяли особисті якості цього великого музиканта, його морально-етичні та моральні імперативи, що дозволяють співвіднести його з ренесансним типом митця. А. Рубінштейн здавався шанувальникам надзвичайно цілісною натурою «бетховенського» або «пістівського» типу. «Вже в самому його зовнішньому вигляді, в характері, в темпераменті відчувалася особистість неординарна. <...> Його постійно порівнювали з левом: у нього левові лапи, лєвова голова, лєвова грива, лєвова статура. Темперамент його називали вулканічним, працездатність і здоров'я – дивовижними. Що б він не робив, індивідуальність його «завжди виступала з берегів» (Сен-Санс)» [6, с. 158].

Л. Серебрякова, аналізуючи «міфологію долі» А. Рубінштейна та його гігантської творчої спадщини, констатує водночас факт «трагедії творця – трагедії нездійснених надій і втрачених ілюзій» [6, с. 159]. Відповідно до висловлювань композитора, найсильніші протиріччя в ньому самому і в співвідношенні між його особистістю і колом сучасників якраз є однією з найбільш типових рис його натури: «Для євреїв я християнин; для християн – єврей; для росіян я німець, для німців – росіянин; для класиків – представник мистецтва майбутнього, для «модерністів» – ретроград. Самому собі я здаюся нелогічним: в житті я республіканець і радикал, в мистецтві я консерватор і деспот» [цит. за: 2, с. 116].

Окреслені якості творчої особистості А. Рубінштейна обумовлюють його стійкий інтерес і в творчості, і в світогляді до образів-міфологем Демона і Фауста, які в різні періоди своєї багатогранної діяльності автор співвідносив з власною особистістю. Так образ Фауста увійшов у свідомість А. Рубінштейна на початку композиторського шляху, і немов визначив його. «Я – як Фауст: у потягах прагну до насолоди, а в насолоді томлюся за потягом, – але – на жаль – не фізично, а духовно» [1, с. 249]. Не менший інтерес у А. Рубінштейна викликав і лермонтовський Демон. Цей образ не випадково стояв в центрі творчості композитора та сприяв народженню самого популярного його твору. Для нього істотним є не тільки романтичне тлумачення сутності даного героя, але й Демон в антично-міфологічному його розумінні – як якийсь надособистісний стихійний початок, що визначає життєву і творчу долю людини, як даний людині від природи характер.

Подібний інтерес до «вічних образів» світової культури, пов'язаних з пошуками сенсу життя і його духовних орієнтирів, обумовлює не тільки спроби створення композитором в зрілий період творчості «духовної опери-ораторії», але і звернення до типології ліричної опери в її російській іпостасі, а також і до поезики великої французької опери, визначальна «теза» якої в більшості зразків вибудовується навколо ідеї духовно-релігійного протистояння.

При величезній і різноманітній в жанровому плані спадщині А. Рубінштейна опера займає найважливіше місце в його творчості. Перша з них, «Куліковська битва», була написана в 1850 році. Остання, «Горюша», створена в 1888 році, побачила світло рампи Маріїнського театру в 1889 році. Картина його оперної спадщини вельми строката. Вона представлена різними жанрами: лірична («Ферморс», 1862; «Демон», 1871), комічна («Серед розбійників», 1883, «Папуга», 1884), традиційна велика опера («Нерон», 1876, написаний для паризької Grand Opera; рисами великої опери відзначені «Купець Калашников», 1879 і «Маккавей», 1884). Сюжети пов'язані і з історичними подіями («Куліковська битва») і з біблійним оповіданням («Маккавей»), і з орієнтальною романтикою («Ферморс»), і російським історичним побутом («Горюша», 1888), і з перською казкою («Папуга»).

Представлений огляд свідчить про всеосяжність оперної спадщини А. Рубінштейна, в якій репрезентовані практично всі жанрові сфери російського музичного театру XIX ст. Одночасно, А. Рубінштейн, за словами О. Зінкевич, «передбачав, прогнозував, сіяв насіння майбутнього. Не випадково він так любив називати себе землеробом. А тому не можна погодитися з Асаф'євим, який відніс Рубінштейна до «паралельних течій». Творчість Рубінштейна <...> не супутня, а складова і дуже важлива частина оперного процесу в Росії. Він формував ту «пагорбкуватість» (рос. «холмогорье») російської культури, спираючись на яку вона змогла звести свої вершини» [4, с. 22].

Відзначимо також, що жанрово-стильове розмаїття зразків оперного жанру в кінцевому підсумку призводить А. Рубінштейна вже в кінці 60 років XIX ст. до ідеї про необхідність «організації театру духовної опери» [1, с. 55] з відповідною декларацією його концепції не тільки в композиторських опусах, але й в теоретичних узагальненнях. Йдеться в даному разі не про перенесення біблійних сюжетів на оперну сцену, але про створення «особливого художнього жанру, який повинен знайти місце в спеціально для нього побудованих театрах», тобто про «духовну оперу». У числі найважливіших музично-виразних та інтонаційно-драматургічних складових подібного жанру композитор виділяє «широкі форми композиції», «поліфонічні розробки» і «піднесені декламації» [1, с. 56]. Зазначена ідея не була повністю

реалізована, але знайшла своє втілення в задумах таких творів А. Рубінштейна, як «Вавилонське стовпотворіння», «Суламіфь і Соломон», «Йов», «Каїн і Авель», ораторія «Христос», «Макавеї» та ін. Подібного роду «проект», орієнтований на домінуючу роль містеріальних-духовного і міфологічного факторів, почасти викликає аналогії із в Вагнерівським театром, хоча, як відомо, А. Рубінштейн не був його шанувальником. Проте, значимість ідей «духовної опери» певною мірою позначилася і на інших музично-театральних опусах композитора, в тому числі і на базовій драматургічній ідеї «Нерона».

Таким чином, огляд масштабної творчо-виконавської, суспільно-організаторської і духовно-просвітницької діяльності А. Рубінштейна дозволяє зробити висновок про надзвичайну значущість його творчої постаті в історії російської музики ХІХ ст., в рамках якої він виступав фактично сполучною ланкою між вітчизняною музичною традицією і західноєвропейською музично-історичною класикою. Одним із свідчень їх органічного синтезу по праву вважається робота композитора як в області ліричної опери, так і в жанровій сфері великої французької опери з акцентуванням її духовно-релігійного якості, що в сукупності визначило істотний внесок в розвиток поезики даного жанру в його російській «іпостасі», а також передбачило концепцію «духовної опери».

Література:

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л. : Музгиз, 1962. Т. 2 : 1867-1894. 492 с.
2. Гнесин М. Антон Рубинштейн (к сорокалетию со дня смерти). Публикация, вступительная статья и комментарии Г. Сычёвой. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2013. № 1. С. 114-121.
3. Зима Т. Ю. Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2012. № 3 (47). С. 230-235.
4. Зинькевич Е. «Фераморс» Антона Рубинштейна: эффект присутствия будущего. *Музыкальная академия*. 1997. № 3. С. 16-22.
5. Корабельникова Л. З. А. Г. Рубинштейн. URL: lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/rubinshteyn/st (дата звернення: 01.04.2021 р.).
6. Серебрякова Л. Антон Рубинштейн: к мифологии судьбы. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 158-163.

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ ДО ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ НА ВІРШІ Г. ГАЙНЕ

Липецька М. Л.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри концертмейстерства

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

м. Львів, Україна

При розгляді проблеми взаємовпливу української та німецької поезії на основі художнього перекладу, що є вагомим видом міжлітературних комунікацій і одним зі способів взаємозв'язку національних літератур важливим є естетико-стильова основа романтизму, яка їх споріднює. Саме естетика романтизму стала тією формуючою основою, яка об'єднала українську та німецьку культуру на рівні пісні, де поєднуються поезія і музика.

Таке швидке сприйняття романтичної естетики впливає з ментальності українців, які за темпераментом є інтровертами. Тому характерні особливості романтизму знайшли своє відображення в українській культурі. Звідси відображення внутрішнього стану людини, перевага особистого над загальним, чуттєвість, мрійливість, тонке відчуття краси, ідеалізм, що керується не розумом, а суб'єктивними чинниками, замилювання природою, оспівування вірності і разом з тим жертковий патріотизм і безмежна мужність (козацтво, як прототип романтичного лицарства), а також втілення романтичної єдності антитез. При цьому український інтровертизм не є замкненим у собі, а прагне до самовияву. Тому романтичні ідеї були визначальними у виборі українськими перекладачами та композиторами німецької поезії.

Для українських літераторів переклад мав не тільки просвітницьке значення, а виступав важливим націєтворчим чинником.

У період кінця ХІХ сторіччя композитори, які зверталися до німецької поезії, зосередили свою увагу на інтерпретації поезії виключно Г.Гайне. І це не випадково, адже лірика Г.Гайне надзвичайно вдячна для музичного втілення. Г.Гайне віртуозно володів всім багатством засобів поетичної виразності, форма його віршів відрізняється особливою витонченістю. При цьому ритмічна пульсація віршів Г. Гайне дуже проста, тому композитор, який пише на них мелодію не обмежений у виборі того чи іншого ритмічного малюнку. Це характерно не для всіх поетів. В деяких випадках ритмічна пульсація буває настільки складною та індивідуальною, що

композитор не може вільно будувати на ній свій власний ритмічний малюнок мелодії, а повинен підпорядкуватися рішенню поета. Ще одна важлива риса, яка властива віршам Г. Гайне – це їхня природна поетичність, ліризм Г. Гайне відрізняється глибиною і насичений внутрішньою драматичністю, конфліктністю. Тому за своїм змістом вірші Г. Гайне надають великі можливості для музичного втілення.

Музикальність поезії Г. Гайне, свіжість і безпосередність сприймання природи привертала до себе увагу багатьох композиторів, які писали і пишуть музику на його поезії. У Гайне-сатирика вони побачили водночас і найбільш хвилюючого лірика. Доречно згадати хоча б геніальне втілення поезій Гайне з «Книги пісень» Р. Шуманом у циклі «Любов поета».

Вцілому на тексти Г. Гайне написано близько чотирьох тисяч музичних творів. Серед його інтерпретаторів – Р. Шуман, О. Бородин, М. Мусоргський, А. Рубінштейн, П. Чайковський, Ф. Ліст та ін. Деякі тексти покладені на музику понад сто разів, а вірш «Du bist, wie eine Blume» став основою для ста шістдесяти пісень і романсів (це композиції Р. Шумана, Ф. Ліста, С. Рахманінова, А. Варламова та інших). В українській камерно-вокальній музиці на тексти цього великого німецького поета написано близько п'ятдесят творів.

При цьому зауважмо, що українські композитори які зверталися до поезії Г. Гайне відображали різні стилеві аспекти «Книги пісень». Композитори XIX ст. ставили акцент на драматично-романтичних втіленнях і тому вибирали поезії з відповідною тематикою: особистісна, любовна лірика, туга за рідним краєм, пейзажна тематика (П. Сокальський, В. Сокальський, Я. Лопатинський, Д. Січинський, Я. Степовий, К. Стеценко, В. Барвінський, С. Людкевич, М. Лисенко та ін.). XX ст. висунуло інші вимоги, тому композитори розкривають трагічно-саркастичні та іронічні сторони поезії Г. Гайне (Б. Лятошинський, Д. Клебанов). Адже не можна не наголосити на знаменитій гайнівській іронії, яка відображається в іронічному закінченні, де несподіваний епітет, блискучий парадокс вмить руйнує щойно створену романтичну мрію. Його головна стихія – це антитеза, що стала формою його світовідчуття. Така двоякість його природи проявлялася і в тому, що видаючи свої збірки, Гайне групує поезії в них в контрастному порядку.

Ці спостереження дають підстави стверджувати, що прихід німецькомовної поезії в українську музичну культуру був абсолютно органічним і підготовленим багатьма чинниками – як культурними, так і геополітичними та історичними. Звертаючись до німецькомовних поетів, українські композитори часто не відчували жодного «мовного бар'єру», оскільки німецька була й залишається впродовж кількох

століть однією із основних європейських мов. Водночас, часто таке звернення інспірувало й цілий ряд подальших концептуальних творчих прийомів: на свідомому чи інтуїтивному рівнях автори музики переймали не лише текстові, але й музично-виразові особливості «іншомовної» музичної культури, переносячи їх у звуковий контекст. Не менш цікаво і ще більш багатопластово реалізувалися ці зв'язки на трьох рівнях, коли між автором тексту й автором музики виникала постать перекладача – цей фактор дозволяє стверджувати про унікальність та самобутність явища перекладної поезії в музиці.

Наявність такої великої кількості німецькомовної поезії в українській камерно-вокальній музиці доводить, що українська професійна музика ніколи не була таким герметичним явищем зосередженим виключно на національний фольклор як це іноді нам намагаються представити. Навпаки українська музика насправді була невід'ємною часткою тієї *Weltliteratur* за висловом Й.В.Гете, яка привласнювала, адаптувала і дуже тонко резонувала на всі ті процеси світової культури, які відбувалися на певних історичних етапах.

Література:

1. Дейч О. Генріх Гейне. *Гейне Г. Вибрані твори: в 4-рьох томах.* К. : Дніпро, 1972. Т. 1. С. 7-33.
2. Якуб'як Я. Німецька поезія в українській музиці. *Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму):* 36. статей. К.: Центр муз. інформації Спільки композиторів України, 1998. С. 57-66.

ХУДОЖНІ ПОШУКИ В. ВЕРХОВИНЦЯ В КОНТЕКСТІ ДЕЯКИХ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЙОГО ЧАСУ

Личковаха І. М.

*викладач музично-теоретичних дисциплін
Волинський фаховий коледж культури і мистецтв
імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради
м. Луцьк, Україна*

В історію української музики Василь Верховинець (справжнє прізвище – Костів; 1880 – 1938) ввійшов як композитор, педагог, диригент, фольклорист, хореограф, громадський діяч.

Доля Василя Верховинця склалась трагічно: на п'ятдесят сьомому році життя, в грудні 1937 року, він був заарештований і безпідставно звинувачений як учасник націонал-фашистського підпілля, організатор повстанської організації на Полтавщині та розвідник, що працював на користь Австро-Угорщини та Польщі. Останні документи свідчать, що вирок про розстріл був винесений 11 квітня 1938 року. Тривалий час ім'я, діяльність і спадщина цього всебічно обдарованого митця були заборонені і забуті. Вагомою причиною, що ускладнює повноцінне вивчення спадщини, є часткова втрата і розпорошення архівних матеріалів.

Талант В. Верховинця – учня і молодшого сучасника М. Лисенка – з найбільшою силою розкрився в епоху 20-х років ХХ ст. Його ім'я, що яскравою зіркою спалахнуло на небосхилі української культури, зустрічаємо поряд з іменами славнозвісних сучасників – М. Садовського, Леся Курбаса, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вороного, П. Тичини, І. Бурячка, В. Кричевського, В. і Д. Щербаківських та багатьох інших.

Становлення творчої особистості відбувалось під впливом ідей українського національного відродження. Життєве і творче кредо – віддана праця на користь української культури – наскрізною ідеєю проходить через всю його діяльність.

Діяльність В. Верховинця багатогранна. Вона охоплює композиторську творчість, педагогіку, виконавство (сольний спів, акторську гру, та керівництво хоровими колективами), хореографію та фольклористику. Така розмаїта палітра творчих зацікавлень не привела, проте, до певної розпорошеності таланту. Навпаки, в кожній галузі мистецтва обдарування В. Верховинця розкривається глибоко, яскраво, самодостатньо. Крім високого професіоналізму, його творча діяльність позначена новаторськими ідеями та відкриттями, досягненнями і здобутками європейського рівня.

Так, етнографічно-збирацька робота, якою В. Верховинець захопився на початку творчої діяльності, переросла в науково-теоретичне дослідження українського фольклору. В створеній ним у 1912 році праці «Українське весілля», крім повного запису весільного обряду, широко представленого музичного матеріалу, автор глибоко аналізує весільні пісні, простежує їх розвиток «з часів родового суспільства до сучасності», робить надзвичайно цінні й цікаві теоретичні узагальнення.

Новаторським характером позначена діяльність В. Верховинця у хореографії. Його відкриття та досягнення в цій галузі дають підстави стверджувати, що він не тільки заклав основи української хореографічної школи, а створив власну філософію танцю.

Досліджуючи природу танцю, В. Верховинець виявляє пряму залежність танцювального «витвору» від особистості його автора: чим більш розвинена духовно й емоційно особистість виконавця, тим багатшою, різноманітнішою, пластичнішою в кінцевому результаті буде мова його танцю. Він доходить висновку, що жест, пластика, міміка є відображенням насамперед внутрішнього світу, духовного начала танцюриста, й ширше – засобом розкриття специфіки народного світогляду, психології, характеру, національної характерології, а не лише ілюстрацією через пластичні рухи змісту музики. В своїй фундаментальній праці «Теорія українського народного танцю» (1919 р.) В. Верховинець вперше піднімає питання дослідження і вивчення української народної хореографії з нових, наукових позицій і закладає потужне підґрунтя для розвитку українського хореографічного мистецтва.

Подальші пошуки В. Верховинця йшли в руслі однієї з важливих тенденцій європейського мистецтва – так званого танцювального театру. Так, в роботі над балетним спектаклем «Пан Каньовський» М. Вериківського В. Верховинець (в співавторстві з В. Литвиненком) створив перший український балет, вдало поєднавши стилістику народного танцю з технікою класичного балету. В цьому плані діяльність В. Верховинця співзвучна розвитку загальноєвропейських тенденцій, властивих творчості найкрупніших світових хореографів (Горський, Фокін, Баланчин, Гурджиев та ін.).

Не менш вагоме значення мала педагогічна діяльність В. Верховинця. В 20-ті роки минулого століття він активно включається в процес розбудови національної освіти: стає одним із засновників нових факультетів, бере участь у розробці навчальних програм, підручників, посібників, викладає в кількох вузах Києва, Полтави, Харкова. В своїх науково-методичних працях створює оригінальну концепцію музично-естетичного виховання молоді. Ґрунтуючись на кращих зразках народної творчості, ідеях української етнопедагогіки, синтезі елементів музичного, хореографічного та драматичного мистецтва, ця концепція була спрямована на всебічний розвиток особистості в морально-етичному, соціальному, інтелектуальному та фізичному аспектах.

Значна частина творчого доробку митця, в якій яскраво відобразились найяскравіші тенденції часу, пов'язана з оригінальною композиторською творчістю. Чисельний доробок складають хори, романси та дуети. Увагу композитора привертає поезія, позначена глибиною мотивів і тем, складним внутрішнім світом, вишуканістю та високохудожністю поетичного змісту, музикальністю, образною характерністю (серед авторів поетичних текстів – М. Хвильовий, В. Чумак, П. Тичина, Я. Мамонтов та ін.). На жаль, частина творів,

неопублікованих свого часу, була втрачена, значна кількість – вилучена при арешті.

Кульмінаційним, узагальнюючим етапом в творчій еволюції В. Верховинця стала його практична робота з створенням в 1930 році «Жіночим хором театралізованим ансамблем». Побудований на ідеях, розроблених в «Теорії українського народного танцю», увібравши досвід та винаючи пошуки в галузі фольклору, композиції, хореографії, педагогіки, драматичного мистецтва, «Жінхоранс» найяскравіше виявив принципи театральності як одну з специфічних рис новаторських пошуків й обдарування митця. Традиції «театру пісні», розвиток яких був брутально перерваний в роки сталінських лихоліть, знайшли гідне продовження в творчості сучасних композиторів – Є. Станковича («Цвіт папороті»), І. Шамо («Ятранські ігри»), Г. Гаврилець («Золотий камінь посіємо») та ін.

Творча діяльність В. Верховинця стала органічною частиною музично-художнього процесу 10-20-х років ХХ століття. Саме конкретно-історична епоха, характерні тенденції й актуальні запити часу сприяли розкриттю його багатогранного обдарування. Мета і зміст життя, особлива творча активність, пріоритет загальнолюдських і національних цінностей, любов до культури й творчості рідного народу дають підстави віднести В. Верховинця до такого типу митців, яких в мистецтвознавчій літературі визначають як «ренесансний тип» художника даної епохи.

ДИСЦИПЛІНА «МУЗИЧНА АКУСТИКА» В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Лігус В. О.

*доцент кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

Під впливом стрімкого розвитку комп'ютерних технологій у сучасному музичному мистецтві особлива увага приділяється технологічним аспектам уявлень про музичну творчість та музичний інструментарій, зокрема й музично-комп'ютерний. Розуміння цих аспектів, оволодіння методиками роботи з комп'ютерними програмами

і технологіями допомагають музикантам значно розширити свої фахові можливості, краще адаптуватися до умов та запитів сучасного життя.

У зв'язку з цим назріла необхідність системного вивчення основ музичної акустики в закладах вищої музичної освіти. За умов активного впровадження інформаційних і музичних комп'ютерних технологій ця дисципліна нині отримує дієве та якісно нове значення, акумулюючи перспективні напрямки у процесі підготовки професійних музикантів, композиторів, виконавців та музичних педагогів. Методична та наукова база для цього вже ґрунтовно напрацьована вітчизняними та зарубіжними вченими та практиками ХХ – ХХІ століть: І. Алдошиною, П. Вебстером, Д. Вільямсом, А. Володіним, В. Дідковським, Д. Гібсоном, М. Карновським, Д. Пенсадо, Р. Прітсом, Ю. Рагсом, Л. Розенбергом, М. Ставроу та ін.

З огляду на сказане особливо цінними видаються праці Ю. Рагса, в яких постулюється думка щодо тісного взаємозв'язку знань музичної акустики та грамотної інтерпретації музичних творів виконавцем. «Музиканти постійно набувають необхідні для практичної діяльності акустичні знання. Однак, зазвичай, ці знання у них є несистематичними. Музична акустика має стати зрозумілою кожному музиканту», – відзначав Ю. Рагс [3, с. 46].

Справді, знання особливостей тембрового та акустичного впливу музики збагачують творчу уяву музиканта, дають поштовх до художнього новаторства та оволодіння навичками звукорежисури та композиції. Крім того, надзвичайно важливим для виконавця ХХІ століття є розуміння зв'язку слухової оцінки простору з його об'єктивними властивостями, що допомагає збагнути глибинні принципи формування звукового образу.

Базовий комплекс знань та умінь з дисципліни «Музична акустика» в системі сучасної вищої освіти складається, передусім, з основ музичної інформатики, електронної та комп'ютерної музики, а також, навичок звукорежисури. На сьогодні українські студенти спеціальності «Музичне мистецтво» успішно опановують чималий арсенал засобів програмного забезпечення для запису, редагування, зведення, майстерингу звуку, запису нот та навчання, зокрема, програми *Sound Forge, WaveLab, Cool Edit Pro, Logic, Pro Tools, Studio One, Ableton Live, Cubase, FL Studio, Cockos Reaper, Sibelius, Finale, Encore, Band-in-a-Box, TimeFactory* та інші.

Використання музичних комп'ютерних технологій відкриває необмежені можливості не тільки для творчості та виконання, а й дослідження різноманітних теоретичних аспектів музичного мистецтва та музичної освіти, відповідно, музична акустика дедалі стає значущою науково-дослідницькою дисципліною. Останнім часом питомої ваги

набули педагогічні дослідження, спрямовані на виявлення шляхів та методик формування інформаційної компетентності сучасного музиканта в музично-освітньому просторі з використанням «методу акустики» на основі можливостей музичної звукорежисури та сучасних музичних комп'ютерних технологій [1; 2]. Дослідження аспектів музичної акустики в педагогічному ракурсі виявило також її специфічні можливості як джерела особистісного досвіду та стимулу самореалізації майбутнього фахівця-музиканта.

Таким чином, викладання курсу музичної акустики орієнтовано на встановлення зв'язків між різними підходами щодо формування творчого, виконавського та музично-педагогічного потенціалу музикантів у галузі інформаційних технологій у контексті соціокультурних та технологічних змін. Музична акустика виступає необхідною умовою фахової соціалізації студента і забезпечує його цілеспрямовану й ефективну інтеграцію у світ професійного музичного виконавства, творчості та музичної педагогіки.

Література:

1. Горбунова И. Б., Камерис А. Концепция музыкально-компьютерного образования в подготовке педагога-музыканта : монография. СПб., 2011. 115 с.
2. Немыкина И. Н., Новиков О. А. Акустическая среда как предмет педагогического исследования в музыкальном образовании. *Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Педагогика и психология»*. 2013. Вып. 3. С. 72 – 79.
3. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования : очерки. Рязань, «Литера М», 2010. 336 с.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ВОКАЛІСТА У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Лобода Л. М.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Виявлення та характеристика відмінностей у теоретичних настановах та педагогічних принципах вокальної підготовки співака є

надзвичайно важливим та актуальним напрямом у системі сучасної музичної освіти. Зазначимо, що для успішного формування вокальних навичок та розвитку виконавських здібностей, необхідним є комплексний підхід до цього складного завдання з боку педагога. Якщо співак-виконавець в своїй творчості керується сформованим в області суб'єктивних художніх уявлень суто індивідуальним за змістом творчим методом, демонструючи при цьому естетично переконливий художній результат, то це для нього можна вважати професійно і творчо цілком достатнім.

У процесі формування виконавських навичок вокаліста, педагог повинен приймати різноманіття творчих та виховних завдань у вихованні творчої індивідуальності виконавця, як сутнісну підставу специфіки професії, а заняття з кожним конкретним студентом трактувати як особливий етап художньо-педагогічної творчості. Педагог-вокаліст повинен зосереджувати свою увагу не тільки на суто постановці голосового апарату студента, а ще й на розвитку його творчої індивідуальності, професійно й чітко оцінюючи цілісність унікальності його органічного творчого потенціалу та адекватно визначаючи перспективи розвитку в професійному співочому оформленні.

У сучасному виконавському мистецтві галузь вокального виконавства демонструє нові форми й якості, а також значно розширила свій творчий діапазон, увібравши в себе різноманіття жанрово-стильових параметрів музики, видів й форм музичної діяльності. На сучасних музичних сценах гармонійно й плідно співіснують різні види музично-сценічних творів, серед яких провідне місце та найбільшу популярність отримують такі жанрові форми як опера, мюзикл, оперета, музично-драматичний спектакль, а також різні види камерно-вокального виконавства. Кожен з означених жанрових різновидів музичного мистецтва вимагає свого характерного вирішення у піднесенні вокального матеріалу. У зв'язку з цим, велике значення у вокальному виконавському мистецтві займає тенденція набуття виконавцями-вокалістами специфічних навичок, притаманних певній галузі мистецтва, у якій принципи вокального інтонування, та, самої постановки голосу мають характерні та специфічні риси. Окрім того, можна спостерігати виникнення двох окремих виконавських категорій співаків, серед яких перша виділяється посиленням суто вокально-співочого нахилу, у другій, більш універсальній, можна спостерігати вираження комплексного виконавського підходу, що включає в себе акторську майстерність, сценічний рух. Слід зазначити, що саме другий варіант сьогодні є найбільш затребуваним та актуальним, адже за допомогою нього можливо більш повно розкривати художньо-образну сферу твору, який виконує вокаліст.

Серед багатьох музикознавчих та мистецтвознавчих робіт, у тому числі у роботах видатного педагога та театрознавця А. Авдєєва, існує думка про те, що якщо специфічною особливістю мистецтва в цілому є образне відображення дійсності, то очевидно, що специфічною особливістю кожного з видів мистецтва, окремо взятого, буде особливий спосіб, особлива форма образного відображення. Інакше кажучи, найбільш важливим та у багатьох випадках визначальним фактором стає те, яким способом в даному конкретному виді мистецтва образне відображення дійсності здійснюється, та яким чином та за допомогою яких виконавських прийомів відбувається втілення художнього образу [1].

Для співака-вокаліста головним «інструментом» у створенні художнього образу стає сам голос і всі виконавчі завдання ґрунтуються на поєднанні голосових можливостей та вмій, серед яких провідними є розкриття тембру, яскравість та гнучкість, діапазон, вміння користуватися музичними штрихами й динамічними відтінками в створенні художнього образу. Тому поруч з надзвичайним значенням особистісного обдарування та природніми вокальними даними співака, велике значення має досконалість виконавських навичок як безпосередньо у володінні голосом, так й загальне артистичне обдарування та акторські якості.

Отже, сучасний еталон професійного вокального співу передбачає володіння в рівній мірі як технікою вокалу, так і його виразними якостями, тому методичний арсенал вокального педагога повинен відповідати високим стандартам й вибудовуватися щодо цілей і завдань конкретного виду музично-сценічної діяльності. Художньо-емпіричний спосіб є сутнісною основою передачі професійно значимої інформації школи співу від учителя учню.

За своєю суттю школа є не лише носієм головного змісту вокально-виконавської естетики й способів досягнення в співі цілісності єднання професійної майстерності й досконалої майстерності у створенні художнього образу під час виконання, а й методологічні засади, які забезпечують спадкоємність в мистецтві співу та вокальній педагогіці.

Відомий фізіолог, дослідник співочого голосу Р. Юссон визначає метод виховання співочого голосу як «сукупність систематизованих вказівок і порад, поступове засвоєння яких призводить до появи у будь-якої здорової людини певних співочих навичок або вокальної техніки, що забезпечує бажані діапазон, силу і тембр голосу при нестемлюваності голосового апарату» [4, с. 178].

У вокальній педагогіці також існує таке поняття, як м'язовий прийом – спосіб прямого свідомого впливу на роботу окремих частин голосового апарату, що дозволяє значною мірою коригувати якість

звучання голосу учня. Велике значення таких прийомів у вокальному навчанні надавав Л. Дмитрієв, який вважав, що кожен педагог повинен володіти комплексом різноманітних м'язових прийомів, чітко уявляти їх дію на рівні фізіології, та принципи їх застосування у різних виконавських ситуаціях [3].

Однак використання конкретних м'язових прийомів в досягненні ідеалу звучання вимагає від педагога ясного розуміння загальної природи голосу судента-вокаліста і ретельного контролю над правильністю виконання вправ, адже існує розповсюджена думка про те, що «хто не володіє прийомом, не повинен і навчати йому» [2, с. 7]. Важливим аспектом у формуванні вокальних навичок та роботі над виконавськими прийомами стає чуйне ставлення до голосового апарату, з урахуванням його індивідуальних особливостей, адже неухвалене ставлення до цього приводить до важких наслідків, що може стати перешкодою для подальшої професійної діяльності студента.

Водночас, для успішного розвитку співочих навичок у більшості існуючих вокальних методиках пропонуються використовування всіх можливих шляхів, методів й прийомів, що допомагають їх формуванню. Л. Дмитрієв [3] вважає, що доцільний підбір вокально-педагогічного матеріалу і відповідних до нього найбільш корисних фонетичних вправ, показ голосом як реалізація безпосереднього контакту між педагогом та учнем, детальний показ необхідних м'язових рухів, словесні пояснення – все це створює обов'язковий комплекс прийомів та дій на шляху розвитку голосу та формування вокальних навичок.

Література:

1. Авдеев А. Происхождение театра. Л.-М. Искусство, 1959. 268 с.
2. Ангуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. М.: «Аграф», 2003. 240 с.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 368 с.
4. Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 264 с.

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК Г. Г. НЕЙГАУЗА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Лопатецька Л. В.

викладач першої категорії

Полонська Дитяча музична школа

м. Полонне, Хмельницька область, Україна

Актуальність даної статті полягає у важливості значення творчого впливу Г. Г. Нейгауза на розвиток української педагогіки та виконавства.

Новизною статті є показ цінності особистого прикладу Нейгауза як педагога, виконавця, музиканта, всебічно освітченої людини.

Метою статті є донести важливість постаті Генріха Нейгауза у розвитку української педагогіки та виконавства.

Ім'я Генріха Густавовича Нейгауза – музиканта, блискучого виконавця і талановитого педагога дуже дороге українцям. Яскрава індивідуальність, велика ерудиція, творча фантазія, тонкий художній смак, великий педагогічний талант – усе це виділяло Г. Нейгауза серед музикантів. Його майстерність виконавця і педагога стала предметом вивчення ще за його життя.

Формування Нейгауза як музиканта почалося ще в дореволюційну епоху. Це був тривалий і насичений шлях виконавця і педагога: успішно зданий екстерном іспит в Петербургській консерваторії, робота викладачем в Тбіліській консерваторії, повернення на Україну в Єлисаветград, концертна діяльність. Високо цінуючи талант Г. Нейгауза, Ф. Блуменфельд, Б. Яворський та К. Михайлов запросили його професором до Київської консерваторії [1]. Тут він багато і успішно грає, виступає з сольними концертами та сонатними вечорами.

Коло виконуваних ним творів було дуже широким. Це Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Ліст, Вагнер, Брамс, Скрейбін, Шимановський. Найбільш улюбленими його композиторами були Шопен і Скрейбін. Нейгауз любив говорити, що з Шопеном він познайомився ще до «свого народження» [2]. Музикант вважав, що у Києві його Шопен отримав друге народження. Саме у виконанні творів великого польського композитора проявилися такі риси Нейгауза-піаніста як справжній артистизм, романтизм, піднесеність і благородство.

Виконання творів Скрейбіна виявило зовсім інші грані виконавського таланту Нейгауза-піаніста. Відомий вислів Скрейбіна про музику, яка жива думкою – знайшли яскраве втілення в нейгаузівських інтерпретаціях творів Скрейбіна. Зі слів Д. Житомирського про концерти

Нейгауза, в яких виконувалися твори Скрябіна, можемо яскраво уявити іншу грань виконавського стилю піаніста. «Для багатьох слухачів це було відкриттям і Скрябіна, і Нейгауза... Нейгауз наче не виконував Скрябіна, а тут же на естраді творив його музику... Здатність повністю, безроздільно віддавати себе світові музики – характерна риса Нейгауза-артиста» [3]. Перебування Нейгауза у Києві було значною подією. «Він не був ані випадковим приїжджим, ані проїжджим артистом. Дуже швидко він став своїм, місцевим, київським; більше того, став уособлювати нове, незвідане, жагучо-цікаве в мистецтві» [4].

Атмосфера революційного піднесення, активного громадського життя, широкої просвітницької роботи педагогів та студентів Київської консерваторії доповнювалася особистістю молодого, сповненого енергії та гарячого захоплення професора фортепіанних класів Генріха Густавовича Нейгауза. Серед кращих його учнів у Київській консерваторії були Т. Гутман, В. Разумовська, А. Логовинський, А. Альшванг, М. Грінберг. Високий художній смак, широкий кругозір, красномовство, особиста привабливість, захоплення музикою діяли на всіх учнів і змушували їх працювати з великим натхненням. Він любив поезію, знав мови, читав усе в оригіналі, часто говорив про живопис і природу. Широта асоціацій, образність мислення Нейгауза гостро сприймалися студентами. Він систематично звертав їхню увагу на різні проблеми філософії, історії музики, гармонії. Неповторна майстерність у розкритті змісту фортепіанних творів робила педагогічне мистецтво Нейгауза надзвичайно переконливим. Коло творів, які вивчалися в його класі, було таким же широким, як і концертний репертуар піаніста.

Його учні згадували, що найголовнішим у роботі Нейгауза з учнями було глибоке осягнення художнього образу. Потрібно добре уявляти те, що виконуєш, а це вимагає і великих знань, і творчої уяви. Звертаючись до молоді, Нейгауз говорив: «...Мало геніальної музичної обдарованості, мало піаністичних даних, мало! Потрібна величезна внутрішня культура, одвічна зануреність розуму й серця в безсмертну спадщину... вивчайте літературу, поезію, живопис, скульптуру, глибше ставтеся до самого життя» [5].

А. Логовинський згадує про ретельну роботу Г. Нейгауза над звуком: «Добувайте з рояля звук, як із сухої землі дорогоцінну руду» (слова Г. Нейгауза). Він вперто домагався вміння «співати» на роялі, видобувати інтенсивний, яскравий звук. «Грайте глибоким звуком» – постійно повторював він учням [6]. Для досягнення соковитого звучання Нейгауз рекомендував учням ряд прийомів, серед яких переважав прийом «вагової гри» чи максимального *legato*. Кисть при цьому повинна бути дуже гнучкою та еластичною. Цілковита свобода і невимушеність передпліччя, кисті й руки від плеча і до кінчиків

пальців – необхідні передумови хорошого звуку. Нейгауз дуже не любив, коли його учні грали «не обпертим», необ’ємним звуком.

Часто Нейгауз говорив про багатоплановість звучання як про одне з найбільш вдячних, але важких завдань піаніста. Мається на увазі передусім виконання поліфонічних творів (Бах, Гендель і т. д.). Прелюдії і фуги Баха (особливо з другого тому ДТК) були обов’язковими для всіх учнів класу Нейгауза. У поліфонічних творах Генріх Густавович домагався максимальної виразності й незалежності голосів. Він учив використовувати максимальні можливості кожного пальця, вимагав суворого слухового контролю та ясності задуму. Про багатоплановість звучання Нейгауз говорив і під час роботи над іншими творами, де необхідно було створити звукову перспективу, максимально «розшарувати» фортепіанну фактуру.

Велику увагу Нейгауз приділяв педалі. Своїх студентів він вчив розрізняти так звану стильову педаль. Надзвичайно економною вона має бути в творах Баха (але не безпедальна звучність!). У творах Моцарта, Гайдна та раннього Бетховена повинне бути чергування педальної і безпедальної звучності. Це сприяє досягненню скрипкового legato, ясного мелодизму. В останніх сонатах Бетховена педаль особливо складна, тому що композитор вимагає використання усіх найтонших градацій педалі.

Г. Нейгауз вважав, що музична обдарованість учня особливо виявляється у почутті ритму. Він завжди порівнював ритм музичного твору з пульсом живого організму: «...Усякому здоровому організмові властива ритмічна рівномірність, але також властиві природні відхилення у зв’язку з різного роду враженнями, хвилюваннями...». Сам Нейгауз домагався від учнів «звільненої правди музичної мови». Для досягнення необхідного rubato, найважчої проблеми у виконавстві, Нейгауз рекомендував спочатку рівне, ритмічно строге виконання, щоб відчувати передусім ясну ритмічну основу, її організуючу силу [7].

Прогресивність поглядів Нейгауза зумовило його творчий підхід до проблем фортепіанної техніки, піаністичної майстерності. Генріх Густавович був переконаний, що на озброєння слід узяти все краще, що мали школи різних часів та окремі педагоги, особливо пальцьову гру школи Лешетицького-Ссіпової та прийоми «вагової гри» за допомогою колових рухів (прийом, дуже популярний в класі Нейгауза в Києві), методи Л. Годовського та Ф. Бузоні, фортепіанну педагогіку Л. Дешпе, школу Ф. Блуменфельда. Нейгауз підкреслював, що головне завдання педагога полягає в тому, щоб навчити вибрати правильний прийом і підпорядкувати його художній меті. Домагаючись від учня розкріпачення піаністичного апарату, він усвідомлював водночас, що фізична свобода – це передусім духовна свобода, що розкріпостити

піаністичний апарат можна лише вихованням в учня почуття артистизму, впевненості.

При всьому багатстві своїх знань, Нейгауз не переставав вчитися сам. Його багатогранна та яскрава діяльність у Київській консерваторії відіграла значну роль у формуванні основ української педагогічної школи та українського виконавства. Він боровся за творче розкріпачення молодих музикантів, виховував у них прагнення до знань, до активного самовдосконалення. Б. Яворський дав характеристику творчої суті Нейгауза: «Г. Г. Нейгауз – яскравий, сучасний віртуоз, могутній тлумач художньої літератури... Пафос, патетичність, поза, декламаційність як личина грецької трагедії чужі йому. У Генріха Густавовича свій голос» [8].

Література:

1. Професором Київської консерваторії Г. Нейгауз став у вересні 1919 р. (ЦДАЖР, ф. 116, оп. 5, од. аб. 178)
2. Нейгауз Г. Про Шопена. – Радянська музика 1960 р., с. 42.
3. Житомирський Д. Генріх Нейгауз. (До 70-річчя з дня народження і 50-ти річчя творчої діяльності.) – «Музичне життя» № 7, с. 15.
4. Сокольський М. Генріх Нейгауз починається. – Радянська музика, 1973, № 4, с. 60-64.
5. Нейгауз Г. Після конкурсу. – «Юність», 1958, № 6, с. 308.
6. Павчинський С. З історії інтерпретації творів Скрибіна. – «Музичне виконавство», в. 7. с. 308.
7. Нейгауз Г. Про мистецтво фортепіанної гри. М., 1964, с. 41-70.
8. Яворський Б. т. 1. М., «Радянський Композитор», 1972, с. 156-157.

ТВОРЧИЙ ПРАКТИКУМ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ «ГАРМОНІЯ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИКОНАВСЬКИХ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ: МЕТА, ЗАВДАННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

Малий Д. М.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії музики
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Категоріальна система сучасного музикознавства дозволяє вивчати та розуміти поняття «гармонія» з різних точок зору: філософія – узгодження протилежностей; естетика – квінтесенція добра, краси

і порядку; музика – злагодженість цілого як поєднання протилежностей (консонанс – дисонанс). В свою чергу, історія та теорія музики розглядає поняття у якості вертикального принципу будови музичної тканини та поєднання звукових структур, показника епохального стилю (гармонія епохи бароко, венських класиків, раннього та пізнього романтизму, двадцятого століття, джазова гармонія), мислення композитора (Тристан-акорд – Р. Вагнер, Прометеїв акорд – О. Скрейбін, рахманіновська субдомінанта тощо), які є складовими навчального курсу «Гармонія» / «Історія гармонічних стилів».

Методичною базою дисципліни є відомі праці вітчизняних (І. Дубінін [2, 3]) та зарубіжних музикознавців (І. Дубовський, С. Євсєєв, І. Способін, В. Соколов [6], І. Способін [5], Т. Бершадська [1], Ю. Холопов [7, 8, 9]). Окремо виділимо працю харківського композитора та музикознавця Т. Кравцова «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» [4], яка не є навчальним посібником, але представляє собою авторську розробку теорії гармонічної інтонації – важливою категорією при вивченні основ гармонічних зв'язків та музичного мислення.

Курс «Історія гармонічних стилів» для студентів виконавських спеціалізацій, який викладає автор, складається з чотирьох частин (гармонія епохи бароко, віденських класиків, романтизму та ХХ-го століття), разом із цим введений «творчий практикум». **Метою** курсу є розвиток музичного мислення студентів, усвідомлення ними гармонії не тільки з позиції логіки будови та поєднання вертикальних структур, а й як *складової живої музичної тканини*.

Завданням творчих практикумів стає створення музичної композиції. Керуючись надбаним досвідом у межах дисципліни, студенти мають враховувати прагматичні цілі: будучи соло-виконавцями, згідно з можливостями інструментів, вони мають змогу відтворити зразки у багатоголосі – дует, тріо, квартет і т.д. Таким чином, **надзавданням** творчого практикуму є перехід від мислення теоретичного до мислення композиторського – художнього.

Окрім «класичних» типів роботи, таких як чотириголосна гармонізація мелодії чи басу (тенора чи альт), гармонічний аналіз творів, гра на фортепіано цифрувань, секвенцій тощо, додається завдання з написання твору у стилі епохи чи музики композитора, або втілення суто авторського задуму та побудови форми в залежності від нього. Інструментальне різномайття дозволяє варіювати виконавський склад, використовуючи не тільки стандартний – квартети дерев'яних, медних чи струнних, але й більш нестандартні (наприклад: дві флейти, кларнет, валторна; гобой, фортепіано, вібрафон; флейта-пікколо, кларнет, труба, трикутник і т.і.).

Проблеми, з якими можуть зіткнутися студенти, наступні: народити ідею, побудувати форму-структуру, логічно вибудувати вертикаль та горизонталь – рух та розвиток музичної тканини, каданси. Керуючись стандартним (класичним) принципом будови мелодії (*imt* як на рівні музичного речення, періоду, так і на рівні усього твору), будується структура твору. Потрібно розуміти зв'язок мелодичної лінії та метро-ритму – краще, коли мелодія не є моноритмічною, використання неоднакових ритмічних комірок має зробити її більш живою, виразною. Її створення потребує ретельно продуманої концепції: використання ладу (серії, трихордів, пентахордів, тощо), гармонії (співзвуччя терціевої або *не* терціевої структури), регістру (залежить від ідеї твору, можливостей інструменту), складу фактури, кількості голосів.

Вивчення музичних зразків епохальних стилів, дозволяє виявити принципи взаємодії елементів музичної системи – мелодії, інтонації, ладо-гармонії, метро-ритму. Перебуваючи у різних площинах один до одного, у поєднанні, вони утворюють ту чи іншу логіку зв'язків. Структурні елементи музичної мови впливають на формування, що, безперечно, є показником стилю композитора. Таким чином, гармонічний аналіз, який практикується на заняттях з курсу гармонії, має розширяти музичне мислення студентів не тільки задля розуміння логіки вертикальних зв'язків, але й щодо стилістики обраних творів.

Якщо концептуальне мислення чи природна здатність студента написати цільну мелодичну лінію – мало розвинені, у цьому разі, пропонується наступний **приклад створення** (стилістична основа – гармонія двадцятого століття – розширена тональність): 1. Ладовою основою мелодії використати пентахорд від «ля» (лідійський лад) – *a-h-cis-dis-e*. 2. Продумати ритмічну сторону із наступних тривалостей – восьма, чверть, половинна, чверть з точкою та восьма, тощо. Обрати тактовий розмір. 3. У різній послідовності звуків пентахорду, на заданий ритм створити мелодію (друге речення, наприклад, може бути в оберненні, й з звуковим центром «до»). 4. Відштовхуючись від ідеї, віднайти у якому регістрі вона може звучати більш виразно та у виконанні якого інструменту. 5. Продумати та побудувати форму твору (двочастинна, тричастинна, тощо), контрасти (інтонаційний, ладовий, динамічний, ритмічний, регістровий, тембральний), відхилення, модуляція (наприклад, у «мі» фрігійський), каданси. 6. Зробити гармонізацію мелодії із рахунку можливостей інструментів (регістр, тембр). Структура акордів може бути, як вище зазначено, – терціевою чи нетерціевою (кварто-квінтовою, дисонуючою). В залежності від інтервальної структури акорду, запропонуємо неklasичний приклад логіки його будови: 3-2-6 (напівтони) – від «до» – *c-es-f-h*.

Буває, що студент нехтує природою інструментів – для духових вкрай важливе дихання, у музичному тексті – паузи, та вірно проставлені штрихи. Також, розуміння музичної акустики та властивостей звучання у різних регістрах інструментів має вирівнювати вертикаль. Перелічені приклади є показниками професійної майстерності, а за художність твору – глибину, відповідає ідея, причинно-наслідковий зв'язок першої з елементами музичної мови, мислення, світогляд, професіоналізм, етичні та естетичні якості композитора.

Введення у нашому університеті творчого практикуму з гармонії має своє підґрунтя. Композиторська та музикознавча школа Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського є однією з перших в Україні, а сам університет – одним з ведучих художніх вищих навчальних закладів країни та навчально-методичним центром музичного та театрального навчання на Слобожанщині. Видатні постаті, такі як С. С. Богатирьов, Д. Л. Клебанов, М. Д. Тіц, В. Т. Борисов, В. С. Бібік, Т. С. Кравцов та інші, були не тільки композиторами, а й талановитими теоретиками музики, вони зробили значний культурний внесок до музичної спадщини України. Місія сучасних викладачів університету – продовжувати та оновлювати традицію, пропагувати нові методи навчання, комунікувати з іншими навчальними закладами та інституціями через теоретичні конференції, фестивалі, конкурси, майстер-класи тощо. Творчість – це невичерпне джерело пізнання себе та світу.

Література:

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с
2. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина перша. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1981. 136 с.
3. Дубінін І. Гармонія : у двох частинах. Частина друга. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1982. 175 с.
4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. К. : Музична Україна, 1984. 160 с.
5. Способин І. Лекции по курсу гармонии. М. : Музыка. 1969. 244 с.
6. Учебник гармонии. [Дубовский И. И., Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.]. М. : Музыка, 1965. 438 с.
7. Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыкально-теоретическое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть I. М. : Композитор, 2005. 472 с.

8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. М. : Композитор, 2005. 624 с.

9. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М. : Музыка, 1988. 511 с.

КАНТИЛЕНА ЯК ОСНОВА СПІВУ

Мальцева О. В.

заслужена артистка України,

старший викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Луганського національного університету імені Тараса Шевченка,

викладач-методист

Полтавська дитяча музична школа № 3 імені Бориса Гмирі

м. Полтава, Україна

Про кантилену як основу співу йдеться практично в будь-якій оглядовій та методичній літературі, присвяченій вивченню та постановці голосу. Найбільш просте визначення поняття кантилени дане в музичному енциклопедичному словнику. Під кантиленою розуміють здатність співацького голосу до співучого виконання мелодії [6]. Більш точно висловлюється А.С. Варламов. Під кантиленою він розуміє звуковедення «без нерівностей і перерв, і при тому так, щоб зовсім непомітні були для слуху слідуючі ноти, за якими голос повинен ковзати легко, а не з зусиллям» [3]. М.І. Глінка у своїх методичних зауваженнях до вправ для вдосконалення голосу вже з перших занять звертає увагу на розвиток кантилени, визначаючи її як зв'язування нот без «відбивання горлом», стежачи за тим, «щоб вони були рівної сили і спокійні» [4]. Неважко помітити, що під кантиленою розуміють у першу чергу зв'язування між собою вокальних звуків голосу на одній висоті, стрибку, з наявністю приголосних звуків або без них, тобто техніка співу легато. Кантилена як «протяжне проспівування» являє собою більш складне поняття. Кантилену можна структурувати на такі елементи, як підготовка звуку, початок звуку, звуковедення, закінчення звуку, стан після закінчення звуку.

Основний принцип процесуальних видів діяльності – безперервність. Інакше кажучи, початок співу має здійснюватися як найбільш вдалий і зручний перехід від однієї ноти до іншої, тобто володіти всіма якостями правильного звукоутворення. Це настройка

резонаторів, характер натягу зв'язок в залежності від висоти початкового звуку, приведення гортані в активне робоче положення, установка на розкриття гортані і м'якого руху діафрагми, подібно до її руху при вдиху. Залишається тільки озвучити даний стан. Усвідомлення початку співу як безперервного процесу, заснованого на фіксації зв'язування окремих нот в співі, – важлива складова навчання даного типу діяльності. Таким чином, елементи зв'язування звуку стають елементами початку кантиленного співу, а прийоми, що оптимізують легато, переносяться на прийоми початку звукоутворення.

Слід зазначити, що спів легато певною мірою розмиває інтонаційні кордони між сусідніми нотами. Цінності набуває не звучання окремої ноти, а її органічність, в тому числі і органічність її зв'язування у фразі. Нота, не втрачаючи своєї інтонаційної індивідуальності, повністю підпорядковується емоційно-тембровій складовій фрази або самого твору.

Принцип співу легато, в його сучасному розумінні, прийшов на зміну барочному і класичного типу вокалізації і пов'язаний з розквітом романтичної естетики. Колоратурний і поліфонічний типи співу, що вимагають маловібрального, інтонаційно вистроєного звуку, поступилися місцем опертій манері звукоутворення, що вільно летиться. Вона не обмежує свободу і гнучкість гортані під час роботи. Якщо за часів М.І. Глінки вібрато – це один з елементів техніки співу, як трель або форшлаг, то пізніше органічне вібрато стає необхідною якістю співочого звуку взагалі. Нова естетика накладає відбиток і на характер творів. З'являється поняття романтична колоратура, яка на відміну від барокової вільніша в часі і вимагає більшої опори дихання і меншої участі гортанних «поштовхових» рухів. По-новому осмислюється і кантилена. Кантилена і вібрато стають нерозривно пов'язаною парою, доповнюють і збагачують один одного.

Для більш глибокого висвітлення порушеної теми слід відмітити інтонаційні, динамічні, фонетичні, темброві, психологічні особливості, що впливають на характер кантилени.

Зрозуміло, що найбільшої зв'язності можна домогтися при співі на однаковій висоті. Ніби вимикаючи проблему інтонування при проспівуванні звуку однієї висоти, можна зайнятися вирівнюванням тембру між нотами. Суть кантилени в цьому випадку полягає в тому, щоб перейти на наступну ноту з мінімальною втратою енергії коливального процесу.

Досвідчені співаки вже на першій ноті фрази при наявності в ній верхньої ноти або стрибка створюють всі необхідні умови для найкращого її проспівування. Недосвідчені ж співаки співають стрибок і верхні ноти без відповідної психологічної та фізіологічної підготовки,

ніби «з чистого аркуша», при цьому часом грубо впливаючи на голосові зв'язки ударом повітряного струменя або різкою зміною акустичних параметрів. Подібні прийоми не тільки шкідливі для самого співака, але і викликають негативні емоції у слухача.

Як уже підкреслювалось рівномірна робота діафрагми при кантиленному співі є дуже важливою. Саме її робота постійно відтворює вдихальну установку, що сприяє правильному використанню механізму позіху, оптимальному натягу голосових зв'язок, економній витраті повітря – всього того, що забезпечує повноту звучання голосу, максимальний динамічний і звуковисотний діапазони і т. д. Слід зазначити, що управління діафрагмою не є безпосереднім і здійснюється в основному через абдомінальні м'язи. Саме тому опанування навичками керування діафрагмою вимагає тривалої спільної роботи викладача і студента.

Кантилений спів також передбачає формування специфічних прийомів вимови слова в співі, основними з яких є перенесення приголосних звуків закінчення складу на початок наступного складу і згладжування голосних. Важливим тут є вміння при вимові приголосних на початок наступної ноти вимовляти їх не на висоті першої ноти інтервалу або атонально, а по можливості м'яко і з відчуттям висоти подальшої ноти [5].

Часто доводиться спостерігати співаків з цікавим тембром, з повним діапазоном, але яких неможливо слухати. Причина криється у відсутності у них кантиленного мислення. Процес вокальної роботи мислиться ними як хороше взяття окремих нот фрази, особливо верхніх, поза зв'язком з іншими нотами всього твору, його емоційної і естетичної сутності. Спів для них – спосіб вразити публіку силою голосу, довжиною фрази, висотою взятої ноти незалежно від психологічних, емоційних або музичних особливостей нотного тексту. Формування у майбутнього співака відчуттів музичного шляху, простору, схожого з відчуттям руху, взаємозв'язку всіх елементів музики, – важлива складова кантиленного співу.

Деякі вокальні методики на основі кантилени формують навички керування динамікою і тембром співочого голосу. Так, наприклад, кантилена динамічна передбачає спів і зв'язування звуків без зайвого і різкого їх силового виділення. М.І. Глінка рекомендував «співати не голосно й не тихо, але вільно» [3]. А.Е. Варламов допускає лише «легке посилення» при русі вгору і поступове «пом'якшення» при русі вниз [2].

Кантилена темброва передбачає збереження тембру повноцінно взятої ноти на початку фрази на всю фразу. Ряд педагогів, наприклад Г.М. Троянова, під час вокальної роботи домагаються однакових

тембрових, вібраційних і м'язових відчуттів незалежно від висоти звуку, характеру голосних і динаміки звуку, що співається [1].

Будь-який педагог-практик зможе доповнити матеріали з висловленої проблеми зі свого педагогічного досвіду. Саме тим і є цікавим поняття кантилени, що її сутність встановлюється і відкривається кожним співаком при клопіткій допомозі педагога ніби заново і незалежно від тих теоретичних досягнень, якими рясніє сучасна вокальна педагогіка. Однак можна сподіватися, що наш вокальний досвід, узагальнений на основі огляду останніх досягнень вокальної науки і педагогічної практики, послужить більш швидкому засвоєнню даного елементу співу.

Література:

1. Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сб. научных трудов. Выпуск 2. – Саратов: Изд-во «Научная книга», 2005.
2. Варламов А.Е. Полная школа пения. / ред. и коммент. В.А. Багадурова/М.: Музгиз, 1953. – 107 с.
3. Глинка М. Упражнения для совершенствования голоса. М., Изд-во «Кифара», 1997. – 85 с.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. – 676 с.
5. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. – 204 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь под ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧА-ПІАНІСТА

Мамикіна А. І.

*старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
м. Одеса, Україна*

Незалежно від часу, вимог до інструментально-виконавської підготовки, гра на музичному інструменті потребує не тільки професійних умінь і навичок, але й наявності когнітивних та психологічних властивостей, таких як: музично-виконавське мислення, увага, пам'ять, контроль емоційного стану під час концертного виступу. Особливу інтегративну функцію у інтерпретаційному процесі піаніста виконує мислення. Загальне визначення означеного феномену

у довідковій літературі можна сформулювати як: здатність людини міркувати та мислити образами, вища ступінь пізнання, можливість оперувати інформацією та отримувати знання, що не можуть бути безпосередньо сприйняті чуттєвим ступенем пізнання [1].

Більш досконало дане поняття досліджується в таких наукових галузях як філософія, психологія, педагогіка, музична психологія та виконавство. У філософському аспекті мислення є «вищою формою відображення об'єктивної реальності, яка полягає у цілеспрямованому...узагальненому пізнанні суб'єктом суттєвих зв'язків і відносин предметів і явищ» [9, с. 391-392]. Отже, мислення як процесуальне явище керує пізнавальною діяльністю людини.

Науковцями в галузі психології мислення розглядається як форма людської суб'єктивності [7], як розумовий процес, спрямованим на вирішення певної задачі [8]. Так, на основі розумових операцій: аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, систематизація й тощо, відбувається трансформація отриманих знань. Означенні поняття є важливими складовими музично-інтерпретаційного процесу, оскільки під час опанування твором виконавець заглиблюється у музичну тканину і через розуміння усвідомлює сутність художнього образу.

Мислення є когнітивною здатністю, тому розповсюджується на освітній процес та професійну діяльність особистості. У педагогіці Н.В. Лаврентьева виокремлює наступні характеристики професійно-педагогічного мислення: «мислення є вищою формою активного і цілісного відображення педагогічного процесу; мислення – інструмент оволодіння предметом і мистецтвом викладання, операційна основа досягнення цілей навчання» [5]. Отже, мисленнєвий процес є гарантом результативності професійної діяльності музиканта. У

професійній сфері музиканта мислення має певну означеність та ґрунтовно досліджується науковцями як «музичне» (М. Арановський, Н. Мозгальова, О. Піхтар, О. Рудницька, А. Сохор, Ю. Холопов О. Щолокова), «творче» (Н. Лаврентьева, Н. Соколов); «музично-виконавське» (О. Бурська, М. Давидов), «професійне» (В. Коріна, С. Гмиріна), «музично-інтонаційне» (О. Спіліоті), «художньо-образне» (О. Палатайко) мислення. Так, О.Бурська і Л. Ушакова розглядають музично-виконавське мислення як інтегративний духовний феномен. На думку вчених, музичне мислення виявляється у єдності художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів [2]. На думку А. Корженевського, музично-виконавське мислення «узагальнене і складно опосередковане комплексним відображенням дійсності у процесі рішення конкретних виконавських завдань переведення духовного художнього змісту з не художньої матеріальної системи в художню» [4, с. 34]. М. Давидов

визначає, що виконавець у процесі гри на інструменті мислить «ладово, гармонічно-функціонально, метроритмічно (тобто, як композитор), динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно в умовах реалізуючого процесу-дії» [3, с. 36]. Таким чином, під час втілення художнього образу на фортепіано, музично-виконавське мислення охоплює цілий комплекс виконавських завдань та координує художньо-рухові процеси музиканта.

Взагалі апріорним мисленням музиканта є музичне мислення. Воно є творчо-пізнавальною діяльністю, спрямованою на усвідомлення та відтворення художнього смислу образів мистецтва [6]. Зауважимо, що інтелектуальний процес піаніста перетинається з його емоційною сферою. Емоційне сприйняття художнього образу створює умови для утворення поліінтонаційної виразності музичного висловлення. Саме в інтонації дешифрується і конкретизується авторський смисл музичного твору. На думку Г.Ципіна, музичне мислення створює «проникнення у виразно-смысловий підтекст інтонації, та осмислення логічної організації звукових структур» [10, с. 137].

Особливість мислення піаніста полягає не тільки у виконавських завданнях (художніх, тембральних, оркестрових, артикуляційних, технічних), але й в умінні створювати образно-слухове уявлення виконуваного музичного твору. На основі розумових дій: аналізу, порівняння, синтезу формується еталон виконуваного твору, який реалізується в музично-мисленнєвому процесі.

Таким чином, виконавське мислення здобувача-піаніста – це індивідуальна інтегрована здатність музиканта на свідомому і підсвідомому рівні здійснювати образно-смыслові, звуко-уявні, професійно-виконавські завдання в процесі опрацювання музичних творів. Рівень мислення визначає рівень професійної майстерності музиканта та забезпечує творчу результативність музично-педагогічної діяльності.

Література:

1. Большой энциклопедический словарь. URL: <https://gufo.me/dict/bes> (дата звернення: 22.01.2021).
2. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2005. 22 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): навч. посіб. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.

4. Корженевський А. Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства* : зб. статей. – Київ: Муз. Україна, 1981. С. 29–40.

5. Лаврентьева Н. В. Формування творчого мислення майбутніх спеціалістів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 Кам'янець-Подільський, 2016. 239 с.

6. Піхтар О. А. Методична система формування музичного мислення студентів мистецьких вищих навчальних закладів: автореф. дис. ... канд. пед. наук.: 13.00.02. Київ. 2007. 22 с.

7. Основи психології: Підручник / За заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. 4-те вид. Київ : Либідь, 1999. 632 с.

8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 720 с.

9. Философский энциклопедический словарь, ред Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, Москва: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с. (с. 391-392), 10.Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 175 с.

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. М. ВІРАНОВСЬКОГО

Марік В. Б.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики та музичної етнології
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Професор Одеської музичної академії, завідувач кафедри історії музики та музичної етнології Георгій Миколайович Вірановський (1935 – 2013) був випускником С. Д. Орфєєва.

Г. Вірановський розробив велику кількість навчальних курсів, серед яких – народна музична творчість, сольфеджіо, поліфонія, історія музики (вітчизняна та зарубіжна), гармонія (кожен з цих курсів в загальній та спеціалізованій формах), два авторських спецкурси – «Музично-теоретичні системи» і «Вступ до спеціальності». В 1974 році керував Міжвузівським семінаром педагогів, присвяченим питанням інтерпретації і музичної

герменевтики. У 1978 році був прийнятий до Спілки композиторів СРСР як музикознавець і фольклорист-етнограф [1, 2].

Як керівник класу за фахом підготував 82 музикознавця, в тому числі докторів та кандидатів наук, які працюють сьогодні на відповідальних посадах в науково-дослідних і вищих навчальних закладах України, Росії, Німеччини, В'єтнаму, Куби, Алжиру і Сальвадору.

Георгій Миколайович сформував в Одеській консерваторії кабінет історії музики і був його першим завідувачем. За заслуги в галузі вивчення фольклору і за підготовку фахівців високого рівня він був нагороджений Орденом Дружби Народів (1985) [1, 2].

Центром наукових роздумів Георгія Миколайовича була понятійна система музикознавства. До її створення він настійно закликає в своїй роботі «Музично-теоретичні системи» [3, с. 5].

Критерієм повноти музично-теоретичної системи, за Г. Вірановським, і, в першу чергу, його власної авторської музично-теоретичної системи, є поєднання трьох типів визначення музики, трьох системних аспектів теоретичного освоєння проблем музичного мистецтва, одночасно, трьох часових модусів.

Перше визначення пов'язане з музикою, яка є об'єктивованою в реальному звучанні, в традиції, з минулим. Вона представлена в усталених типах організації висотних і ритмічних зв'язків і типах форми. Друге визначення – музика як ідеальна субстанція, або проект, звернений до майбутнього, який досліджується з суб'єктивної позиції, з етико-естетичної точки зору. Третє визначення відповідає музиці в її теперішньому як діяльності, в якій взаємодіють суб'єктивний і об'єктивний чинники.

Свою структуру музикознавства Вірановський розробляє, спираючись на досвід попередників, перш за все, авторів статті з Великої радянської енциклопедії під редакцією Ю. Келдиша (на неї посилаються і Г. Вірановський, і Ю. Холопов), які перші запропонували наступну структуру. Теоретичне музикознавство обіймає дослідження, результатом яких стає поява дисциплін, присвячених окремим елементам музики – мелодиці, метриці, гармонії та ін. Історичне музикознавство охоплює наступні розділи: «спільна історія музики», «історія музики народів і країн», «історія жанрів і форм», «історія видів виконавського мистецтва», «історія музикознавства». Окремими розділами є етномузикологія та музична критика, а також музична акустика, музична психологія і музична соціологія. Погодимось з Г. Вірановським, який пише, що в цій систематизації історичне та теоретичне музикознавство практично

ототожуються з курсами історичних і теоретичних предметів, що входять до програм музичних училищ і консерваторій.

Сам Вірановський у своїй роботі «Музично-теоретичні системи» пропонує говорити про теоретичну, історичну та метатеоретичну, що об'єднує теорію, історію музикознавства та аксіологію, областях, а також виділяє прикладне музикознавство, до якого входять музична критика, педагогіка, органологія, редагування і звукорежисура [3].

У визначенні основних параметрів музично-теоретичної системи Вірановського й в підтвердженні того, наскільки стійкими і важливими вони були для Георгія Миколайовича, можуть допомогти деякі позиції, які він викладав в курсі «Вступ до спеціальності». Перша лекція починалася з визначення поняття музики, з обговорення того, що означала ця категорія в Стародавній Греції й середньовіччі. Також йшлося і про чотири вищезазначені області сучасного музикознавства: теоретичне або систематичне, історичне, прикладне (включаючи музичну педагогіку) і метамузикознавство. При цьому професор стверджував, що на питання про те, що таке музика, дає найбільш повну, розгорнуту відповідь набір дисциплін систематичного музикознавства. Пояснюється ця довіра систематичному або теоретичному музикознавству тим, що, воно являє собою зміну систем світоглядів, на противагу історичному музикознавству, яке розвивається нерівномірно, переживає падіння і злети.

Педагогічна діяльність була надзвичайно важливою для Георгія Миколайовича. Всі курси, які він викладав музикознавцям та студентам виконавських спеціалізацій, представляються міцно збудованими, систематизованими, налаштованими на передачу фундаментальних знань. При цьому, як фольклорист, Вірановський вважав, що при вивченні історичної дисципліни саме фольклору має надаватися великого значення, і цим принципом керувався неухильно сам.

Курс історії зарубіжної музики, який Вірановський викладав музикознавцям 1 курсу, відрізнявся енциклопедичністю. Протягом практично всього навчального року йшло пролонговане обговорення питань, пов'язаних з особливостями музичних культур давнини. Причому традиційні теми, пов'язані з античною культурою, культурою давньосхідних цивілізацій, перш за все, Китаю, були доповнені узагальненнями про культуру найдавніших американських цивілізацій (мексиканців, майя, перуанців), а також темою ««Обряд як основна форма первісного синкретичного мистецтва'», в рамках якої значна увага приділялася дисертаційній роботі Педро Мартінеса ««Проблема карнавалу в музичній культурі Куби'», зокрема, органологічному аспектові цієї праці, – на прикладі музики ритуалу і музики карнавалу.

Аналіз робіт Вірановського, а також конспект автора цих тез лекцій з курсу «Вступ до спеціальності» дозволяє виявити наступний понятійний ряд, що становить смислове поле музично-теоретичної системи Георгія Миколайовича: музика, форма, формотворчі засоби, жанр, жанротворчі фактори, первинні жанри, вторинні жанри, третинні жанри, інтонація, тематизм, ритуал, карнавал, стиль, інтерпретація, герменевтичне коло та ін.

Взагалі про наявність певної авторської музично-теоретичної системи Вірановського дозволяють говорити структурність, цілісність, ієрархічність (В. Садовський) наведених вище та інших поглядів вченого, а також можливість завдяки ним створювати уявлення про інтонаційно-жанрові, формотворчі засоби, і про ціннісно-естетичні критерії епохи.

Література:

1. История кафедры теории музыки и композиции / Сокол А. В., Сергеева О. В., Майденберг-Тодорова К. И. URL: http://odma.edu.ua/rus/about/history/music_theory

2. История кафедры истории музыки и музыкальной этнографии / Самойленко А. И., Розенберг Р. М. URL: <http://odma.edu.ua/rus/about/history/ethnography>

3. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретические системы. К.: Музична Україна, 1978. 88 с.

4. Садовский В. Основания общей теории систем. М.: Наука, 1974. 280 с.

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ГОЛОСА РАСШИРЕННОГО ДИАПАЗОНА: ИСТОРИЧЕСКИЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Мирзоян Е.

кандидат искусствоведения,

руководитель музыкальной части

Николаевский академический художественный

русский драматический театр

г. Николаев, Украина

Актуальность проблемы определена значимостью правильной профессиональной подготовки современных вокалистов для реализации творческих возможностей в различных сферах культуры,

образования и искусства. В практике вокального образования основополагающее значение имеет проблема определения типа голоса, т.к. развитие и формирование вокально-технических навыков базируется именно на возможностях определённого типа голоса. Ошибочное определение типа может привести к вокальной деградации и в дальнейшем к профессиональной непригодности.

В практике вокальной педагогики встречаются голоса, чьи характеристики не соответствуют общепринятой классификации вокальных голосов. К подобного рода голосам относятся так называемые «гибридные» голоса или голоса расширенного диапазона. Они объединяют в себе типичные черты двух и более типов голосов.

Эти голоса имеют наполненное звучание грудного регистра контральто; богатый, бархатный средний регистр меццо-сопрано, и колоратурную технику сопрано.

«Современное искусство сольного пения уходит своими корнями в *bel canto* сопранистов – кастратов XVII – XVIII веков. Преемственность современного стиля пения со стилем бельканто XVIII века состоит в сохранении двухрегистрового характера исполнительства» [1]. И сегодня об этом пишут и говорят как о данности: каждый вокалист знает о грудном и головном голосе, а также о миксте – «смешанном» регистре – и о переходных нотах между этими регистрами. Но о подлинном грудном и головном звучании многие имеют очень смутное или превратное представление, так как современная вокальная школа для высоких голосов основана на миксте, «растянутом» в обе стороны до крайних нот диапазона. Достоинство этого метода – в тембровой однородности голоса, недостатки – в тяжелых и предельно громких верхних звуках (если они вообще получаются), в слабых и темброво бедных низах. Школа же *bel canto* рассматривала «головной» и «грудной» регистры как самостоятельную тембровую ценность, видя свою задачу лишь в сглаживании переходов при плавном движении.

Данные описания, действительно, сравнимы с тем, что мы знаем о тембральной палитре Дж. Паста, М. Малибран, Д. Гризи: это были женские голоса, призванные исторически заменить в опере искусство кастратов.

«Певицы высокого класса пели любой репертуар: от контральтового до сопранового. Владение обширным диапазоном, высочайшей колоратурной техникой и широкой кантиленой было нормой того времени. Соответственно и вокальная педагогика была направлена на воспитание таких качеств певческого голоса, которые требовались для профессионального исполнения современного для того времени репертуара» [2].

Что касается современной вокальной школы, хотим отметить существенную разницу: если в начале XIX века голоса с расширенным диапазоном считались нормой и соответственно «воспитывались», то в современной практике наблюдаем «упрощение» учебного процесса для подобных голосов через приведение их к одному из существующих типов голосов, а это ведёт к сужению рабочего диапазона и потере разнообразия тембральных красок голоса в разных регистрах.

Определение типа голоса – это основополагающий фактор в вокальных занятиях. Голос расширенного диапазона, как правило, при первом же прослушивании вызывает неоднозначную оценку в определении. Проблема возникает в связи с сочетаемостью качеств, свойственных одновременно разным типам голоса. Определяющими критериями являются ярко выраженный, характерный тембр в разных регистрах и наличие большого количества переходных нот.

В дополнение к стандартной современной методике постановки голоса, считаем нужным добавить следующие позиции, касающиеся непосредственно «воспитания» голосов с расширенным диапазоном:

а) педагогу, в неполной мере уверенному в классификации голоса – придерживаться старейшего принципа медицинской этики – «не навреди» – дать голосу самостоятельно развиваться в технически доступном репертуаре до момента, когда голос проявит готовность к дальнейшему развитию;

б) вокальная работа с данными голосами (расширенного диапазона) требует более длительных (1 – 1,5 часа) и интенсивных занятий;

в) уделять равное внимание работе с разными регистрами с сохранением соответствующего тембра;

г) сглаживание переходных нот за счёт «притемнения» пограничных тонов в момент перехода на грудной регистр и их «осветления/облегчения» при переходе в головной регистр.

Литература:

1. Стахевич А. Г. Певцы-кастраты в итальянской опере XVII – XVIII веков: Монография / А.Г. Стахевич. – Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – С. 138.

2. Щербинкина Н. Л. Бельканто в творчестве Россини, Беллини и Доницетти Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 203-207.

ОСВОЄННЯ ОСНОВ ТЕОРІЇ МУЗИКИ ЯК БАЗОВА СКЛАДОВА В НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ ХОРЕОГРАФІВ. КІНЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД

Мікулінська О. С.

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

м. Одеса, Україна

Хореографія тісно пов'язана з музикою, ці два види мистецтва мають глибоке споріднення. Музика-це фундамент, на якому будується хореографія. Тому вміння розбиратися в музиці, вміння не просто слухати, а чути музику є необхідною якістю хореографа. Музика, як і інші види мистецтва володіє своєю специфічною мовою і для того, щоб розуміти її, необхідно починати з музичної абетки. Без засвоєння цих елементів важко уявити хореографа, якому необхідно створювати хореографічний текст на основі музичного матеріалу. Музична компетентність багато в чому залежить від рівня здатності до навчання, а він, в свою чергу, – від способу сприйняття і швидкості засвоєння інформації. Для того, щоб обрати найбільш відповідний метод навчання, необхідно визначити, до якої з чотирьох категорій людей стосується ця категорія студентів.

Виділяють основні чотири типи сенсорних систем:

- Візуальна (домінуючим є зорова система обробки інформації: форми, розташування, кольору)
- Аудіальна (домінуючою є слухова система обробки інформації: звуки, мелодії, їх тон, гучність, тембр)
- Кінестетична (домінуючою є чуттєва інформація: дотики, смак, запах, відчуття текстур, температури, м'язові відчуття)
- Дигітальна (пов'язана з логічним осмисленням і сприйняттям світу)

Саме провідна система запускає процес мислення, стає поштовхом для інших ментальних процесів: пам'яті, уявлення, уяви. Завдяки розумінню типу сприйняття (візуал, аудіал, кінстет, дигітал) можна збільшити якість і швидкість навчання. [3, с.300-301]

Хореографи, в більшості своїй,-це люди дії, їх головний інструмент сприйняття – тіло, а спосіб – рух. Кінстет отримує інформацію через рух, запам'ятовує завдяки руху і практичних вправ і результат його

професійної діяльності-це танець, який теж є проявом руху в більш складній образно-символічній формі.

У вітчизняній літературі неодноразово публікували навчально-методичні матеріали з теорії музики. Серед них слід назвати підручники А. Мясоедова, А. Алексєєва, С. Дремцова, В. Єфімова, В. Вахромєєва, С. Павлюченко, І. Способина. Однак, вони адресовані музикантам, ці підручники важко доступні для сприйняття студентів-хореографів, зважаючи на відсутність у більшості студентів бази музичних знань. Вивчити «іноземну» мову «з нуля» і в стислі терміни доступно не кожному. Тому необхідно в доступній формі представити найосновніші відомості про музику, які необхідні хореографу. Якщо для музикантів чільним є чистота звучання (звичайно, не применшуючи значення ритму), то для хореографа: основа танцю-це метроритмічна структура музичного твору. Цьому аспекту і варто приділяти найбільшу увагу. Благодатна в цьому плані система ритмічного виховання Еміля Жак-Далькроза. Цей відомий педагог прагнув розвинути і вдосконалити нервову систему і м'язовий апарат своїх учнів для набуття ними почуття музично-пластичного ритму. Згідно з його теорією, музичний ритм повинен бути не пояснений і засвоєний, а «тілесно пережитий», запроваджений в русі [1, с. 381]. Метою його ритмічної гімнастики було: встановити гармонійні відповідності між рухами тіла, підкресленими динамічними акцентами і різними розмірами, тобто створити «почуття музичного ритму», привести в зв'язок рухи тіла, організовані в часі (в такті) з обмеженням простору, тобто створити «почуття музично пластичного ритму» [2, с. 7-8].

Для оволодіння візуального сприйняття ритмічних побудов (з подальшим діяльним втіленням) зручно використовувати навчальний посібник «Школа ритму» Берак О.Л., який представляє собою систему метроритмічних вправ. Робота спрямована на послідовне формування ритмічних навичок відтворення ритмічних малюнків, вміння утримувати єдиний темп, інтерпретації текстів. Автором пропонуються спеціально створені дворядкові приклади, систематизовані за ступенем складності і прийомам роботи. Після візуального знайомства з вправами можна скласти дуетні рухові танцювальні комбінації в заданих ритмах.

Освоєння теоретичних знань, що стосуються інтервалів, ладів, тризвуків також може включати в себе використання пластичного інтонування та втілення слухових відчуттів в рухових метафорах.

Незважаючи, що освоєння основ теорії музики не включає в себе гру на музичних інструментах, є доцільність використання тактильного знайомства з клавіатурою (не дивлячись на некоректну постановку рук через обмеженість занять в часі і формі групової роботи).

Великим пластом знайомства зі світом музики є такий розділ уроку як слухання класичної спадщини, яке розширює слуховий і культурний діапазон, формує естетичний смак. Цей вид роботи теж може включати руховий компонент. Існує і використовується в світовій практиці такий феномен як активне слухання, тобто слухання і одночасне рухове символічне вираження музики, яке може бути створено і запропоновано як педагогом, так і студентами.

Студенти хореографічного відділення ПНПУ ім. Ушинського спираються на методичний посібник з теорії музики, створений з урахуванням їх професійної особливості. Деякі теми на відміну від підручників для музикантів представлені досить оглядово, мінімізовано побудова акордів, септаккордів, а акцент цих тем переноситься на емоційне сприйняття і вплив на слухача і обговорення можливостей пластичного вираження даних музичних моментів. Після пройденого матеріалу запропоновані контрольні запитання, завдання і вправи, які також спрощені і адаптовані для студентів-хореографів. Більш пильна увага приділяється розвитку слухового образного сприйняття, розгляду метроритмічної основи музичних творів. Також запропонован перелік музичних творів класичного світової спадщини, з яким треба ознайомитися (до багатьох творів пропонується перегляд світових зразків хореографічного мистецтва в різних інтерпретаціях) для розвитку музичної культури.

Таким чином, практично всі розділи уроку музичної грамоти можуть включати в себе моторно-рухові елементи, що в свою чергу підвищує якість і темп навчання студентів кінестетичного типу сприйняття.

Література:

1. Мухаринская Л.С. Музыкальная энциклопедия. М., 1974, Т. 2, с. 381.
2. Мухаринская Л.С. Музыкальный словарь. Прага 1937
3. Мухортова Д. Д. Типы восприятия и школа. Молодой ученый. – 2016. – № 17.

МУЗИЧНА ОСВІТА І ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ

Моїсєєва Г. Г.

викладач фортепіано I категорії

Дитяча школа мистецтв Управління культури та молоді

Мелітопольської міської ради Запорізької області

м. Мелітополь, Запорізька область, Україна

Мова музики набагато старше нашої розмовної мови і захована в глибинах підсвідомості кожного з нас. Саме тому, неможливо знайти людину, якій не подобається музика. Класична музика, важкий рок, попса – все це різні сторони однієї медалі, яка представляє собою найдавніший спосіб спілкування людства. Заняття музикою покращують якісний стан зв'язку між різними елементами нервової системи. Дослідження показали, що після п'яти років занять музикою і творчі, і аналітичні здібності учня значно поліпшуються. Причому навчання може проходити в самих різних формах: музикування, спів, танці і тому подібне. Більш того, займатися музикою можна в будь-якому віці і при будь-яких здібностях. Все це ми педагоги розуміємо, але в реалії нашого усталеного навчального процесу увірвався такий фактор як пандемія COVID-19 і карантинні заходи пов'язані з ним. Перед навчальними закладами постало питання зупинити навчальний процес або йти на дистанційне навчання. Скажемо відверто, для мистецьких навчальних закладів, особливо початкової ланки, такий різкий перехід на дистанційне навчання викликав великі труднощі. Такі як, недостатнє обладнання технічними засобами шкіл мистецького спрямування, відсутність єдиної шкільної медіаплатформи за допомогою якої можлива централізована комунікація педагогів з учнями, фактор недостатнього володіння педагогами сучасними технологіями в цьому напрямку. Але ці причини не повинні були вплинути на навчальний процес в ситуації, що склалася.

В зв'язку з тим для початку необхідно розібратися, для чого взагалі батьки навчають дітей музиці. Розвиток дитини, відволікання від впливу вулиці – все це дійсно так. З цього приводу можна навести ще багато фактів. Але емко про це сказано у Д. Кірнарської... «Незважаючи на те, що дитина фальшиво співає пісні, і слуху у неї немає; незважаючи на те, що піаніно нікуди поставити, і бабуся не може возити дитину «на музику»; незважаючи на те, що дитині взагалі ніколи – англійська, іспанська, секція з плавання, балет та інше,.. є вагомі причини все це подолати і все-таки вчити музиці, і ці причини повинні знати сучасні батьки...» [2, с. 435-459].

В Європі інноваційні технології все більше присутні в сучасній музичній освіті від початкової школи до університету. Електронні інструменти присутні в більшості добре обладнаних музичних аудиторіях. Комп'ютери та використання медіатехнологій дозволило їм розширити сферу музичної освіти ще більше. Багато різних комп'ютерних програм і програмне забезпечення, розроблене останнім часом зробили музикування, практику і імпровізацію більш значущими і простішими. Музика і музикування стають все більш неформальним навчанням. Виявився феномен музичних технологій і потенціал Інтернету в музичному викладанні і навчанні. У Фінляндії були проведені дослідження для мікро-історичного огляду музичних технологічних продуктів в медіапросторі як розробників, так і формувачів сучасної музичної освіти в державі. В процесі досліджень з'ясувалося, що йдуть зміни до збільшення тиску на навчальний план вчителів. Одночасно вчитель школи випускає велику кількість уроків для вивчення таких важливих предметів як: спів, гра на інструментах з використанням нових технологій. Як вчителю вижити в цій ситуації? Якщо ми розглянемо потенціал сучасних технологій, щоб допомогти вчителям, то перш за все ми орієнтуємося на відкриті технології музичної освіти в мережі Інтернет.

Раніше вважалося, що навчати музиці можна тільки очно. Але розвиток сучасних інформаційних і навчальних технологій переписали це твердження. За допомогою Інтернету та спеціально розроблених методик можна навчати людину музиці дистанційно, але на сьогоднішній день в наших реаліях не завжди успішно.

А. Бондаренко підкреслює, що підготовка музикантів на всіх рівнях освіти, як на початкових, так і на рівні вищої освіти включає комплекс дисциплін, які можна умовно поділити на два види – музично-теоретичні дисципліни і безпосередньо музикування, гра на музичному інструменті або спів. При цьому музикування умовно також поділяється на два види – сольне (індивідуальне) та колективне (ансамблеве).

Доцільно зауважити, що індивідуальними насамперед є заняття, метою яких є формування індивідуальної майстерності учня, гра на відповідному музичному інструменті. Іншою важливою відмінністю заняття з індивідуального музикування є той факт, що викладач повинен звертати увагу не тільки на кінцевий результат – звучання музичного твору, виконуваного учнем але і контролювати діяльність усієї опорно-рухової системи учня під час музикування. Це передбачає необхідність постійного як аудіального, так і візуального контролю викладача за учнем, а також обов'язкову можливість, в разі виникнення такої потреби, невірні дії учня своєчасно коригувати. При чому таке

коригування, в залежності від конкретної ситуації, може потребувати особистого показу викладачем, або навіть певного тактильного контакту викладача і учня, якщо важливими є певні тактильні або фізіологічні відчуття.

Останнє зауваження потребує доповнення. Як відомо, педагогічна взаємодія передбачає як вербального, так і невербального спілкування. Невербальне спілкування включає жестикуляцію, міміку, тактильний контакт та управління дистанцією и складає до 55% повсякденної комунікативної діяльності людини. Дослідження вітчизняних педагогів показують, що тактильний контакт з учнем не обмежується лише питаннями фізіологічної сторони виконавського процесу. Використання дотику є дуже важливим у роботі з дітьми, особливо молодшого шкільного віку.

В контексті поставленої мети розглянемо – якою мірою описані нами особливості контакту в системі учень-викладач, можуть бути дотримані у випадку, якщо освітній процес відбувається дистанційно. У випадку дистанційної освіти, усі учасники освітнього процесу знаходяться віддалено один від одного і можуть спостерігати за діями один одного лише через спеціальні засоби зв'язку. Такими засобами є телефон (смартфон) та комп'ютер (ноутбук) із встановленим відповідним програмним забезпеченням (зокрема Skype, Viber, Facebook messenger, Zoom та інші). Сучасні засоби зв'язку дозволяють передавати як аудіальну, так і візуальну інформацію, проте жоден з них не дозволяє встановити тактильний контакт. Крім того передача як звукової так і візуальної інформації також мають свої особливості. В залежності від якості мікрофону на пристрої, яким користується учень і якості динаміків на пристрої, яким користується викладач, останній отримує звукову інформацію з меншою чи більшою втратою якості. Якщо втрата якості звуку є суттєвою, це може не дозволити викладачеві повною мірою оцінити, наскільки вірно учень виконує поставлене завдання [1].

Що стосується теоретичних дисциплін, то тут можливі різні варіанти. Учні осягають нотну грамоту і теорію музики за допомогою презентацій. Анімаційні способи подачі інформації роблять уроки привабливими, в першу чергу для дітей (ритмічні схеми, музогорамми, уявлення нот у вигляді квітів веселки і т. п.). Спеціально підібрані музичні твори для домашнього прослуховування в першокласному виконанні світових знаменитостей виховують у дитини сприйняття високого стандарту якості. Навчать його розуміти сутність музичного твору, його сенс, який талановито чи не дуже передає інтерпретатор в залежності від своєї майстерності .

Для групових занять з теоретичних предметів 1-2 класів (5-7 років) обов'язково треба залучати батьків, так як є суттєві проблеми з наявністю у учнів молодших класів технічних засобів для дистанційних занять. Для комунікацій з учнями та батьками було вирішено зробити групові чати (Viber, Facebook), щоб навчальний матеріал учні змогли опановувати за допомогою батьків. За відсутності в закладі загальної медіаплатформи це виявився єдиний вихід для подачі навчального матеріалу учням з можливістю робити дистанційне опитування з пройденого матеріалу, так як в Viber і Facebook існують функції можливості проведення групового відеочату з демонстрацією на екрані педагога навчальної інформації не тільки візуальної але і аудіо прослуховування навчального матеріалу. Опитування у вигляді вікторини (Viber) теж дає гарні результати з великою зацікавленістю учнів. Для перегляду та закріплення навчального матеріалу в таких групах є можливість робити посилання потрібних фрагментів на такий поширений ресурс як youtube.com

Висновок. Таким чином, перенесення музичного навчального процесу в онлайн середовище, вимагає ретельного добору засобів та відповідно методів навчання. Вибір засобів онлайн навчання повинно відповідати забезпеченню потреб навчального процесу. При дистанційній роботі з учнями молодшого шкільного віку, як індивідуальній так і груповій, потрібне обов'язкове налагодження контакту з батьками для створення комфортного емоційного стану дитини.

Література:

1. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи.
1. Бондаренко А.І. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3. С. 69–72
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности: учебное пособие. Москва: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. РЕВУЦЬКОГО ЯК СКЛАДОВОЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ

Москвічова Ю. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна*

В сучасній Україні реформування системи освіти ставить перед вищою школою інноваційні завдання та висуває високі вимоги до якості підготовки фахівців, зокрема викладачів музичного мистецтва, які здатні не тільки до професійної творчої самореалізації, а й спроможні зацікавити й залучити молоде покоління до глибокого пізнання музичного мистецтва, виховати справжніх професіоналів, готових до викликів сьогодення.

В структурі фахових дисциплін музичних та мистецьких факультетів педагогічних вузів інструментально-виконавській підготовці студентів відводиться важливе місце, і для оптимізації навчального процесу та вдосконалення виконавської підготовки студентів-піаністів, доцільно залучати для опрацювання якомога більше творів мініатюрного жанру. Лірична мініатюра широко представлена у творчості таких українських композиторів як Я. Степовий, В. Косенко, М. Лисенко, Б. Лятошинський і, звісно, Л. Ревуцький, творчість яких має тісний зв'язок з західноєвропейськими композиторами, в першу чергу з Ф. Шопеном та Ф. Мендельсоном. Звернення до фортепіанної творчості Л. Ревуцького – видатного українського композитора і педагога, академіка АН УРСР, автора багатьох шедеврів у різних жанрах української музичної творчості, дає можливість не тільки опанувати різноманітні технічні прийоми гри, а й розкрити інтонаційний стрій музики композитора, особливості стилю й жанрових моделей, характерних для творчості митця.

У цей час, від межі XIX–XX століть і до 30-х років XX ст., музично-стильовий простір збагачується такими новими художніми напрямками, як символізм, експресіонізм та неокласицизм, поступово витісняючи романтичний стиль. Молодого Левка Ревуцького найбільше приваблює романтична музика, в першу чергу він віддає перевагу творчості Петра Чайковського, Фредеріка Шопена, Людвіга ван Бетховена. Серед

сучасних йому музикантів особливий вплив мав на нього славетний російський композитор і піаніст Сергій Рахманінов.

У фортепіанному доробку Л. Ревуцького є твори різних форм – від мініатюрних до розвинутих концертних. Загальна сфера його фортепіанних творів лірична, співуча, пронизана різноманітними людськими почуттями й переживаннями – від спокійних до експресивних емоційно-психологічних проявів. Вже у своїх ранніх фортепіанних *Прелюдах* (ор. 4), Л. Ревуцький демонструє реакцію на зміну в музично-естетичній ситуації того часу. Його пошук інноваційних засад музичного відтворення дійсності призводить до поєднання національних фольклорно-етнічних і загальноєвропейських модерністських тенденцій, що вже знайшли своє виявлення в інших видах мистецтва – літературі, образотворчому мистецтві, театрі тощо. У творах Л. Ревуцького інновації гармонійно поєднуються з національними традиціями. На різних етапах становлення стильових засад інтеграція професійної музики з фольклором постає характерними явищем. Звернення до фольклору реалізується різними шляхами: від прямого цитування до художніх метафор, притаманних пізньоромантичній творчості [4, с. 38–39].

У своїх фортепіанних творах Л. Ревуцький майже не цитував українських народних мелодій (за винятком Двох веснянок й Колискової за піснями зі збірки К. Квітки), але національна природа його музики впізнається в інтонаційному складі власних тем композитора, у способах розвитку, складі фактури, в емоційному наповненні й жанровій основі творів.

Фортепіанна спадщина композитора не чисельна, створена протягом 1910–1934 років. Це *Вальс Сі-бемоль мажор*, *Соната Сі-мінор*, *Прелюдії* (ор. 4, 7, 11), *Два етюд*, *П'єси* (ор. 17), *Три дитячі п'єси і Фортепіанний концерт*, який став кульмінаційним твором фортепіанної творчості.

Музика Л. Ревуцького ґрунтується на тонких тембрових, ритмічних та динамічних нюансах. Загальний характер музичної мови – стримано-інтелігентний, глибокий за змістом, сповнений внутрішньої сили, драматизму й експресії. Прелюди стають одним із улюблених жанрів композитора. Це – поетичні мініатюри, що відображають певний настрій, психологічний стан, характеризуються жанровою образністю. Творчість композитора цього періоду, що складалася в умовах активізації національного самоусвідомлення українців, була позначена високим проявом почуття, етнічними ознаками, благородною вишуканістю. Такими є *Прелюд Ре-бемоль мажор* (ор. 4, № 1) – емоційно стриманий, позначений цілісністю художнього образу, мелодією широкого дихання, насиченістю фактури; витончена,

скромна, надзвичайно виразна й інтимна, сповнена глибокого ліризму *Пісня* (ор. 17), а також *Соната Сі-мінор* (ор. 1), своєрідна за формою (перший в українській музиці зразок одночастинної композиції цього жанру), з новаторським музичним висловлюванням і багатством образного змісту. Врівноваженість засобів музичної виразності, великий діапазон звучання – від масивних пластів до найніжнішого звукоутворення, щирість висловлювання, динамічна піднесеність і тонке відчуття форми відображають особистісні риси і внутрішні почуття композитора. Для фортепіанного стилю Л. Ревуцького характерним постає поліфонізований виклад, різнобарвна регістрова палітра, гнучка динаміка, насичена фактура, багата гармонія, прихована поліфонія. Індивідуально-стилістичними особливостями фортепіанних творів митця є використання поліладової будови (система мажоро-мінору), хроматизматика мелодико-гармонічного руху, використання поліритмії та поліметрії, ритмічна варіантність, своєрідна мелізматика як складова основної мелодії. Характерно, що мотивної артикуляції Л. Ревуцький майже не позначає, виконавські вказівки в текстах композитора – динамічні знаки, ліги, темпові визначення – стосуються лише побудов від фрази й більше. Також майже не позначена педалізація, проте фактура, зазвичай, має значний діапазон, більші від октави акорди, тривалі баси – все це потребує педальної підтримки. Переходи від високого до середнього і низького регістрів, зміни фактур і штрихів надають музиці колористичних переливів [1, с. 155].

Як зазначає Б. Фільц, ще в 1920-1930-х роках фортепіанні твори Л. Ревуцького, як і інших українських композиторів того часу, виконувала й популяризувала випускниця Віденської консерваторії Г. Левицька-Крушельницька (тітка Марії Крушельницької). Вперше в Галичині один з її концертів було присвячено творчості композиторів В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Козицького і Л. Ревуцького. На початку 1941 р. в рамках авторського концерту Л. Ревуцького було виконано Другу симфонію і Фортепіанний концерт, який грав Абрам Луфер. В різні часи твори Л. Ревуцького включали у свої програми досвідчені піаністи, зокрема, такі як лауреат міжнародного конкурсу Олег Криштальський, відомий популяризатор української фортепіанної музики Костянтин Донченко, народна артистка України Марія Крушельницька, лауреат Премії ім. Л. Ревуцького Йозеф Єрмін та ін. [5, с. 52]. Твори митця охоче виконуються студентами музичних училищ, музичних факультетів педагогічних університетів, консерваторій. Художньо-образна сфера фортепіанних творів Л. Ревуцького нерозривно пов'язана з лірико-епічним жанром, що в результаті визначає самотність та індивідуальність художнього мислення композитора.

Твори Л. Ревуцького як фортепіанні, так і вокальні й симфонічні увійшли до золотого фонду української музичної культури, ставши класикою. Зрілий романтизм в його творчості поступово трансформується в особливий стиль, який увібрав і перевтілює різноманітні традиції романтиків попередніх поколінь та новітні стильові тенденції. Для фортепіанного стилю Л. Ревуцького характерним засобом втілення основних рис художнього образу є наспівність і безперервність музичного вислову, органічність інтонаційних переходів, витонченість і вишуканість фортепіанних мелодій, поєднання динамічної енергії, сили вираження з теплотою і широким диханням ліричного вислову. Вивчення музичних творів Л. Ревуцького у процесі інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва є важливою умовою їх професійного становлення. Фортепіанні мініатюри є тим благодатним матеріалом, який формує навички музичного мислення, самостійного й творчого підходу до процесу ознайомлення з музичним твором; сприяє кращому розумінню художнього змісту, стильових й жанрових особливостей творів мистецтва, розвиває інтерес та ініціативу, що є необхідною умовою у підготовці висококваліфікованих фахівців.

Література:

1. Кашкадамова Н. Стильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької). Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 152–162. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_23
2. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ, Наукова думка, 1980. 314 с.
3. Лігус О.М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX ст. Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. К., 2009. Вип. 4, т. 3. С. 119–128.
4. Терещенко А. Становлення в українській музиці першої третини XX століття нових векторів стилутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15 С. 37–48. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_8
5. Фільц Б. Левко Ревуцький і митці Галичини Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15 С. 49–58. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_9

ПРИНЦИПИ ДЕДУКТИВНОГО МЕТОДУ ТВОРЕННЯ МУЗИКИ У КЛАСІ КОМПОЗИЦІЇ ВІЗ УКРАЇНИ

Мужчиль В. С.

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри композиції та інструментування
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Згідно з Аристотелем, людина – це істота, наділена Логосом¹, тобто саме останній дає людині змогу вийти за рамки простого існування. На нашу думку, не існує жодного видатного митця, твори якого були б створені лише за рахунок емоційного впливу без професійних якостей, саме – без логіки мислення, вміння побудувати драматургію твору, наділити його змістовністю, де кожен крок мотивований, тобто має не тільки логіку зв'язків усіх елементів музичної мови/мовлення, але й прямо пов'язаний з ідеєю твору.

Таким чином, головним **завданням** класу композиції ми ставимо розвиток концептуального, саме дедуктивного шляху творення музики, як основи розвитку музичного мислення студентів.

Дедуктивний метод, який автор практикує у своїй творчості² та навчає студентів-композиторів, передбачає творення музики від загального до приватного – від концепції-ідеї – основи майбутнього твору. Такий метод відрізняється від *індуктивного* – написання спочатку музичного тексту (оперуванням усім арсеналом музичних засобів виразності – мелодики, ритму, гармонії і т.і.). Створюючи музичний текст як самоцілну, самодостатню одиницю мовлення, ми стикаємося з тим, що він може не мати мети, що границя мислення – розмита. Задаємося питанням: чим керується композитор при написанні своєї музики – емоціями, певним внутрішнім станом, професійними якостями, вмінням імпровізувати, бажанням відтворити той чи інший стиль, керуючись певним методом (у вузкому значенні) – технікою, можливостями інструменту? На нашу думку, лише *мотивованість* музичного матеріалу (чому саме *ця* техніка використовується, чому саме для *цього* інструменту ми пишемо) може вирізняти справжнє

¹ *Zoon logon echon.*

² Відома українська композиторка К. Цепколенко у книзі «Формування особистості студента-композитора» також тримається данного методу навчання і творення своєї музики [1].

мистецтво від ремесла чи учнівської роботи. Лише логіка та причинно-наслідковий зв'язок ідеї з елементами музичного мовлення композитора, допоможуть уникнути ектетичного матеріалу (одного з показників не-професіоналізму). Цей метод допоможе досягнути більш високого рівня хужності.

У деяких композиторів початківців (і не тільки!) часто-густо бачимо схильність, в першу чергу, до бажання використовувати «сучасні композиторські техніки» як самоціль, при чому змістовність може бути відсутня чи вкрай важко знайдена та пов'язана з назвою твору.

Основою будь-якого справжнього мистецтва є *концепт* «*трьох китів*»: ідеї, форми та новаторства¹. 1. Ідея – є первинною константою мовлення митця. Вибудова драматургії твору народжує шлях до використання тих чи інших засобів музичного вираження: мелодики, фактури, реєстрового різномаїття, тембральної основи, ладо-гармонії. 2. Форма, як основа будови музичного тексту, має бути мотивована ідеєю твору². 3. Новаторство – самобутність митця, розуміємо як проявлення мислення у використанні нестандартних шляхів роботи з музичним матеріалом. Наприклад, творчість Д. Лігеті, М. Скорика, С. Райха, Г. Уствольської, А. Пярта вирізняється абсолютною стилістичною несхожістю між собою, т.я. музичне мовлення, саме – мислення, є результатом різної історико-культурної парадигми, композиторської школи, музичної комунікації, свідомості митця. Таким чином, їх твори є культурною цінністю – ланкою, до якої має прагнути кожен професійний композитор.

Логіка роботи над твором, згідно з дедуктивним методом, приблизно наступна:

1. Знаходження ідеї майбутньої композиції. Вона має бути абсолютно чіткою, її мажна виразити словами та написати на папері.

2. Вибудова концепції та структури твору – визначення меж форми, контрастів, які відіграють чималу роль у драматургії.

3. Відбір інструментарію пов'язаному з ідеєю твору (цей крок може бути зроблений й раніше).

4. Створення музичного матеріалу.

Мислення – це важка праця, якою не можна нехтувати. Добре вибудовані перші кроки, мають допомогти уникнути того, що деталі – не мотивовані ідеєю, немає контрастів, музика – без глибини. Але, щоб музичний твір «відбувся» та став культурною цінністю, вирішальну

¹ Глибина, стрункість та сміливість, за О.С.Пушкіним з маленькій трагедії «Моцарт та Сальєрі».

² Відомо, що Д.Шостакович не починав написання твору не знаючи його фіналу.

роль відіграє *комплекс професійних навичок* роботи над ним – вміння розвивати матеріал, знання властивостей інструментів, відчуття часу/форми, високі етичні та естетичні якості композитора.

Література:

1. К. Цепколенко «Формування особистості студента-композитора». Одеса: Вид-во «Друк», 2008. 118 с.

«КАЛЕЙДОСКОП» ЮРІЯ ЩУРОВСЬКОГО ЯК СКЛАДОВА ФОРТЕПІАННОГО РЕПЕРТУАРУ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Мялькіна Н. О.

*спеціаліст першої категорії, викладач фортепіано
Полонська дитяча музична школа
м. Полонне, Хмельницька область, Україна*

Актуальність статті полягає у важливості значення творчої спадщини Ю. Щуровського у контексті української фортепіанної музики як учбового репертуару для піаністів-початківців.

Новизна даної статті – у підкресленні значення циклу п'єс «Калейдоскоп» у педагогічному репертуарі учнів-піаністів.

Метою статті є донести важливість значення циклу «Калейдоскоп» у фортепіанному репертуарі учнів дитячих музичних шкіл завдяки аналізу п'єс.

Світова фортепіанна література багата на зразки репертуару для маленьких музикантів-виконавців з урахуванням їхніх піаністичних можливостей. Серед відомих композиторів, що писали твори для дітей, Р. Шуман (Альбом для юнацтва), П. Чайковський (Дитячий альбом), відомі також приклади в українській фортепіанній літературі ХХ століття: В. Косенко у 1936 році створив альбом «24 дитячі п'єси для фортепіано» (тв. 25), В. Барвінський написав у 1935 році збірку «Наше сонечко грає на фортепіані». Вагомий внесок у створення дитячого фортепіанного репертуару української музичної культури ХХ століття роблять Ж. Колодуб, І. Беркович, М. Сільванський, М. Дремлюга та багато інших композиторів. Значне місце в українській музиці посідає фортепіанний доробок Юрія Щуровського, котрий має певну педагогічну спрямованість. Серед фортепіанних композицій Щуровського є мініатюри, поліфонічні твори та твори великої форми.

У композитора є два альбоми для дітей: «Прогулянка» (1975) та «Калейдоскоп» (1982), а також ще декілька збірок дитячих п'єс, котрі поєднують у собі різноманітні завдання, розвивають у маленьких піаністів поліфонічне мислення, творчу уяву, оволодіння різними типами фактури та засобами виразності.

Візьмемо для розгляду збірку «Калейдоскоп». Написаний цикл у 1982 році, містить 32 п'єси за складністю для 1-3 класів. У цій збірці представлені п'єси, різні за жанром та формою. Серед них є зображальні п'єси: «Рішучий Петрик», «Дожени», «Скоком», «Смачна цукерка», «Горбчики», «Шарманка»; поліфонічні п'єси (або з елементами поліфонії): «Пісня за селом», «Канон», «Роздолля», «У народному стилі», Інвенція, Фуга; етюди для різного віку; танцювальні: «Естонська полька», «Вальс-жарт», «Польський танець»; чітко визначені жанрові: «Коліскова», «Прелюдія». Невипадкова назва збірки – «Калейдоскоп», адже п'єси змінюються одна за одною за настроєм та складністю як у калейдоскопі. Розглянемо деякі з них. Візьмемо для прикладу п'єсу «Весела пісенька». Форма періоду із розширеним другим реченням, розмір 2/4, тональність C-dur, темп Moderato. Динамічний план у межах p – f. На перший погляд п'єса видається простою, оскільки фактура викладена для почергового виконання обома руками, і лише в кінці для виконання обома руками одночасно. Але складність полягає у тому, аби при переході з однієї руки в іншу мелодію була виконана плавно, цілісно, ніби однією рукою.



У тактах, де мелодію, котра звучить у партії правої руки, доповнює супровід у лівій руці, слід бути максимально уважним та не заглушити мелодію супроводом у момент вступу партії лівої руки. П'єсу рекомендовано для першого класу.

Далі розглянемо п'єсу «Дожени!». Форма періоду повторної будови, тональність F-dur, розмір 2/4, динамічний план в межах mp – f. Фактура поліфонічна, написана у формі канону, що відтворює ефект безперервного бігу. У поєднанні із staccato та темпом Allegro це створює певну складність для дитини, оскільки потрібно у швидкому темпі чітко виграти мелодію та прослухати її у партії кожної руки. Для цього необхідно повчити партію кожної руки окремо та поєднати обома руками у повільному темпі. Для легкості звучання краще скористатись прийомом кистьового стаккато. П'єсу рекомендовано для першого класу.



Перейдемо до п'єси «Коліскова». Форма періоду повторної будови, розмір 2/4, тональність а-moll, фактура поліфонічна. Характер твору визначається спокійним темпом *Andantino*, наспівною мелодією у партії правої руки, а також помірною хвилеподібною динамікою в межах *p* – *pp*. Важливо буде виконати мелодію наспівним звуком, для чого необхідне застосування м'якого туше, водночас мелодія має прозвучати чітко та повнозвучно. Партія лівої руки має самостійну мелодичну лінію, котра доповнює мелодію у партії правої руки. Аби прослухати поліфонію, поєднавши партії обох рук в одне ціле, слід попрацювати над партією кожної руки окремо. П'єсу рекомендовано для першого класу.



Досить цікавою є п'єса «Маленький дятел». Вона належить до групи яскравих колористичних п'єс. Форма тричастинна, тональність F-dur, розмір 2/4. Темп *Allegretto* означає не стільки швидкість виконання твору, скільки характер – веселий, досить жвавий. Фактура п'єси легка та прозора, гомофонно-гармонічного складу, відповідно, у зв'язку з фактурою, динамічний план в межах від *p* впродовж всієї п'єси до *f* наприкінці твору. Характер твору грайливий, дещо жартівливий, що є однією із складових образу пташки, переданий за допомогою штриха *staccato* та дрібних тривалостей (переважно в правій руці). В основі мелодії лежить двотактовий мотив, який постійно повторюється. Звучить цей мотив на *p* і лише наприкінці твору виходить на *crescendo*. У партії правої руки – весела пташина пісня, а в партії лівої – супровід, що доповнює мелодію правої руки, продовжуючи її в деяких тактах і схожий на «роботу» птаха.



Для передання відповідного характеру п'єси важливе точне дотримання штрихів, виконання яких і буде однією із складностей для дитини (чотири восьмі на staccato, чверть – tenuto, зняття руки і виконання чотирьох шістнадцятих на legato, потім знову зміна штриха на staccato). Для цього доцільно скористатись прийомом кистьового staccato.

Складністю для дитини буде також виконання середньої частини, оскільки тут з'являється елемент підголоскової поліфонії, де мелодію правої руки доповнює підголосок у лівій руці. Тут, окрім слухання поліфонії, слід ще й наспівно зіграти мелодію правої руки.



Також складністю для дитини буде перейти від crescendo (секвенції) на subito p, причому відразу ж на staccato. Педаль в даному творі зайва. Динаміка хвилеподібна в межах від p до f. П'єсу рекомендовано для другого класу.

По завершенні огляду слід сказати, що музика композитора відзначається яскравою та неповторною індивідуальністю, душевною простотою, цілісністю та єдністю стилю. У його творах органічно та просто поєднуються інструктивні та художні задачі, оригінальність, образність змісту та досконалість засобів музичної виразності. Програмність, ясність форми та простота музичної мови пробуджують дитячу уяву, що позитивно впливає на музичний розвиток учнів, формує їхній художній смак, а також виховує гармонічний слух та розвиває поліфонічне мислення. Проаналізувавши твори Щуровського слід зазначити, що для виконання більшості з них особлива техніка не

потрібна. Вони «зручні» для виконання, а за «прозорою» фактурою майстерно криється художній, та дуже часто глибокий філософський зміст. В цьому і є уміння митця писати просто, доступно, зрозуміло для дітей та водночас майстерно передавати найтонші грані почуттів людської душі.

Льтература:

1. Юрій Щуровський. URL: http://ukrnotes.in.ua/biografi_Shchurovskiy.php
2. Цікаві історії про відомих особистостей, біографії, гумористичні оповідання, фото і відео. URL: <http://www.people.su/ua/127411>
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.650

КОНЦЕПТ ПРОСТОТИ У ВИЗНАЧЕННІ ТВОРЧИХ ІНТЕНЦІЙ «НОВОЇ ПРОСТОТИ»

Овсяннікова-Трель О. А.

кандидат мистецтвознавства,

*доцент кафедри історії музики та музичної етнології
Одеська національна музична академія А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Стильовий феномен «нової простоти» фіксує кардинальну зміну того вектору композиторських уявлень про сутність і функції музичного мистецтва, що сформувався в лоні авангардистської парадигматики музичної творчості і визначив принципово інноваційний підхід композиторів до системи музичної мови і його окремих елементів.

Розмірковуючи про функції композитора в сучасній музичній культурі, автор відомої теорії кінця часу композиторів В. Мартинов висловився досить категорично, маніфестуючи нові ідеали музичного мистецтва: «І нам зараз потрібно робити радикальні речі. Скинути з пароплава сучасності Дюшана, Кейджа і Малевича. Звільнитися від їх диктату. Тому що весь контемпорарі-арт, що знаходиться під їх гнітом, перетворився в якусь остигнула жуйку. Треба через це переступити. За великим рахунком наша задача зараз – зупинити прогрес. Пам'ятаєте, Малевич так підписав книжку Хармсу – «Йдіть і зупиніть прогрес».

Ось це моя головна задача. Я її дуже серйозно сприймаю» [1]. В останній третині ХХ століття ідея «зупинки» музичного прогресу знайшла своє творче втілення в різних індивідуально-авторських концепціях спрощення музичної мови, що утворювали той вектор композиторської творчості, який прийнято визначати загальним поняттям «нової простоти»: будь це «нульовий стиль» В. Мартинова, що декларує в концепції *opus-posth* музики принципову анонімність Автора і відмову від його індивідуального «мовного коду»; або «нова консонантність» Г. Пелециса, що втілює ідеали евфонії (милозвучності); чи «проста музика» Г. Канчелі, що будучи початково створеною для фільмів, згодом утворила значуще інтонаційно-семантичне поле «серйозних» інструментальних творів композитора (і навіть автономні авторські опуси); або ж «слабкий стиль» В. Сильвестрова, що апелює до знайомого музичного матеріалу. Кожна із зазначених стильових версій «нової простоти» в будь-якому випадку підіймає проблему індивідуальної композиторської інтерпретації музичної мови в умовах сучасного музичного мислення з одного боку, і загального стану культури та її художніх інтенцій – з іншого. І в цьому контексті «простота» як поняття і категорія музично-художньої творчості виявляється принципово важливою.

Логічна ідея простоти – відсутність внутрішнього і зовнішнього різноманіття. Якісна ідея простотою полягає в тому, що в певних ситуаціях мислення різноманіття стає незначущим. Річ виступає не тільки як одне, але і як байдуже до власного різноманіття. З формальної точки зору основний принцип «простоти» музичного вираження у «новій простоті» є пов'язаним з елементарним спрощенням звукового ландшафту і перенесенням складності структурних співвідношень у внутрішній шар музичної мови і його виконавське озвучування.

У А. Пярта присутнє метафоричне визначення простоти: «... думка невинної дитини іноді може виявитися сильніше, ніж зовнішня складність усього світу, тому що один погляд цієї невинної істоти здатний передати вищі істини, ніж наші натужні старання» [3, с. 60]. Звісно, ясно чому образ дитини персоніфікує ідею простоти – адже це та форма людської душі, яка ще не «замутнена» його індивідуальністю і в якій ще живе Бог (і тому світовідчуття дитини цілісне у своїй позитивності, позбавлене внутрішнього конфлікту). Будьте «як діти» (Євангеліє від Матвія, 18: 3), «бо таких є Царство Боже» (Мк. 10: 14). Гармонія в душі дитини дозволяє бачити гармонію і навколо себе, це і є те справжнє Царство Боже, яке знаходиться «всередині нас» (Лк. 17: 21). Аналогічний образ простоти зустрічаємо у В. Сильвестрова, який говорячи про проблему кітчу, подає таке порівняння: «Людина слухає «слабку» музику і думає: що ж там

слухати? В принципі, це нагадує сентенцію, якою пронизані Євангелія, ось цю формулу: «кі не бачили, слухаючи, не чують». Тому що, коли літаюча тарілка – то там відразу видно, що таємниця, а коли дитина чи квітка, то тут дивитися нічого» [4, с. 302].

В цьому ж смисловому руслі звучать і слова американського композитора М. Фелдмана, творчий шлях якого розгортався в динаміці спрощення звукового вигляду музичного твору: «Коли помремо, бог запитає, чи вніс ти ясність?» [2]. В даному питанні укладено відповідь на будь-які запитання, що можуть виникнути в зв'язку з надмірною простотою «нової простоти», її наївністю і примітивністю у порівнянні і з спадщиною «прекрасної епохи» музичної класики, і з революційними винаходами музичного авангарду. Необхідність ясності, потреба в ясності, яка так гостро відчувалася музичним мистецтвом середини ХХ століття, неминуче викликала до життя *ясну* форму вираження. У художньо-естетичному контексті авангардизму подібна форма не могла сприйматися інакше ніж «проста», але саме завдяки цій простоті вона знайшла смислової глибини, надавши інше семантичне значення простоті музичного вираження: у простоті і полягає Істина, яку так легко розгубити у «складнощах» повсякденності («... і дивлячись не бачать, і слухаючи, не чують, і не розуміють») (Євангеліє від Матвія, 13:13)).

Мабуть тому і з'являється іноді у роздумах композиторів та тих, хто прагне *почути*, тема *складності* «простої» музики. О. Івашкін у своїх бесідах з А. Шнітке висловлює думку про символічність простоти музичної мови: «Простота твоєї музики оманлива, тому що під простими співзвуччями, «між нотами» лежить щось інше....Те, що можна було б назвати «четвертим виміром» [5, с. 68]. З певними труднощами пов'язана і виконавська сторона «нової простоти», про що говорять як самі музиканти, так і композитори, які часто стикаються з «труднощами перекладу» внутрішнього змісту твору в його звучну форму. На питання чому так часто солісти зазнають труднощів при виконанні його інструментальної музики А. Пярт відповідає однозначно: тому що це дуже просто, незвично у своїй простоті для виконавця, що традиційно є орієнтованим на віртуозну ідею сольного музикування, «це дорога в зворотному напрямку», не у зовнішній світ, але у внутрішній, що виключає демонстрацію себе. Ця простота, говорить композитор, «як іноземна мова для оркестрантів і солістів, яку потрібно опановувати, і на це потрібен час» [3, с. 74].

Проста («банальна» у термінології В. Сильвестрова [4]) музична лексика «нової простоти» обумовлена композиторськими установками з одного боку, на гармонійність і ясність «простої» музики, з другого – усвідомленням «умовної» ролі композитора в бутті музики як

автономного енергетичного потоку, що існує автономно від нього (саме такий образ музики зустрічаємо у висловлюваннях багатьох представників «нової простоти – В. Мартинова, В. Сильвестрова, В. Польової, А. Батагова та ін.). Звідси витікає ідея та поняття «нової консонантної музики», яке можна розглядати як один із синонімів «нової простоти», що містить в собі ідею милозвучності музичного вираження (евфонії). Г. Пелецис, творчість якого пов'язують з «ною консонантністю», розуміє консонанс не тільки в якості акустичної, але, перш за все, центральної естетичної категорії музики [2], що визначає суть композиторських пошуків в області музичної мови. Це визначає специфіку «словникового запасу» «нової простоти», в основу якого покладені найпростіші мелодичні і гармонійні лексеми (тризвуки, фігурації, звукоряди, інтервали, затримання, гармонійні формули і т. п.), що мають потужний семантичний заряд в силу своєї наскрізної присутності в основних історичних і індивідуально-композиторських стилях європейського професійного музичного мистецтва Нового часу.

Література:

1. Владимир Мартынов о вреде прогресса, Арво Пярте и композиторах будущего. URL: https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/martynov_2013/ (дата звернення 26.03.2021).
2. Музыка – это звучащая красота. Интервью Г. Пелециса. URL: <https://maltavest.com/publikaczii/georg-peleczis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html> (дата звернення 29.03.2021).
3. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
4. Сильвестров В. Дождатся музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилотиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
5. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: Классика-XXI, 2014. 320 с.

ЛУЇДЖІ ДЖЕРВАЗІ ЯК ПРЕДСТАВНИК ІНСТИТУТУ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРІВ ОДЕСЬКОЇ ОПЕРИ

Остроухова Н. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Ця стаття є продовженням серії творчих портретів диригентів одеської опери, що входять в мій курс «Музичне життя театрів Одеси». Віртуальне знайомство з музикантами, які працювали в Одеській опері, починаючи з 1804 року, допомагає уявити їх особистості, освіту, репертуарні пристрасті.

Загальновідомо, що в кінці 1830-х років Гаetano Доніцетті був запрошений до одеського театру у якості диригента. В цей час (1835–1839 рр.) він був професором, з 1837 року – директором консерваторії в Неаполі. Композитор дав згоду, але потім поступився запропоновану одеситами посадою своєму колезі – композитору, виконавцю і диригенту з Мілана, також вихованцю Неаполітанської консерваторії Луїджі Джервазі [8, с. 120]. В свою чергу, коли у Джервазі виникла необхідність виїхати на два роки на гастролі, він запросив в Одеський театр свого колегу Луїджі Річчі, який також закінчив неаполітанську консерваторію по класу скрипки, фортепіано та контрапункту. Як правило, всі диригенти мали ще кілька спеціальностей – були скрипачами, піаністами, викладачами теоретичних дисциплін... Багато високопрофесійних диригентів і музикантів залишалися в Одесі до кінця своїх днів, знайшовши тут свою другу батьківщину.

Перше, на що звернув увагу диригент Луїджі Джервазі, це необхідність збільшення числа виконавців в хорі і оркестрі, що дасть йому можливість ставити нові для Одеси, сучасні вистави. Так, у 1870 році Джервазі напише: «Близько тридцяти років тому я був запрошений з Мілана до Одеси, щоб зайняти місце директора італійської опери. У той час я знайшов тутешню оперу в наступному складі: хористів було не більше 6 чоловік, і між ними жодної жінки; оркестр складався з 22 музикантів, вважаючи в тому числі і артиста на великому барабані... Завдяки своєму впливу на чудового антрепренера Сарато, мені вдалося після закінчення року збільшити число хористів до 10 осіб, додавши до них ще 6 жінок. Оркестр доведений був також до 26 музикантів» [5, с. 1]. Додамо: у другій половині 1850-х років в

хорі стало 26 осіб, а кількість артистів оркестру збільшилась до 35. У 1860 році в трупі було 105 осіб.

Кожен сезон на одеській сцені з'являлося від 3 до 6 нових опер. Проблема пошуку нового репертуару і тоді була перш за все проблемою антрепренера, який вкладав свої кошти в постановку і чекав від цього вигоди. Але й диригенти долучалися до цього процесу. Щорічно одеські антрепренери або диригенти їздили в Італію і привозили (ангажували, як тоді говорили) виконавців, які вже знали новий репертуар. Тоді ж вони привозили і нові ноти. Чимало прем'єр оперних творів відбулося в Одесі незабаром після їх створення; наприклад, «Лючія ді Ламмермур», «Лінда ді Шамуні», «Дон Паскуале», «Норма», «Ломбардці», «Ріголетто», «Трубадур». В Одесі відбулися прем'єрні виконання опер композиторів А. Граффінья, Л. Гольда, Л. Джервазі, Л. Річчі і ін.

Протягом 25 років Л. Джервазі успішно диригував операми Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Пачіні, Л. Річчі, С. МеркадANTE, А. Граффінья, Е. Галеа, а також власними. Його комічна опера в 1 дії «Сільське казино» виконувалася 25 січня 1841 року [2, с. 32] (у цей же вечір йшов другий акт опери «Беатріче ді Тенда» В. Белліні). «Багато похвал викликала жива і витончена музика. Головні дійові особи – сеньйора Бароцці, бас-буф Граціані і тенор Даньїні, викликалися разом з маестро багато разів! А Даньїні не тільки прекрасний співак, але заслуговує на похвалу ще і як поет – автор лібрето цієї опери» [9, с. 302, 342]. У бенефіс автора 31 липня 1847 року опера йшла під назвою «Сільський будиночок» в 2-х діях.

1 січня 1844 року виконувалася «італійська» опера Л. Джервазі на 2 дії «Заручені» [4, с. 4]. Її перше виконання відбулося в 1834 році в Римському Teatro Valle. Лібрето Дж. Бідери. В основі опери – сюжет першого в Італії історичного роману Алессандро Мандзоні «*Promessi sposi*» («Заручені», 1827). Інтерес до роману був такий великий, що за мотивами *I promessi sposi* написано принаймні шість опер [1].

Одесити мали змогу познайомитися з новими творами Л. Джервазі – його двома симфоніями для двох оркестрів [7, с. 156], романсом «Спогади про Одесу». У бенефіс диригента 10 січня 1862 року соліст Е. Топай виконав велику комічну сцену з хором «Поет після корабельної аварії» Л. Джервазі. Його бенефіси перетворювалися на справжні театральні свята. Вражала кількість учасників: оркестр, любителі, німецькі артисти і військові музиканти.

Диригент Джервазі одним з перших почав включати до репертуару своєї трупи твори композиторів Росії [6]. В концертах він сам грав на фісгармонії та на новому музичному інструменті – гармонікорді (вид фортепіано), який Джервазі привіз з-за кордону у 1857 році.

Джервазі багато уваги приділяв музичної і вокальної педагогіці. У 1840-х роках викладав спів в Одеському інституті шляхетних дівчат. Під час перебування в Харкові в 1845 році вів уроки співу і музики. У 1866 році очолив музичну школу Одеського товариства витончених мистецтв і був диригентом, в 1869 входив до складу її дирекції.

Луїджі Джервазі активно займався публіцистичною діяльністю, рецензував постановки творів В. Белліні, Дж. Россіні, Л. Річчі, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Ф. Флотова, Дж. Мейєрбера, Ш. Гуно, ряд публікацій присвятив Дж. Верді та його оперним виставам [3, с. 74–75].

Особливий інтерес представляє його фейлетон (стаття), надрукований в газеті «Новороссийский телеграф» 3/15 травня 1870 року, що має назву «Історичний нарис італійської опери в Одесі з 1838 року по лютий 1870 року. (Присвячується Одеському муніципалітету)» [5, с. 1]. Далі наводиться список нових опер, поставлених за ці роки, проводиться аналіз діяльності антрепренерів, в якому особливу увагу звернуто на кількість і якість нових постановок. Крім того, Джервазі вважає, що слід «перебудувати сцену за планом, схваленим в 1866 році». Мається на увазі можливість виступів солістів на авансцені, а оркестру – «під гармонійної аркою» для поліпшення акустики. «Бажано, – писав Л. Джервазі, – щоб майбутнє узгоджувалося з нашими бажаннями, і щоб театр наш знову вступив на той шлях прогресивного розвитку, за яким він ішов до 1855 року».

Література:

1. Budden Julian. The Operas of Verdi. Volume 1: From Oberto to Rigoletto. Oxford University Press URL : [https://global.oup.com > the-o...](https://global.oup.com/the-o...)
2. В первый раз в Одессе комическая опера «Деревенское казино» Л. Джервази. Одесский вестник. – 1841. – № 8, 25 января. – С. 32.
3. Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX) ст.). Біографічний словник діячів культури / М. М. Варварцев. – К., 1994. – 196 с. С. 74-75.
4. Впервые в Одессе 1 января «итальянская» опера Л. Джервази в 2 действиях «Обрученные». Одесский вестник. – 1844. – № 1, 1 января. – С. 4.
5. Джервази Л. Исторический очерк итальянской оперы в Одессе с 1838 по февраль 1870 года. (Посвящается Одесскому муниципалитету). Новороссийский телеграф. – 1870. – № 1, 3/15 мая. – С. 1.
6. К. З. Театральный праздник в Одессе 6 декабря с. г. Одесский вестник. – 1850. – № 99, 13 декабря.
7. Концерт в пользу г-на Джервази. Одесский вестник. – 1856. – № 31, 17 марта. – С. 156.
8. Новые артисты одесской итальянской оперы. Одесский вестник. – 1840. – № 30, 13 апреля. – С. 120.

9. Odessa (Da lettera del 18 febbraio). Il Pirata. – 1841. – № 74, 16 marzo. – P. 302; Molte notizie in poche parole. Il Pirata. – 1841. – № 84, 20 aprile. – P. 342.

РОЗШИРЕНА ТЕХНІКА В КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ФАГОТУ СОЛО КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Пастухов О. В.

*старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Поняття розширеної техніки (*extended technique*) входить до теоретичних праць, присвячених питанню виконавства на дерев'яних духових інструментах, починаючи з дослідження Бруно Бартолоцці (1967), який розглядає нові можливості в сфері одно- та багатоголосся, наводить аплікатурні схеми. Вслід йому виникають роботи, де глибше розкриваються можливості «нової флейти» – Р. Дік (*Dick*, 1976), Т. Хауелл (*Howell*, 1974) або адаптується зарубіжний теоретичний матеріал із використанням прикладів з сучасної музики – О. Танцов (2011). Деякі пізніші праці присвячені сучасним техніками гри на гобої – В. Б. Балентайн (*Balentine*, 1983) та кларнеті – А. К. Лавлок (*Lovelock*, 2009), а ось спеціальних досліджень щодо фаготової розширеної техніки після Б. Бартолоцці до останнього часу фактично не було.

Перші спроби її осмислення на сучасному етапі (переважно з педагогічної точки зору) здійснюються в праці А. Штейна (2019), який наводить детальні інструкції щодо того, як підготувати виконавський апарат для того чи іншого прийому, і в якій послідовності його опановувати. Він розглядає техніку циркулярного дихання (*circular breathing*), потрійного та «мішаного язика» (*triple-/mixed-tonguing*), *frullato* (*flutter-tonguing*), мікротонову техніку та мультифоніки (*multiphonics*). Серед найбільш складних прийомів, на його думку, з точки зору часу, необхідного для оволодіння, є техніка «циркулярного дихання» або «безперервного дихання» чи «перманентного видиху» (В. Качмарчик).

Які саме можливості фаготу дозволяє розкрити розширена техніка гри, може проілюструвати збірка «П'єси сучасних композиторів для

фаготу соло» (2009), укладена видатним фаготистом Валерієм Поряд із відомими, як в Україні, так і за кордоном іменами Е. Денисова, Дм. Курляндського, О. Щетинського – збірка включає композиції і М. Воїнової, Г. Дмитрієва, Д. Капіріна, Ю. Каспарова, які дозволяють не тільки представити різноманітну панораму фаготової музики, але й ознайомитися із творчістю композиторів молодшого покоління. Автори кінця ХХ – початку ХХІ століття ілюструють різні естетичні установки та бачення фагота як сольного інструмента. Для деяких з них використання розширеної техніки не є пріоритетом (Е. Денисова, Дм. Капірін), більш того, вони відносяться до неї з недовірою, що ілюструє музика Е. Денисова. Його цікавлять, перш за все, лірично-експресивні можливості тембру, які, на його думку, мало розкриті, на відміну від скерцозного амплуа фагота. Інші композитори, як наприклад Ю. Каспаров, Г. Дмитрієв, навпаки ставлять розширену техніку в пріоритет. І, якщо у Ю. Каспарова відчувається єдність задуму твору, який втілює інфернально-демонічний виражальний потенціал інструмента, то у Г. Дмитрієва композиція Сонати побудована на принципі контрасту і постійній образній метаморфозі із використанням всієї палітри розширеної техніки та етюдно-віртуозних прийомів (окрім зміни губного тиску), що перетворює її на «акробатичну» вправу для фаготиста. Амплуа фагота як ліричного інструмента із глибоко-медитативним і похмуро-приглушеним звучанням розкривають мініатюри О. Щетинського та М. Воїнової, із тривалим вслуховуванням в один тон та його коливанням. В протилежність їм п'єси Д. Капіріна та Д. Курляндського ілюструють панування енергійної стихії ритму із джазовими синкопованим ритмами та відтінком свінгу. За спектром використовуваних прийомів найбільшу деталізацію показує Ю. Каспаров, оскільки він приділяє особливу увагу різним типам губного тиску, для чого навіть використовує цілий ряд умовних позначень. Фактично він «вивертає» прийом *oscillato*, призначений для зміни висоти звуку через зміну напруження губ, і ставить тиск на перше місце (а коливання висоти стають «побічним ефектом»). Найбільш оригінальні неповторювані прийоми ілюструють О. Щетинський, який графічно фіксує *vibrato* із змінною амплітудою та Дм. Курляндський із прийомом поступового переходу від слепу на звичайне звуковидобування.

Все це підтверджує, що фагот на сьогоднішній день має потенціал для застосування всього спектру засобів розширеної техніки, вже опанованого іншими духовими (флейта, гобой, кларнет) і не поступається їм у можливостях.

Література:

1. Валерий Сергеевич Попов URL: <https://doublereed.ru/musicians/valery-porov> (дата звернення: 1.02.2021).
2. Новые приемы игры на флейте (2011) / составитель, автор методической части О. И. Танцов. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 80 с.
3. Пьесы современных композиторов для фагота соло (2009) / Ред.-сост. Валерий Попов. Москва. 60 с.
4. Шульгин Д. (1998) Эдисон Денисов о Сонате для фагота соло (1982) / *Признание Эдисона Денисова* / Д. Шульгин. URL: <https://doublereed.ru/2281> (дата звернення: 1. 02. 2021).
5. Balentine, William F. (1983). Contemporary oboe techniques: An individual application to three works: A Document in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of Musical Arts / The University of Arizona, 1983. 54 p.
6. Bartolozzi, Bruno (1967). New Sounds for Woodwinds / Edited and translated by Reginald Smith Brindle. London: Oxford University Press, 1967. 78 p.
7. Dick Robert (1976) The other flute. A Performance Manual of contemporary Techniques. London: Oxford university press, 1976. 154 p.
8. Howell, Thomas (1974) The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists (The New Instrumentation, V. 2) University of California Press, 1974. 290 p.
9. Lovelock, Amanda Kate (2013). Exploration of Selected Clarinet Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: submitted in the fulfillments for the degree of Master of Philosophy/ Elder Conservatorium of Music. The University of Adelaida. Adelaida, 2013. 51 p.
10. Steyn, Arno Colin (2019). Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art), University of Pretoria, 207 p.

НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Пілігрова А. Л.

*викладач з фаху фортепіано
КЗПСО «Мистецька школа № 14»
м. Одеса, Україна*

Розвиток творчих здібностей учнів шляхом впровадження інформаційних технологій.

Одним із важливих завдань сучасної мистецької школи є формування творчої, мислячої особистості. Музичне мистецтво відкривається перед дитиною як процес становлення художнього образу через різні форми художнього втілення (музичні, літературні, образотворчі). Урок гри на фортепіано стає уроком мистецтва, коли розвиваються всі психічні процеси: сприйняття, мислення, пам'ять, увага й зокрема тембровий слух, відчуття ритму, музичне мислення.

Інформаційні технології дозволяють по-новому комплексно використовувати на уроках гри на фортепіано текстову звукову графічну й відеоінформацію – створюється новий мультимедійний контент. Використання інформаційних технологій дає змогу залучити дітей до: створення творчих робіт; пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури. Велику допомогу надають музичні енциклопедії «Синемафонія» – це новий жанр сучасного мистецтва, у якому музика симфонічного твору супроводжується відео зображенням.

Музика є мовою серця, вона дає поштовх для внутрішнього переживання і уяви, тому головним завданням вчителя є розбудити чи розвинути в дитині творчість. («відкрити в собі людину» Ф. Достоєвський.)

У розв'язанні задач творчого розвитку учнів велику користь приносять сучасні технічні засоби і новітні технології такі як: комп'ютер (це один із необхідних засобів), це сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості учня (розвитку її творчих здібностей). Позитивні моменти роботи учнів з комп'ютером:

1 Підвищення інтересу й загальної мотивації навчання.

2 Індивідуальність навчання, активність контролювання.

Педагогічний досвід показує, що використання інформаційних технологій на уроках гри на фортепіано сприяє всебічному та гармонійному розвитку особистості дитини, насамперед всебічного розвитку природних здібностей учнів: фантазії і художньої уяви, асоціативного сприйняття і мислення на основі художнього та

музичного матеріалів; розуміння поняття ритму природі і мистецтві; відчуття простору, форми, контрасту, динаміки, кольорові палітри.

Використання комп'ютера на уроці створює можливості для розвитку зорової пам'яті. Одержання та опрацювання учнями різноманітної музичної інформації через інтернет стає поширеним напрямом розвитку їх пізнавального інтересу до музики.

Музичне мислення слід розуміти як специфічний вид загальнолюдської здатності мислити. В основі музичного мислення лежать музично слухові дії, що є комплексом музично – рухових та зорових уявлень, взаємопов'язаних між собою. Учителю виступає під час уроку у ролі виконавця, ілюстратора, акомпаніатора. Одним із ефективних способів використання комп'ютерних технологій в світі є управління навчальною діяльністю, коли забезпечуються такі функції: проблемне навчання, в якому учень виступає як дослідник .відкриваючи самостійно щось нове;

Формування готовності особистості до творчої діяльності під якої доцільно розуміти сукупність психічних особливостей, що включають установку на розуміння функції творчої діяльності, а саме:

1. Забезпечення зв'язків з ігровою діяльністю, накопичення емоційно – чуттєвого досвіду, досягнення рефлексії;

2. Формування уявлень на основі фантазії, вмінь поєднувати інтелектуальні та образні компоненти відмови від конформізму, здатності висловлювати власну думку.

Комп'ютерне навчання застосовується в процесі викладання дисциплін художньо – естетичного циклу, де використовуються такі дидактичні можливості: робота з комп'ютером та професійних знань, навичок і вмінь, що викликають в учнів підвищений інтерес.

Індивідуалізація навчання, коли в основу комп'ютерних технологій покладена концепція рефлексивного управління, що передбачає розбудову моделі навчання особистості з урахуванням особливостей її пізнавальних процесів, розширення завдань на моделювання різноманітних педагогічних ситуацій; впровадження комп'ютерних технологій, що базується на мові , притаманній предметній сфері; забезпечення динамічності, що пропускає:

1. появу динамічної, рухомої інформації на екрані дисплея;

2. оперативність у зміні застарілої навчальної інформації.

Комп'ютер як засіб навчання розвиває абстрактне мислення, та образне мислення, бо на екрані подані не реальні предмети ,а символи реальності.

Підготовка учня пов'язана з розвитком його інтелектуальних здібностей.

Інтелектуальні здібності є складне синтетичне та динамічне утворення Оскільки мова комп'ютера передбачає використання

символів треба зробити додатковий матеріал (наприклад, метод пізнання сакрального смислу творів Й.С. Баха).

Ми бачимо, що внутрішні образи особистості в усіх їх взаємозв'язках мають місце в неперервному синтетичному масиві, коли кожний вид мистецтва доповнює інший.

Розмиття інформативного простору з установкою на включення сенсорних почуттів повинно розкриватися за ознаками послідовного процесу сприйняття.

Комп'ютерні технології повинні підпорядкуватися законам візуальної моделі на основі спрощення та простоти.

Механізми комп'ютерного навчання є оволодіння :візуальними формами мислення які є синтетичною ознакою художнього мислення в цілому.

Впровадження комп'ютерного навчання неможливо без розробки спеціальних дидактичних матеріалів.

Комп'ютерні технології повинні підпорядковуватися законам візуальної і моделі на основі простоти. Сучасні інформаційні технології сприяють засвоєнню знань на основі моделі навчальної комунікації «учитель – комп'ютер –учень». Оновлення освіти сьогодні вимагає від педагогів знання тенденцій інноваційних змін,інтерактивних форм і методів навчання,володіння технологіями діагностування ,розвинених дидактичних,рефлексивних умінь,вміння оцінювати і аналізувати свою педагогічну діяльність. Всі сучасні методи, при всій їх відмінності ,спрямовані на розвиток інтелектуально–творчої особистості.

Як наслідок змін у нашу мову увійшов такий термін , як інновація, (з лат. мов. – «оновлення ,новинка ,зміна»), яка розглядається як якісно нові утворення в тому числі і в музичній освіті. Серед нових моделей навчання найбільш повно відповідає специфіці музики проблемно – творчий метод, який синтезував проблемне і креативне навчання.

Урок гри на фортепіано – урок мистецтва . Це означає, що музика визначає все,що відбувається на заняттях :характер спілкування вчителя з учнями,методи,прийоми донесення музичного матеріалу, логіку організації заняття. Адже і будується урок в опорі на закономірності самої музики. На уроках повинна звучати музика, сприяє розвитку учнів здорових музичних потреб і високого смаку. На уроці музики , як ніде ,тісно співпрацюють почуття і думки, досягається єдність творчих устремлень вчителя та учня. Свобода в судженнях і відповідях , творча активність і ініціатива учня, задоволеність від спільних занять виникають саме завдяки музики.

У концепцію уроку закладені наступні складові:

Досліджувана музична тема уроку і навчальний матеріал, який зумовлює його конкретне наповнення;

Художня, дидактична і виховна над завдання уроку;

Психологія навчально– музичного процесу, емоційно–пізнавальні можливості, музичні здібності учня;

Творчі і виконавські задатки учнів.

Здійснювати інструментально – тембральне озвучення музичних фрагментів. Зберігати інформацію для подальшої музично –навчальної діяльності.

Поява електронних, звукозаписуючих пристроїв та музичних інструментів відкрила нову сторінку в музичному житті людства. Навчання музикування на синтезаторі пов'язане з вирішенням ключових завдань: отримання знань з теорії музики, засвоєння художніх можливостей інструменту та засвоєння виконавської техніки. Ознайомлення з художніми можливостями синтезатора передбачає вивчення певних операцій по набору тембрів та способів їх амплітудно-частотної корекції. За допомогою електронних музичних інструментів в учнів активізується цілісний процес сприйняття та озвучування нотного тексту; а також формується позитивне відношення до занять та самому процесу гри з аркуша; суттєво підвищується ефективність самостійної роботи.

В епоху інформаційних технологій немає проблем, пов'язаних з пошуком інформації. Головне завдання – навчитися нею користуватися, відбирати, структурувати.

У своїй доповіді я прагнула відобразити одну галузь новітніх технологій, які можна використати в класі фортепіано на сучасному етапі, а саме інформаційно – комп'ютерні технології, що допоможуть викладачам підвищити ефективність навчання, мотивацію учнів при виконанні домашніх завдань, зробити уроки цікавими, розвиваючими.

Література:

1. Вітлугіна Н. Музичний розвиток дитини – К. Муз. Україна 1978 р. 255 стр.
2. Дмитриєва Л. , Черноиваненко Н. «Методика музикального виховання в школі» : посібник для учителя; М. Академія 1998, 240 стр.
3. Горбунова І. Музичний комп'ютер в дитячій музичній школі. Навчальний посібник, СПб:РГПУ ім. А.І. Герцена, 2003 р.
4. Основи нових інформаційних технологій навчання: Посібник для вчителів (Авт. Кол. За ред. Ю.І. Машбиця– К:13МН, 1997 р.)
5. Пометан О.І. та ін. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. Наук.-метод. посібник /О.І. Пошгун, Л.В. Пироженко) за ред. О.І. Полігун-К.:А.С,К. 004-192 стр.

**НАВЧАЛЬНИЙ КУРС «МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ
ПОЛІФОНІЇ» В СИСТЕМІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ
СТУДЕНТІВ-МУЗИКОЗНАВЦІВ І КОМПОЗИТОРІВ:
СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ
(ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ БАКАЛАВР)**

Пінчук О. Г.

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

Завданням курсу «Методика викладання поліфонії» є оволодіння не тільки засобами, формами навчальної роботи, але і глибоке вивчення навчальної літератури з дисципліни «Поліфонія». Сучасний етап вищої музичної освіти потребує розширення програмних вимог саме щодо останнього розділу програми. Одна із тем навчальної програми, яка потребує оновлення, осучаснення стала матеріалом цієї публікації. Нам видається вельми актуальним розглянути внесок українських вчених в розвиток теоретичних, історичних та методико-педагогічних проблем поліфонії. По цій темі вже накопичений великий матеріал, тому в доповіді ми сконцентруємо свою увагу лише на початковому історичному етапі майбутнього дослідження – розглянемо як все починалося, тобто наше коріння¹.

Відомо, що в радянські часи всі навчальні програми, підручники та навчальні посібники планувались, вироблялись та друкувались в центрі, затверджувались Міністерствами в Москві й були обов'язковими до використання по всій країні. Українські вчені та їх матеріали були поза увагою. Єдиний виняток – програма по Поліфонії, складена О. І. Ровенко і затверджена Міністерством, яка була ще декілька разів перевидана [4]. Можна згадати і програму по Поліфонії для музикознавців та композиторів, складену С. С. Скребковим, яка була зроблена на основі більш ранньої програми С. С. Богатирьова. Зважаючи на ці обставини, а також на появу в останні роки навчальної літератури, зробленої та виданої в Україні ця тема є вельми сучасною та актуальною.

За точку відліку взято початок ХХ століття, а саме 20-ті роки. Тут виділяються дві великі постаті: Б. Л. Яворський – у Києві та

¹ На жаль, ми не знаємо, як розвивалось музикознавство в ті часи на Західній Україні, тому на цьому етапі освоєння теми наш огляд буде неповним.

С. С. Богатирьов – у Харкові. Їх багатогранна діяльність залишила пам'ятний відбиток і в науковій, і в педагогічній сферах.

Б. Л. Яворський народився у Харкові, середню освіту здобув у Києві, потім навчався в Московській консерваторії у С. І. Танєєва, але з початком громадянської війни знову повернувся до Києва. Через педагогічні класи Яворського у Києві пройшло багато молодих музикантів тодішньої України, котрі потім переїхали до Москви (В. Цукерман, А. Альшванг та багато інших) [5]. Особливо потрібно відзначити роль Б. Яворського у композиторському вихованні М. Леонтовича [3, с. 146–148]. У Києві розпочиналися славнозвісні бахівські семінари Б. Яворського, які він постійно розвивав впродовж всього життя – і в Москві, і в Саратові – в евакуації (до останнього дня 1942 року). Значення цих семінарів для інтерпретації музики І. С. Баха відзначали великі музиканти (Г. Нейгауз, В. Топілін). Матеріали цих семінарів були зібрані і видані вже в наш час [1].

Значення С. С. Богатирьова для Харкова було на той час більш значущим. Він вважається засновником харківської композиторської та музикознавчої шкіл. С. С. Богатирьов народився у Харкові, де здобув вищу університетську освіту. Потім навчався у Петербурзькій консерваторії, по закінченню якої в 1916 році розпочав викладати в ній. Але Перша світова війна, революція, а потім і громадянська війна змусили його повернутися до Харкова (хоча і тут було не спокійно), і тому він деякий час проживав у Краснодарі, де були сприятливіші умови для проживання та роботи. Саме у Краснодарській консерваторії його учнем став І. Способін. З поверненням до Харкова розпочинається його інтенсивна діяльність в Україні.

С. Богатирьов був директором Музично-драматичного інституту і спочатку – єдиним педагогом-теоретиком в інституті; тільки з часом стали викладачами його перші випускники та вихованці: М. Д. Тіц – з теорії музики, Г. О. Тюмеєва – з історії музики. Блискучим результатом його педагогічної діяльності стали творчі досягнення відомих українських композиторів, деякі з них з переїздом столиці до Києва в 1934 році виїхали з Харкова, але багато хто залишився: М. Д. Тіц, В. Т. Борисов, Д. Л. Клебанов, М. Т. Коляда.

Незважаючи на величезний обсяг педагогічної та адміністративної роботи С. Богатирьов не залишав науково-дослідницької роботи. Збереглися декілька досліджень, створених в довоєнні роки у Харкові, в тому числі аналіз Вальсу А. Шенберга, деяких фуг І. С. Баха, сонатної форми Д. Скарлатті [2, с. 29–52]. Ці твори знайдені та опубліковані завдяки зусиллям двох ентузіастів: Ю. М. Холопова та Г. О. Тюменевої. Так вийшло, що музично-професійна діяльність С. Богатирьова розгорталась у Харкові до 1941 року, а потім в Москві (з 1943–1960). Тому матеріали, пов'язані з Харковом, збирала та редагувала Г. О. Тюменева, а пов'язані з Москвою – Ю. М. Холопов. Відомо, що в

московський період були написані і видані два великих дослідження С. Богатирьов «Двойной канон» (1948) та «Обратимый контрапункт» (1960). Цими працями він завершив грандіозний проект С. І. Танєєва, розпочатий його дослідженнями «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909) та «Учение о каноне», яке було після смерті С. І. Танєєва закінчено, відредаговано та видано В. М. Беляєвим (1929).

Вийшло так, як вийшло. Ми жили в країні, яка називалась Україною, але не мала права на свою самобутність, ідентичність. Була метрополія – столиця федеративної країни, яка забирала із республік, із провінції кращі творчі сили. Та і молоді музиканти прагнули до центру, де були кращі можливості для росту, здобуття кращої освіти, а потім – і творчого розвитку. Тому нам зараз не легко відокремити українських (вітчизняних) вчених, які теж переїхали до Москви і працюючи там, належали і українській і російській культурі. Так сталося з Б. Яворським, так сталося С. Богатирьовим.

Література:

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «ХТК» И. С. Баха. Москва : Классика–XXI, 2005. 372 с.

2. Богатырев С. С. Исследования. Статьи. Воспоминания. Москва : Советский композитор, 1972.

3. Леонтович М. Спогади, листи, матеріали. Київ : Музична Україна, 1982.

4. Ровенко А. И. Полифония: программа для музыкальных вузов по специальности «Народные инструменты». Москва, 1988. (Настоящее издание осуществлено на основе программы 1978).

5. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Москва : Советский композитор, 1972.

ІСТОРИЧНІ ВІХИ ЛЕГІТИМАЦІЇ ФОНЕМАТИЧНОГО ПИСЬМА

Полтавцева Г. Б.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри теорії музики

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

м. Харків, Україна

Пропоновані тези пов'язані з увагою сучасних композиторів до фонетичної структури слова, до розвитку фонематичної звукоформи творів, прикладом чого є композиції Віктора Мужчиля.

В. Мужчиль – маститий сучасний український композитор, у творчості якого значне місце займають хорові композиції а capella, написані в техніці фонематичного, звукобуквеного письма. Показовими є вже назви творів *Йо, ТКЦ, Уфхццшиц-ав*, або *Арно (турбо / краполо цурпі)*, або тема подвійної фуги *бвз/ д--е – клм/ н--о!* та ін. Здебільшого це позатонава музика фонематичної звукоформи, висотна сторона якої структурована на основі системи реєстрових позицій голосів. У ряді творів фонематична техніка може також поєднуватися з традиційним тоновим листом, як це має місце в композиції-перформансі «Подолання», в «П'ятому вимірі», «Щедрику», «Retretum mobile» тощо. Ці твори, не являючись «музикою» у традиційному розумінні, звучать надзвичайно органічно, висловлюють глибокий морально-філософський сенс і відрізняються неперевершеною художньою майстерністю. Все це – результат наполегливих напрацювань самого автора.

Фонематичні композиції В. Мужчиля належать до того напрямку новітньої музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть, яка, наслідуючи ідеї італійського футуризму початку минулого століття, відстояла «негерметичність» звукового матеріалу музичного мистецтва і розповсюдила поняття «композитор» не тільки на створення композиції, а й на твір звуку [5, с. 614]. Настала нова формація музичного мистецтва. «Немає ніякого музичного матеріалу, який би не заслуговував стати таким», – позиція А. Шнітке [5, с. 268]. «Питання про допустимість <...> – вирішує не смакова упередженість, а лише організація форми», – вважає Д. Лігеті.

Фонематична структура слова стає предметом композиторського експерименту вже в 50-і роки. К. Штокхаузен, що спеціально вивчав курс експериментально-аналітичної фонетики, е «Співі отроків» (1955–1956 рр.) піддає звук електронній обробці з гіпертрофією вокально-фонетичної субстанції. У творі «Бетховен» він представляє «людську мову зі знятою дикцією наче крізь пелену віків». У 1958 в електронній п'єсі «Артикуляція» до квазі-мови звертається Д. Лігеті. У 1962 у п'єсі для голосу та інструментального ансамблю «Пригоди», і далі в 1965 «Нові пригоди», поряд з афективними виразами плачу, крику, подиху і шепоту, композитор знову використовує структурно фрагментований мовний пласт за участю складів та окремих звуків. У вербальну соноріку переходить мовний матеріал у творі А. Пуссера «Електра», 1960.

Мовний матеріал активно освоюється і в останній третині ХХ століття. Використовуючи людські голоси в «сценічній ілюзії» (антифашистської радіопостановці) «Створення світу», М. Кагель виступає як композитор-літератор, оперуючи власним «новоязом навпаки»: творчу віртуозність направляє нема на розпадання, а, навпаки, на змикання слів, називаючи це «німецькою метамовою»

[1, с.39]. Обігравання звуків алфавіту виступає компонентом системи тайнопису, і — безпосередньої звукової матерії в творах учасників московського фестивалю 1980–1990-х рр. Артикуляції власної сонорної поезії розвиває французький композитор А. Шопен, який працює в галузі електронної та конкретної музики. Зазначимо також на електронно-музичний опус німецького композитора Й. Рідля з оригінальною назвою «Чотири звукових вірша як музика до вистави С. Беккета «Гра» [4, с. 119]. І багато інших. Настільки різні звукові контексти (електронні, конкретні, інструментальні, вербальні), художні смисли і сталість уваги до фонемного матеріалу – свідчення його все більшої вкоріненості в звуковому континуумі Новітньої музики. Є всі підстави вважати фонематичне, звукобуквене письмо однією з «форм музичної експресії» (термін В. Холопової).

В останні десятиліття спостерігаємо прагнення до узагальнення можливих звуків людського голосу і в теоретичному музикознавстві. Маємо на увазі дослідження І. Пясковського [2], спостереження М. Катунян [5, с. 58].

У світлі описаної тенденції стає актуальним пошук витоків, з'ясування генетичного фонду, вказівки історичних аналогів, які так чи інакше виявляють «здатність» прорватися в новий етап взаємодії музики і слова.

I. Такі поведінки зі словом, як порушення (руйнування) цілісності словесної одиниці шляхом гіпертрофії її фонем, розтягування голосних, налічує чи не *1000 років*. Починаючи від «техніки витягнутого тону» і мелизматичних малюнків в органальному голосі в текстах Леоніна і Перотіна (так само як і в зразках попередньої їм школи св. Марциала), фонема супроводжує збільшення тривалості тонів григоріанського мотиву, без неї немислимі ні остов формоутворення, ні мотивація емоційної експресії. Один звук і його склад, наприклад, *di* в слові *Benedicamus* у нижньому голосі міг бути розспіваний на більш ніж 20 змінюючих один одного тонів у верхньому голосі. Змінюючи один одного гіпертрофовано витягнуті голосні стають важливою тембровою складовою звукотонів, синтезуючи як музичні, так і безпосередньо мовні форманти.

II. Протилежний шлях «руйнування» цілісності слова в бік гіпертрофії його фонемний одиниць – імітаційна техніка як основоположний стилістичний принцип мотетної композиції суворого стилю. Початок нової фрази тексту, накладений на продовження попередньої, гіпертрофірує вихідну фонему, робить саме її константним предметом сприйняття, що «тримає» процес формоутворення і фарбує його в сталість мовних формант. Одночасно у контрапунктичну взаємодію з вихідним тембро-звуком входять

наступні фонемний одиниці співу, його тоно-тембро-формування. Сама поліфонія стає не тільки музичною, але і фонематичною. Тон музичний виступає в синтезі з сонорною добавкою фонематичної компоненти.

III. Нарешті, ще один, третій шлях фактичного руйнування цілісності слова при його готівкової, так би мовити, «юридичної» схоронності, – це політекстові мотети, в тому числі такі, що об'єднують в одноразовості тексти на різних мовах. Поліфонічний, сумарний результат одночасного об'єднання чотирьох вербальних текстів, зрозуміло, прийнятний тільки як музичний, вибудовує висотну і метроритмічну вертикаль. Однак і тут вербально-текстовий поліфонічний ряд стає для сприйняття сонорного-текстової добавкою в структурі звукового синтезу. Багатовікова історична практика подібного «руйнування» слова шляхом зміщення слухової уваги з його (слова) цілісності на приватні гіпертрофовані елементи – фонемі, склади, послужила потужною професійною предтечею фонематичних дослідів Новітньої музики. Логічно позначити її (практику) як феномен *протофонематичного письма*.

IV. Іншим джерелом подібних дослідів слід вважати широке поширення *глоссолалія в фольклорі* – незв'язаних з промовою звукосполучень, які використовуються в заклинаннях, причетах, приспівках. Фонематичні сонори стають сьогодні предметом спеціальних досліджень.

V. Ще одне безперечне джерело впливів на розвиток фонематичних експериментів в музиці другої половини минулого століття — це суміжний вид мистецтва, явище сонорної поезії, що бере початок в російському футуризмі і дадаїзмі першої чверті ХХ століття і знаходить нове дихання в другій половині 20 століття, коли маніпулювання звукобуквою охопило Америку, Японію, Австрію, а самі автори стали називати себе «композиторами фонічної музики» [4]. Наступні потужні хвилі постмодерністської трансгресії, що вперше в історії виникли як в поезії, так і в музиці, в творах і поета і композитора, стають, по суті, ідентичними за матеріалом. В обох випадках це звуки-симулякри, поява яких має художню мотивацію. Однак вони радикально різняться за способом розвитку, обробки. Композитор має багатство фактурної техніки, витонченість багатоголосся в контексті безперервного струму метроритмічної енергії. Звідси і слухання фонематичного матеріалу, і його розвиток, і структурації в поетичному і композиторському тексті так само різні, як різні рядковий виклад і восьмиголосний канон, хоча в обох випадках мова йде про артикуляції принципово «внедіскурсівної нісенітності».

Для поета постмодерну це – опір «тотальної раціональності», це відмова від «диктату мови», відмова від того, що винайдено іншими.

Як висловлювався Тцара, якщо слово стало оболонкою, яка втратила сенс, то думка повинна «народжуватися на устах».

Композитор Віктор Мужчиль сам вигадує свою «сонорні поезію» — придумує (відбирає) звукобуквений матеріал. Негласний композиторський текст вказує на певну звукову область – куди дивитися? а точніше, що слухати? як? від чого відштовхуватися? з чим порівняти? Відповідь очевидна: від того, що Ролан Барт назвав «гулом мови». Мова – акустичний контекст сучасної людини і потужне джерело нової звукоформи в музиці.

Література:

1. Ерохин Валерий. De musica instrumentalis. Німеччина – 1960–1990. Москва : Музыка, 1997. 397 с.

2. Пясковській І. Фонетична структура слова як засіб композиторської творчості. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 27. С. 20–33.

3. Перріш К. Оул Дж. Зразки музичних форм від григоріанського хоралу до Баха. Л. : Музыка, Ленінградське відділення, 1975. 215 с.

4. Семененко Наталія. Від джерел сонорної поезії до сучасної фонематичної музики Віктора Мужчиля. Вектор й модуси. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75. С. 112–127.

5. Теория современной композиции: Учебное пособие. Москва : Музыка, 2007. С. 50–64.

ВЗАЄМОВПЛИВ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ТВОРЧІЙ ЛАБОРАТОРІЇ С. РАХМАНІНОВА

Попов Ю. К.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Художні смаки і погляди С. Рахманінова формувалися в процесі комплексного вивчення різних спеціалізацій в області музичного мистецтва, серед яких важливе місце, разом з виконавством, займає, безумовно, композиторська творчість. Як відомо, композиторську освіту С. Рахманінов отримав у Московській консерваторії в класах

професорів С. Танєєва та А. Арєнського. Дипломною роботою композитора стала його одноактна опера «Алеко», яка була далеко не першим твором С. Рахманінова, що вже мав до цього часу досвід роботи в оркестрових жанрах. Це симфонічна поема «Князь Ростислав», Перший концерт для фортепіано з оркестром, незакінчена симфонія. Вже в цих опусах формувався рахманіновський оркестровий стиль, для якого стануть характерними увага до колориту, часте використання розширеного складу оркестру, який створював щільну музичну тканину, монументальність звучання, включення видових інструментів для створення в певному інтонаційному контексті ефекту звучання народних інструментів. Відзначимо, що схильність юного С. Рахманінова до зайняття композицією зовсім не підтримувалась педагогом з фортепіано М. Зверєвим, бо це, на його думку, відволікало учня від удосконалення гри. Такий антагонізм переслідуватиме С. Рахманінова усе життя, який, за його словами, коли писав, не міг грати і – навпаки [9, с. 130].

В той же час, саме завдяки композиторській творчості, музикант розширював свій виконавський кругозір. Під час вивчення творів різних авторів, він удосконалював майстерність гри на фортепіано. Цікавий той факт, що процес створення музики у С. Рахманінова досить часто зароджувався в ході його занять на фортепіано як піаніста, що і дало в майбутньому напрочуд гармонійний сплав композиторської та виконавської іпостасей в артистичній індивідуальності С. Рахманінова. Часто для оформлення вже існуючих звукових уявлень і композиторських ідей художникові потрібний був рояль, щоб матеріалізувати фактуру і форму майбутнього твору. Так, зокрема, було при створенні опери «Алеко». Сам музичний твір, таким чином, виникав значною мірою завдяки імпровізаторському даруванню С. Рахманінова. Не випадково, в його маєтку Іванівка, де була створена основна частина композиторської спадщини С. Рахманінова, в кабінеті знаходилися тільки три найнеобхідніші предмети: рояль, стіл і стілець. Таким чином, навіть інтер'єр приміщення не повинен був відволікати художника від творчого процесу, що видавало одну з характерних для С. Рахманінова особистих якостей – заглибленість, аскетизм, свідоме відгородження себе від світської метушні під час занять, як композицією, так і грою на фортепіано. Цей симбіоз двох іпостасей в особі С. Рахманінова призводив до їх природного взаємовпливу, наприклад, до насичення багатьох, передусім, фортепіанних опусів композитора віртуозною фактурою, до речі, розрахованою на безкінечно широкі піаністичні можливості автора. Йдеться про щільну, а іноді й переобтяжену фігураціями музичну тканину його творів. Це, як великі форми – обидві фортепіанні сонати, Варіації на тему

Ф. Шопена, так і малі – прелюдії, музичні моменти, етюди-картини, які, незважаючи на свою камерність, відбили віртуозний виконавський стиль автора, що наблизив їх з розгорнутими концертними п'єсами. Різноманіття прийомів викладу композиційного матеріалу, імпровізаційний характер фактурних малюнків, що поріднюють композиторський стиль С. Рахманінова з лістовським і ще більшою мірою з шопенівським, безпосередньо пов'язані з виконавською практикою музиканта. Говорячи про імпровізаторський дар музиканта, відмітимо, що у С. Рахманінова він виявився саме на зрізі двох пластів творчості – виконавської і композиторської, здійснюючи їх взаємопроникнення. Про це свідчать текстові зміни, які вносив Рахманінов у твори інших авторів, музику яких він виконував. Прикладами служать «На трійці» П. Чайковського, рахманіновські транскрипції творів Й. Баха, Ф. Мендельсона, Ж. Бізе, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського, П. Чайковського, Ф. Крейслера і деякі інші твори, які не випадково в монографічному дослідженні М. Борисенко про жанр транскрипції названі композиторськими інтерпретаціями, тобто такими, які міняють композиційно-семантичний статус першоджерела [3, с. 40]. Виконавське мистецтво піаніста, в цілому, стає органічним продовженням його композиторської діяльності. У авторській передачі образи рахманіновської музики отримують велику яскравість, експресивність. В той же час, для С. Рахманінова-лірика характерна передача того чи іншого емоційного стану в численних нюансах. Ці дві тенденції не виключали, а взаємодоповнювали одна одну: тонка деталізація образних граней йшла рука в руку в грі С. Рахманінова з напруженою патетикою, яскравими драматичними вибухами, підкресленою гостротою емоційних контрастів, що продовжують естетичні принципи епохи романтизму. Прагнення активніше виразити свою реакцію на явища навколишньої дійсності, з одного боку, вимагало від піаніста загострення експресії, сильних, яскравих засобів впливу на слухача, з іншого – тонкої майстерності психологічного нюансування, уміння передати той чи інший емоційний стан в численних відтінках і градаціях. Сплав двох цих різноспрямованих начал відбиває образну діалектику рахманіновських інтерпретацій та є найважливішою особливістю рахманіновського виконавського стилю, закономірно викликаючи високий ступінь слухацької напруги при сприйнятті гри артиста.

Література:

1. Асаф'єв Б. С.В. Рахманинов. Москва: Искусство, 1945. 27 с.

2. Беляев В. С.В. Рахманинов. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни. Москва: Худож. печать, 1924. 30 с.
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: (Дис. ... канд. мистецтв). Харків: Харьковский национальный университет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2004. 195 с.
4. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва: Сов. композитор, 1976. 644 с.
5. Каратыгин В. Избранные статьи. Москва: Музыка, 1965. 352 с.
6. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 470 с.
7. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. Москва: Сов. композитор, 1968. 461 с.
8. Коган П. Вместе с музыкантами. Москва: Сов. композитор, 1986. 272.
9. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Т.І [сост. и ред. Апетян З.]. Москва: Сов. композитор, 1978. 648 с.

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ, ЧИТАННЯ З ЛИСТА ТА ТЕХНІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ КЛАСУ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Прохніцький М. М.

*викладач вищої категорії по класу ударні інструменти
Хмельницький музичний коледж імені В. І. Заремби
м. Хмельницький, Україна*

Важливу роль у процесі виховання та вдосконалення музичної майстерності учня є розвиток музично-ритмічного чуття, читання з листа та технічних здібностей. Особливо це стосується учнів класу ударних інструментів, так як саме виконавці на ударних інструментах часто є ритмічною основою в різних ансамблях та оркестрах. Тому для учнів є важливим з перших днів навчання розвивати свої вміння читати з нот та оволодівати різними ритмічними та технічними елементами.

Загальна проблема учнів на ударних інструментах полягає в тому, що в початкових класах їх в більшості випадків навчають грі на звуковисотних ударних інструментах, відводячи на другий план розвиток ритмічної стійкості та читання різних ритмічних малюнків. Також нотний

матеріал, який є у наявності, немає змоги з самого початку поступово розвивати в учнях ці навички, так як являє собою складний матеріал для початківців, як наприклад етюди В. Осадчука, які користуються попитом уже у старших класів музичних шкіл або студентів музичних коледжів, або ж є не зовсім цілісним в поступовому розвитку учня.

Тому і виникає ідея написання збірки етюдів, в якій враховуються всі проблеми та особливості при вихованні музичних здібностей учнів класу ударних інструментів на підставі програмних вимог та рівню складності п'єс для малого барабана, та будуть спрямовані на формування техніки та читання з листа в учня.

Збірник розрахований на шестирічний період навчання, включає в собі 60 етюдів, розрахованих по 10 етюдів на рік, відповідно до програмних вимог.

На початку збірника іде ознайомлення з системою польського професора (Музична Академія в Лодзі, Польща) Пьотера Сута, розігрування виконавців на ударних інструментах. Основний вплив на розвиток учня від щоденного зайняття по цій системі полягає у тому, що учень розвиває рівномірно як праву, так і ліву руки, при цьому не навантажує себе складними ритмічними малюнками. Також на початку збірки учень вивчає та освоює основні тривалості, паралельно ознайомлюючись та вивчаючи збірку вправ для малого барабана Т. Єгорової та В. Штейман. Завдяки цій збірці учень має змогу багаторазово повторити та засвоїти нові для себе ритмічні фігурації, які будуть надалі зустрічатися як в етюдах, так і в п'єсах для малого барабана.

Засвоєння та використання динаміки в етюдах відіграє важливу роль у вихованні виконавця-музиканта, так як розвиток вміння виконання динаміки допоможе учневі в майбутньому вміло відтворювати характер та музичну думку в творах.

Паузи – як важлива складова гри музичного матеріалу. Часто учням музичних шкіл важко витримувати паузи навіть в найпростіших творах для малого барабана, тому потрібно звернути особливу увагу на точне дотримання пауз в етюдах.

Пунктир це одна із найскладніших видів ритмічних малюнків для учнів молодших класів. Особливо є складним пунктир з використанням восьмих пауз з крапками. Важливо дотримуватися правильної аплікатури, щоб при грі пунктиру не руйнувати чіткість артикуляції.

Розуміння того, що являє собою музичний розмір. Засвоєння різних видів розмірів, основні види, принципи артикуляції у кожному з них.

Поєднання дуоль з тріолями, квартоль з секстолями і навпаки.

Вивчення технічного елементу під назвою форшлаг. Основні принципи виконання одинарного та подвійного форшлагів .

Якісне оволодіння прийомом гри на малому барабані, який має назву «двійки». Чіткий контроль над рівномірним виконанням двійок по звучанню, амплітудою та швидкістю двома руками. Дріб як головний елемент подовження звучання нот на малому барабані.

Вивчення більш складних ритмічних малюнків, розмірів, технічних прийомів, краще оволодіння динамікою, які в майбутньому допоможуть краще розвинути виконавську майстерність учня.

Рудименти – це важлива складова професійного оволодіння гри на ударних інструментах та підвищення рівня майстерності виконавця. Їх можна розглядати як певну послідовність різних ударів, наприклад акцентованих та не акцентованих.

Таким чином, етюди для малого барабана мають на меті розвинути в учня вміння читки з листа, поступове вивчення і засвоєння різноманітних ритмічних та технічних елементів, навиків відтворення динамічних відтінків та формування усіх навичок, якими повинен володіти виконавець на ударних інструментах при вступі в музичний коледж.

Література:

1. Т. Єгорова. В. Штейман. Ритмічні вправи для малого барабана. Москва: «Музика» 1988. Ст. 4-25.
2. В. Осадчук. Етюди для малого барабана. 1 випуск. Санкт-Петербург: «Музика» 1988. Ст. 5-11.

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Птушкін В. М.

*народний артист України, професор,
завідувач кафедру композиції та інструментування,
професор кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Серед напрямків підготовки студентів-піаністів у закладах вищої освіти провідну роль займає виконавська підготовка, яка здійснюється у процесі засвоєння різних навчальних дисциплін – фортепіано, концертмейстерський клас, камерний ансамбль.

Виконавська підготовка – це цілеспрямований, двосторонній процес суб'єкт-суб'єктної взаємодії педагога і студента, кінцевою метою якого є формування необхідних і достатніх музично-теоретичних та виконавських знань, умінь і навичок для здійснення професійної діяльності.

Цей комплекс знань, умінь і навичок можна згрупувати за певними видами. По-перше, це *сольне виконання на музичному інструменті* (володіння знаннями стилістичних закономірностей виконання творів композиторів різних шкіл, напрямків і засобів художнього втілення авторського задуму, музично-аналітичні вміння, здатність до художньо-виконавської інтерпретації твору, до музичного сприйняття або заглиблення у художній зміст твору на основі власних асоціативних зв'язків, уявлень, відчуттів, абстрактного мислення, психологічних особливостей). По-друге, *самостійна робота над музичними творами*: володіння методикою поетапного вивчення музичних творів. По-третє, *аккомпаніаторська діяльність* (оперування знаннями особливостей музичного супроводу; вміння швидко орієнтуватись в різних фактурах твору; спрощення партії акомпанементу; створення в процесі супроводу цілісного музичного образу). По-четверте, *читання з листа* (вільне оперування музично-слуховими уявленнями і охоплення основних напрямків динамічного і темпового розвитку музичного твору з чітким виділенням гармонічної основи) та *транспонування музичних творів*. По-п'яте, *гра в ансамблі* спрямована на вміння взаємодіяти з партнерами, на знання структури спільної музично-виконавської діяльності, усвідомлення ролі спілкування в процесі спільного музикування.

Процес виконавської підготовки за своєю сутністю є результатом формування виконавської майстерності, що традиційно вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки, і завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця.

Виконавська майстерність – це характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Отже, виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає уміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

Основними компонентами структури виконавської майстерності є: емоційний, що відображає суб'єктивне сприйняття і безпосередню реакцію виконавця на музичний твір; нормативний, що передбачає наявність необхідних мистецтвознавчих знань, здатність до розкриття

авторської концепції музичного твору, відтворення його жанрово-стильових та формоутворюючих ознак; ціннісний, що характеризує уміння виконавця узгодити музичну інтерпретацію твору з особистісними художньо-ціннісними орієнтаціями та уподобаннями, виявити особисте естетично-оцінне ставлення до змісту музичних творів у процесі виконання; технічний, що виражає міру володіння інструментальною технікою; публічно-регулятивний, що відображає уміння виконавця до регуляції та коригування власного психічного стану в умовах сценічної діяльності, здатність до збереження творчого самопочуття та художнього самовираження на естраді.

Отже, головною метою виконавської підготовки студентів-піаністів у закладах вищої освіти є підготовка всебічно розвиненої особистості, що здатна професійно володіти музичним інструментом, а саме – виконувати сольні твори, виступати у ролі акомпаніатора, добре читати з листа, вміти підбирати на слух, транспонувати, а також знати і використовувати на практиці досягнення передової музично-педагогічної думки та методики індивідуального навчання.

ПРОБЛЕМИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ

Радієвська О. В.

*концертмейстер кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківська державна академія культури,
концертмейстер відділу «Спів»
Харківський музичний фазовий коледж імені Б. М. Лятошинського
м. Харків, Україна*

Багата супровідна практика доводить, що у перекладеннях оркестрової партитури для фортепіано піаніст-концертмейстер зустрічається зі специфічними проблемами, які суттєво відрізняються від проблем творів, написаних безпосередньо для соліста з фортепіанним супроводом. Прагнучи максимально точно відобразити оркестрову партитуру, автори та редактори перекладень часто не беруть до уваги практичне застосування тексту. Тож фортепіанне перекладення стає вираженням рівня їх теоретичної та піаністичної підготовки, загальної музикальності.

На практиці виявляється, що саме піаніст-концертмейстер відповідальний за те, щоб твір добре звучав під супровід фортепіано. Слухача не цікавить, яке фортепіанне перекладення ми використовуємо

і наскільки професійно воно виконано. Тож для концертмейстера найголовнішою турботою є створення такого супроводу, щоб соліст почував себе комфортно, а слухачам не бракувало різноманітності та палітри оркестрового звучання. Це стосується не лише тих творів, що відомі своєю багатогою фактурою та потужною звуковою палітрою, таких технічно складних оперно-репертуарних арій, як арія Фігаро з «Севільського цирюльника», арія Тетяни з «Євгенія Онєгіна», арія Торрадора з «Кармен» та інших подібного роду, але також на перший погляд простіших, з невибагливими фактурними задачами, які не кидають виклик фортепіанній спритності, але піддають випробуванню добрий смак, почуття стилю та досвід концертмейстера.

Клавір опери – це синтезований варіант оркестрового оригіналу композитора, який зобов'язує виконавця звертати увагу на правильну і чітку передачу партитурного тексту. Як зазначає великий педагог і теоретик концертмейстер Є. Шендерович, само слово «клавір» є скороченням німецького слова *Klavierauszug*, що означає фортепіанне вилучення, перекладення; отже, авторська партитура вже в самому процесі перекладання зазнає певних змін і спрощень [3; с. 19]. Його ж пропозиції щодо подолання фортепіанних труднощів в роботі з оперними клавірами є чудовими, а різноманітні способи адаптації фортепіанної фактури – цілком прийнятними.

Розпочинаючи роботу над творами докласичних чи класичних авторів, можна порівняти кілька версій різних видавництва, оскільки автори цих епох не робили перекладень для фортепіано. Тому найкраще, проконсультувавшись із партитурним текстом, вибрати найбільш підходяще з численних видань. При такому способі роботи потрібно використовувати партитуру тому, що проблемою концертмейстерської інтерпретації клавірних перекладень постає задача створити якісне, наскільки це можливо, близьке до оркестрового звучання акомпанементу, що відповідає художнім ідеям композитора. Творчим процесом є розгляд партитур, оркестрова фактура яких здається занадто складною, але при більш пильному вивченні все ж дає можливість для пошуків і вірних рішень. Потрібно тільки проявити винахідливість, проекспериментувати, а головне, добре уявити собі звучання твору [1; с. 67]. Але потреба переддавати або спростити текст ще не означає необхідність пристосувати його до менших технічних можливостей піаністів.

Також завданням концертмейстера є художнє виконання на фортепіано важливих сольних партій інструментів, що «вплетені» в партитуру, намагаючись якомога точніше відтворити фрази, штрихи і навіть їх тембр. Для цього, перш за все, потрібно детально вивчити партитуру та порівняти штрихи з тим, що відзначено в тексті для фортепіано. Наприклад, у багатьох місцях у деяких, навіть таких поважних виданнях як «Peters» чи «Riccordi», ми стикаємося з

неточностями: штрихи *legato*, яких немає в партитурах, неправильне фразування тощо. Ще однією важливою умовою гарного виконання є те, щоб концертмейстер добре, наскільки це можливо, знав арії як вони виконуються з оркестром, щоб уявляти як звучить симфонічний оркестр, відчувати, як саме відбувається інтонування музичної фрази. Це вимагає детальної розробки та прослуховування для досягнення бажаної гнучкості та насиченого оркестрового тембру звучання. Як писав найвеличніший концертмейстер минулого століття Джеральд Мур: «Така робота неймовірно захоплююча. У пошуках світла і тіні він (концертмейстер) такий же щасливий і заглиблений, як художник, який зміщує кольори у своїй палітрі. Задоволення виконавця, який домігся тієї бездоганної хвилі руху, чистої лінії та нарешті відчуває, що весь малюнок набуває форми та краси, є незмірним» [2; с. 85].

Підсумовуючи вище сказане, можна зробити висновок: піаніст має повне право застосувати передредагування тексту, що обумовить свободу виступу з відповідною динамікою, штрихами, фразою, темпом і допомогти наблизитися наскільки це можливо до оркестрового втілення.

Література:

1. Завадинський Д. Е. Курс чтения симфонических партитур Киев: Музична Україна, 1983, 86 с.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления / Дж. Мур. М.: Радуга, 1987. 432 с.
3. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. 48 с.

БУБОН У НАРОДІВ ПІВНОЧІ

Рало Г. О.

*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського
м. Одеса, Україна*

Історія зародження ударних інструментів йде в глиб століть. І з усього різноманіття інструментів особливе місце займає бубон, який використовували народи Півночі, де він займав важливу роль, що підтверджується науковими працями дослідників-етнографів [1, 2, 4, 5, 6, 7]. Ми не можемо з точністю вказати на те, коли він з'явився і отримав своє поширення, однак «... схожість шаманських бубнів у

народів Сибіру і північноамериканських індіанців дозволяє думати, що шамани освоїли його вже тоді, коли хвилі переселенців з Азії рухалися в Америку – понад 20 тисяч років тому» [1, с. 77]. Бубон в житті шаманів був важливим і обов'язковим атрибутом для здійснення магічних дій, при цьому, цінність його застосування збільшувалася з часом, виходячи з-того, що його могли виготовляти люди наділені тільки особливими древніми знаннями. Головне призначення бубон мав не як музичний інструмент, а як предмет, який був наділений особливими смисловими якостями і існував нерозчленовано з поліелементними діями, як тип синкретизму магічних комплексів.

У численних народностей бубон має різні найменування, зокрема нунга, пингир, пензер та інші. Деякі з цих назв відносилися не тільки до бубна. Зокрема, К. Д. Прокоф'єва вказує, що «термін «пингир» існує у наримських селькупів стосовно не стільки до шаманського бубна, скільки до жіночого музичного інструменту варгану» [6, с. 50]. За допомогою варгана («пинир») – дослівно «дзижчалка», жінки могли шаманити.

Схожість і зближення термінології бубнів у деяких народів, тісно пов'язане з їх пристроєм. Як помічає К. Д. Прокоф'єва, «... підстави цього зближення стають більш визначеними, якщо згадати пристрій ненецьких і угорських бубнів. У цих бубнів між обичайкою і додатковим обідком з сарги зазвичай покладені камінчики, які, можливо, складали елемент якогось інструменту, що існував у цих народів до появи бубна. Мабуть, він був чимось на зразок тріскачки-дзижчалки, де камінці були основним джерелом звуку» [6, с. 50].

Конструкція бубна, яка існувала в давнину складалася з обичайки з натягнутою на неї шкірою, але з часом, у різних народів, до бубну додавалися і інші елементи. Слід зазначити, що кожна із складових частин бубна мала особливе символічне значення. Наприклад, рукоять бубна називалася «шаманським деревом». Вона і інші дерев'яні частини бубна могли бути виготовлені тільки із спеціального дерева, на яке вказували духи шамана при камланні: «недарма якутський шаман, знайшовши своє дерево в лісі «одягав» на нього ритуальний костюм, вбивав жертвну тварину, камлав, окропляв стовбур кров'ю тварини і горілкою та лише після цього відколював шматок потрібний величини для обіду бубна» [1, с. 86].

Опуклості на зовнішній стороні обичайки називалися «рогами» або «сосцями». Кожен конструктивний елемент мав особливий сенс: «... бубон в уявленні селькупів міг бути і човном шамана. Вважалося, що шаманський човен-ротик має сім весел, кожне з яких (як і «вуха» на бубні) зроблено з семи різних порід дерев» [6, с. 52]. Також інструмент уособлювався з якою-небудь твариною, в залежності від того, якою

шкурою був обтягнутий бубон. Дзвінки підвіски бубнів, які від самого спочатку виготовлялися з хутра, шкіри та дерева, позначали духів-помічників та духів-покровителів. Поперечний залізний прут, який з часом проходив через рукоятку у алтайських і хакаських бубнів позначав не тільки руки духу-господаря, а й тятиву лука. Клепачка бубна спочатку представлялася як частина тварини та виготовлялася з рогів і шкури тієї ж тварини що і бубон і потребувала «обряду пожвавлення» як і бубон. Пізніше у алтайців вона стала називатися «золотим батогом», за допомогою якого шаман жене свою їздову тварину, яка ототожнюється в бубні. Зокрема, В. Н. Басилов зазначає: «Коли утвердилося уявлення про бубон – їздову тварину шамана, клепачка перетворилася у батіг, якою шаман поганяє свого чудесного оленя-коня. «Золотим батогом» називали колотушку алтайські ками» [1, с. 95].

Етнографи, досліджуючи народні обряди в кінці XIX– на початку XX століть вказують на те, що у деяких з них, бубон не був єдиним предметом-інструментом для здійснення ритуальних церемоній. Шамани різних народностей могли замінювати бубон і іншими предметами побуту – кінськими тростинами, палицею, клаптиком тканини, луком зі стрілами. Існувало кілька причин такої заміни. Одна з них, лежить в поясненні В. М. Басиловим у роботі «Обранці духів» у зв'язку бубна з уявленням про лук: «Висловлювалася думка, що бубну як головному культовому предмету шаманського камлання передував лук. Підставою для цього погляду став звичай алтайський шаманів вживати іноді замість бубна лук» [1, с. 93].

Як і хто міг виготовляти бубон, звідки йде походження інструменту яскраво відображено в церемонії пожвавлення бубна, яка збереглася у різних народів і у кожного з них мала свої особливості і відмінності. Вперше детальний опис церемонії пожвавлення бубна у народів тюркомовних племен Алтаю представив радянський етнограф Л. П. Потапов на основі матеріалів, зібраних під час етнографічної експедиції.

Він представив різні варіанти церемоній пожвавлення бубна. Ми узагальнили відомості, сконцентрувавшись на самому інструменті, при цьому виділивши основні етапи заготівлі його частин, що мають певне смислове значення і підкреслили особливості використання тих чи інших матеріалів для виготовлення бубна у північних народів.

Перший етап складався з приготування дерев'яних частин бубна, де важливе значення надавалося вибору особливого дерева для заготовки обичайки і рукоятки інструменту. На наступній стадії була підготовка шкіри тварини, яку надалі натягували на бубон. Основний етап – обряд пожвавлення бубна. У цій «сцені» обичайка і шкіра тварини, яка була

натягнута на бубон «оживала». Церемонія завершувалася нанесенням малюнків на інструмент за особливою вказівкою духів, підвішування підвісок. Тільки після того, як шаман отримає схвалення духів-предків, бубон був готовий до вживання в різних ритуальних обрядах шамана. Таким чином, приготування частин для майбутнього бубна у північних народів не було повсякденною справою, а розглядалося як комплекс святкових дійств і обрядів, сутність яких приводить нас до осмислення ролі інструменту [5].

Як грали на бубнах і які способи звуковидобування існували в давні часи ми не знаємо точно. Однак, можна зробити припущення посилаючись на матеріали вчених, отриманих в етнографічних експедиціях, які засновані на уявленнях народу, що збереглися в колективній пам'яті людей протягом століть.

Вченими-етнографами описано різні сцени камлання, при цьому кожен з них робить акцент на різні моменти дійства – одяг шамана, його міміку та інші особливості. Так як головним нашим завданням є розглянути прийоми, використовувані при грі на бубні у північних народів, наша увага була зосереджена на матеріалі етнографа К. Д. Прокоф'євої.

Бубон був постійним атрибутом сцен камлання. На початку обряду шаман, тримаючи бубон на зігнутому коліні нерухомо прямо перед собою, з силою бив по ньому колотушкою, в наслідок чого виходили досить гучні звуки, схожі з церковним благовістом. Під час процесії удари частішали, ставали більш різноманітними, комбінуючись з різними прийомами струшування бубна, брязкання металевих підвісок. У кульмінаційні моменти камлання, удари в бубон ставали дуже сильними, частими, брязкання підвісок на бубні, дзвоників на каптані зливалося у загальний різкий гул. Ця різноманітність звучання бубна надавала монотонному речитативу пісні шамана належне емоційне напруження, тримала присутніх в стані піднесеної уваги, передавала їм настрій шамана, змушувала разом з ним переживати всі перипетії камлання [6].

Отже, затронутий нами період має досить великі часові рамки. Етнографічний матеріал, використовуваний нами, був зафіксований в письмових джерелах набагато пізніше, ніж розглянутий період, тому ми можемо лише робити припущення про те, як зароджувалися і отримали свій розвиток перші ударні інструменти в Стародавньому світі і яку функцію вони виконували в житті людей.

В ході дослідження ми виявили, що деякі засоби, що використовуються спочатку як знаряддя для полювання, наприклад, лук, пройшли довгий шлях в розвитку, отримавши у деяких народів Півночі трансформацію у вигляді бубна. Розглянувши характер

процесу виготовлення інструменту, сфокусованого на отримання акустичного результату, з особливостями матеріалу, символікою форми, фігурами-оберегами, нерозривному взаємозв'язку ритуалу, музики, просторової композиції, орнаментованих аксесуарів ми прийшли до висновку, що бубон був не просто технічне знаряддя для видобування звуку, а мав, куди важливіше, магічне і чарівне значення у народів Півночі.

Література:

1. Басилов В. Н. Избранные духов. Москва: Политиздат, 1984. 208 с., ил.
2. Грачева Н. Г. Шаманы у нганасан. *Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX – начала XX в.)* / отв. ред. И. С. Вдовин. Л.: Наука, 1981. С. 69-89.
3. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч.* / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 56 – 67.
4. Михайловский В. М. Шаманство: (сравнительно-этнографические очерки). Москва: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1892. Вып. 1. 115 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003930407#?page=77> (дата звернення: 10.04.2021).
5. Потапов Л. П. Обряд оживления шаманского бубна у тюркоязычных племен Алтая. *Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР* / отв. ред. С. П. Толстов. М.-Л., 1947, Т. 1. С. 159-182.
6. Прокофьева Е. Д. Материалы по шаманству селькупов. *Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX – начала XX в.)* / отв. ред. И. С. Вдовин. Л.: Наука, 1981. С. 42-68.
7. Шашков С. С. Шаманство в Сибири. *Записки Императорского Русского географического общества* / под редакцией К. Н. Бестужева-Рюмина. Санкт-Петербург: Типография В. Безобразова, 1864. Книга. 2. С. 1– 105.

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА МАРИМБІ

Рало О. М.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

*Музика – мистецтво, яке відображає дійсність
в звукових художніх образах. Звук в музиці
є носієм художнього образу, і він
є не що інше, як поширювані в пружньому
повітряному середовищі механічні коливання,
які сприймаються вухом.
В. Г. Порвенков*

Група ударних інструментів, сьогодні, досить численна. Вона набула поширення у всіх напрямках музичного інструментального виконавства завдяки «новому музичному мисленню ХХ століття, який дав поштовх розширенню та розвитку ударних інструментів» [5, с. 63]. Згідно традиційної класифікації, де за першооснову обране джерело звуку, все різноманіття ударних можна розділити на кілька груп – це мембрафони, ідіофони і цілий ряд шумових, екзотичних інструментів, звук яких утворюється шляхом обертання, тертя, крутіння, і т.д., а також ударні аерофони.

Якщо виходити з акустичної можливості видозміни звуку інструменту по висоті, причому з точною фіксацією музичного тону, то в результаті ми отримуємо абсолютно нерівнозначні, в кількісному співвідношенні, групи. Перша – це масштабна група шумових ударних інструментів і друга – незначна секція звуковисотних ударних інструментів, куди увійшли як мембрафони, зокрема, літаври, так і ідіофони¹, до яких можна віднести ксилофон, вібрафон, маримбу, дзвіночки та кроталі. Разом з тим, виділяти пріоритетність однієї з груп немає великих підстав, так як «для класичної теорії, що виросла на базі європейської музичної практики, «висотна визначеність» – один з головних ознак, що диференціюють музичний звук на відміну від поза

¹ Від грец. «idios» – свій, власний, «phon» – звук; «завзвичай ідіофонам дається явно неточний переклад, як «самозвучних» інструментів. Неправомірність такого перекладу і в тому, що музичний інструмент – як засіб відтворення музики – сам по собі, без участі людини, взагалі звучати не може» [1, с. 51].

музичного, шумового. Однак шуми – складні звуки з неясною висотою, але певною гучністю і тембром – основний, а іноді і єдиний «будівельний матеріал» численних жанрів народної музики Сибіру Далекого Сходу, Африки та Південної Америки, а відповідні «шумові знаряддя» – найголовніші музичні інструменти» [4, с. 8]. Всі ці інструменти активно застосовуються і в повній мірі представлені в оркестровому виконавстві. Разом з тим, центральне місце в групі звуковисотних клавішних ударних інструментів займає маримба, яка широко використовуються в сольній та ансамблевій практиці. Як наслідок, і маримба, і виконавство на ній стали об'єктом різних наукових досліджень, орієнтованих, в тому числі і на вивчення музично-акустичних можливостей інструменту.

В даному процесі простежується три напрямки. Перший – це дослідження, пов'язані з вивченням фізичних властивостей музичних звуків, які стали одним з розділів акустики – музична акустика. Перші експериментальні дослідження акустичних властивостей ударних інструментів були проведені в середині ХХ століття в лабораторії при Московській консерваторії під керівництвом М.О. Гарбузова. Ця проблема знайшла своє відображення в роботах фізиків-акустиків Л.О. Кузнєцова [2], В. Г. Порвенкова [6], Ч. А. Тейлора [9]. Проте дослідження акустичних властивостей проходять поза всяким зв'язком з виконавськими завданнями на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Більш того, експериментальні дані про специфіку звукоутворення на маримбі абсолютно відсутні.

Другий напрямок – розробка технологій, спрямованих на поліпшення якості музичних інструментів, що виготовляються промисловим способом. По-перше, як зазначає В. Г. Порвенков: «Починаючи з 20-х років ХХ століття в нашій країні інтенсивно проводяться дослідження питань музичної акустики, створюється ряд наукових установ, в яких ставляться і вирішуються проблеми побудови музичних інструментів і технології їх виготовлення. Найбільш відомою установою, в якому в основному і були зосереджені ці роботи, слід вважати Науково-дослідний інститут музичної промисловості РРФСР» [6, с. 21]. Разом з тим, слід зазначити, що розробка і вивчення акустичних властивостей маримби в даному науковому центрі навряд чи проводилося, у зв'язку з відсутністю самого предмета дослідження – маримби, так як вона з'явилася в СРСР лише у 60-ті роки ХХ століття. По-друге, фірми-виробники звуковисотних клавішних ударних інструментів, таких як ксилофон, маримба і вібрафон, в першу чергу американських і цілий ряд японських і європейських, при своїх компаніях відкривають науково-дослідні центри з вивчення акустичних

властивостей ударних інструментів. Основна мета їх діяльності – поліпшення якості самих інструментів і технології їх виробництва.

І третій напрямок – вивчення специфіки звукоутворення на ударних інструментах, що впливає на виконавський процес. Дослідження, які зачіпають дану проблематику в нашій країні не проводилися. З робіт зарубіжних авторів можна відзначити статтю Еріка Сауда «The effect of stroke type on the tone production of the marimba» в науковому американському журналі «Percussive notes» [11]. Проте, представлені в цій праці експериментальні дослідження, спрямовані на пошук взаємозв'язку тривалості звучання пластин від характеру ігрових рухів, викликають сумніви, так як ця залежність обумовлена інтенсивністю енергетичного імпульсу, заданого вібратору. Ця обставина ще раз підкреслює актуальність і важливість нашого дослідження для теорії виконавства і методики навчання гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах.

На цьому тлі, педагоги, виконавці і автори методичних посібників [10, 11, 12, 13, 14], як правило, спираються на особистий емпіричний досвід у вирішенні питань, що стосуються звуковидобування при грі на маримбі, не враховуючи особливості та специфіку звукоутворення, яке «не завжди вкладається в логіку вже сформованих і закріплених у свідомості педагогів і виконавців теоретичних уявлень. Точне ж знання функцій компонентів звукоутворення дозволяє музикантові працювати більш усвідомлено над оволодінням інструменту». [3, с. 47].

Отже, в процесі нашого дослідження ми виявили значний «пробіл» у теорії виконавства на ударних інструментах у вивченні комплексного розгляду функцій компонентів звукоутворення, що, безсумнівно, негативно впливає на формування методики навчання гри на звуковисотних ударних інструментах. Як наслідок, педагоги і виконавці, керуючись лише власним досвідом, висувують різного роду припущення, які не базуються на об'єктивних даних, отриманих експериментальним шляхом. У зв'язку з цим, дуже важливо і перспективно провести цілісний аналіз системи звуковидобування і звукоутворення при грі на ударних інструментах.

Література:

1. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
2. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов. Москва: Легпромбытиздат, 1989. 366 с.
3. Леонов В.А. Основы теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2010. 345 с.

4. Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 6–38.

5. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 56 – 67.

6. Порвенков В. Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. Москва: Музыка, 1990. 191 с.

7. Рало А. Н. Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментов. Астрахань: Издательство Астраханской государственной консерватории, 2002. 125 с.

8. Рало А. Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке: учебно-методическое пособие. Одесса, 2008. 102 с.

9. Тейлор Ч. А. Физика музыкальных звуков. Москва: Легкая индустрия, 1976. 184 с.

10. Maxey L. Beyond technique: musical interpretation. *Percussive notes – Journal of the Percussive Arts Society*. 2003. Vol. 41. No 4. P. 41-42. URL: <http://publications.pas.org/Archive/aug03/articles/0308.41-43.pdf> (дата звернения – 10.02.2021).

11. Saoud E. The effect of stroke type on the tone production of the marimba. *Percussive notes – Journal of the Percussive Arts Society*. 2003. Vol. 41. No. 3. P.40-46. URL: <http://publications.pas.org/Archive/jun03/articles/0306.40-47.pdf> (дата звернения – 22. 03.2021).

12. Shaw A. Beyond mechanics: A musical approach to marimba technique. *Percussive notes – Journal of the Percussive Arts Society*. 2004. Vol. 42. No. 2. P. 44 – 45. URL: <http://publications.pas.org/Archive/apr04/articles/0404.44-45.pdf> (дата звернения – 16.02.2021).

13. Wilson C. Use and selection of graduated mallets. *Percussive notes – Journal of the Percussive Arts Society*. 2011. Vol. 49. № 1. P. 38-39. URL: http://publications.pas.org/Archive/Jan2011/1101_38-39.pdf (дата звернения 14.03.2021).

14. Zeltsman N. Musings on the marimba and its study. Part1. *Percussive notes – Journal of the Percussive Arts Society*. 1997. Vol. 35. No. 5. P. 51 – 55. URL: <http://publications.pas.org/Archive/Oct97/articles/9710.51-59.pdf> (дата звернения – 10.03.2021).

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ПІДЛІТКІВ У МЕЖАХ НЕФОРМАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Реброва Г. О.

кандидат педагогічних наук,

викладач-стажист кафедри теорії музики та вокалу

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

м. Одеса, Україна

Проблема формування ціннісних орієнтацій учнів засобами музичного мистецтва не є новою в педагогічній науці. Вона простежується в наукових доробках мистецької педагогіки, де зачіпається аксіологічний компонент підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Проте це питання має свою специфіку та сьогодні є надзвичайно актуальним у векторі роботи із підлітками.

Т. Кириченко розглядає ціннісні орієнтації, як «сукупність переконань, які індивід приймає як свої власні внутрішні орієнтації» [2, с. 118]. Проте, як зазначаються спеціалісти з вікової психології, саме у підлітковому віці відбувається переосмислення власних ціннісних орієнтацій на тлі протиставлення власних цінностей – суспільним.

Проблема адаптації підлітків у суспільстві, їх соціалізації вирішується завдяки задоволенню однієї з основних потреб особистості у цьому віці, а саме – потребі у спілкуванні. У цьому аспекті найважливішого значення набуває чинник середовища, тобто та соціальна група, з якою він себе ототожнює.

Таким середовищем для підлітків часто стає молодіжна субкультура. Однією з багатьох причин такого явища можна назвати вільність її вибору, на відміну від загальної суспільної культури із усталеними традиціями та моральними і етичними нормами, які, за суб'єктивними відчуттями підлітка, нав'язуються йому ззовні. І саме у цьому виборі вже досягається відчуття самовираження, до якого так тяжіють люди у цьому віці. Як пише Ю.Шевчук, приналежність до певної молодіжної субкультури вирішує проблему «диференціації самооцінки», здійснює вирішальний вплив на формування індивідуальності підлітка та його ціннісних орієнтацій [5].

Для розуміння ролі субкультури в аспекті формування ціннісних орієнтацій підлітків важливо звернутися до самого визначення цього поняття. Так, за вченими Г.Католик та Г.Софінська, «молодіжна субкультура – це стійка спільнота людей згуртованих на віковій основі, що має власні регулятори соціальної поведінки: традиції та звичаї»

[1, с. 88]. Приналежність до тієї чи іншої субкультури допомагає молодій людині у процесі самоідентифікації та самореалізації та соціалізації. У такому середовищі відбувається могутній вплив на ціннісні орієнтації підлітка, тому завданням майбутнього вчителя є знайти підхід до порозуміння із молоддю, налагодити з ними контакт, вберегти їх від деструктивного впливу деяких мас-медіа та спрямувати на самовдосконалення та саморозвиток особистості у межах цієї субкультури. І найбільш ефективним засобом для вирішення цього завдання є музика.

Саме музичне мистецтво допомагає знайти підхід до підлітків та має потужний потенціал у прищепленні їм естетичного смаку, розвитку їх загальної культури та емоційного інтелекту, вчить навичкам рефлексії та саморефлексії, сприяє розкриттю творчого потенціалу (адже навіть сприймання, а тим більше – виконання музики розглядається вченими як співтворчий акт), що сприяє саморозвитку особистості підлітка та розширює його культурний досвід.

Проте шкільна музична освіта не встигає за тенденціями розвитку сучасної музичної культури, яку засоби масової інформації активно пропагандують серед підлітків. У межах більшості молодіжних субкультур музика є засобом комунікації, ідентифікації та розподілу на «свій-чужий», а також сприяє саморозкриттю та самовираженню. Недарма більшість молодіжних субкультур мають власний музичний стиль: наприклад, субкультура готів – готичний рок, готика; металісти – рок, хеві-метал; реп-субкультура – реп, емо-субкультура – емо тощо. Таким чином, чим більше майбутній учитель музики розбиратиметься у цих стилях і течіях та у їх особливостях, тим легше йому буде знайти спільну мову із учнями-підлітками, що дасть змогу впливати на них.

Ефективному впливу на формування ціннісних орієнтацій підлітків сприяє неформальна освіта. Це досить природньо, оскільки формальна шкільна освіта асоціюється підлітками із надбанням офіційної культури, від якої вони прагнуть втекти і якій себе протиставляють. Т.Фурсенко також приділяє позашкільному середовищу велику увагу у питанні формування ціннісних орієнтацій підлітків, аргументуючи це тим, що «саме тут відбувається активний контакт підростаючої особистості із навколишнім світом, акумулюється її життєвий і культурний досвід» [4, с. 66].

Неформальна освіта повинна дати підлітку змогу поєднувати життєвий досвід (у тому числі й естетичний, емоційний та інтелектуальний), отриманий як у формальний, так і у інформальний спосіб. Таким чином, одними із головних завдань вчителя при роботі з підлітками є – об'єднати підлітків навколо себе, захопити спільною ідеєю, навчити відокремлювати продукти масової музичної культури,

що володіють художньою цінністю від тих, що можуть бути деструктивними для його психіки, естетично та етичного виховання.

Однією із найбільш ефективних форм роботи із підлітками у межах неформальної освіти вважаємо ансамблеве музикування. Дійсно, С. Рябова пише, що «... учні підліткового віку зацікавлені у колективних формах музикування, які задовольняють потребу у спілкуванні і дозволяють у спільному стилевідповідному виконанні музичних творів усвідомлювати свій особистий внесок» [3, с. 141]. Вчена пропонує при підготовці майбутнього вчителя музики особливу увагу в цьому контексті приділити «потребово-пізнавальному компоненту музично-стильових уявлень» [3, с. 141].

Одним із актуальних прикладів іноземного досвіду впливу на формування ціннісних орієнтацій підлітків вважаємо створення в США культури акапельних вокальних ансамблів, що, з одного боку активно підтримується освітніми структурами (керівництвом коледжів та університетів), а з іншого носять характер молодіжної субкультури. Так С. Папаро виділив п'ять головних чинників впливу на особистість учасників акапельної вокальної групи, а саме: «культура створення музики; братство; участь випускників; автономія, керівництво та ієрархія; значення участі в ансамблі для його членів» [7]. Учасники акапельних ансамблів, з одного боку підкреслювали позитивний вплив цієї форми музичної діяльності на зміцнення музичних навичок, таких як аранжування та вокальна техніка, а, з іншого боку, зауважували на одночасному формуванні таких навичок, як вдосконалення тайм-менеджменту, підвищення лідерських якостей, вміння кооперуватися задля досягнення спільної мети, підвищення відчуття відповідальності перед іншими тощо, що неодмінно матиме позитивний вплив на формування ціннісних орієнтацій членів ансамблю. Вчений називає цей вид музикування «неформальною музичною практикою у формальних умовах» та радить в обов'язковому порядку включити його у підготовку майбутніх учителів музики [7]. За М.Хенінгом, учасники таких ансамблів «змогли взяти на себе різноманітний спектр музичних ролей та розвинути музичні компетенції» [6].

Для нашої країни цей досвід є надзвичайно корисним. По-перше, такі ансамблі можуть використовувати репертуар різноманітних музичних стилів, з використанням модних сьогодні прийомів біт-боксу та боді-перкашену. По-друге, цей вид музичної діяльності доступний для молоді будь-якого достатку (не стає проблема покупки дорогих музичних інструментів) та має величезний потенціал залучення підлітків з інклюзією. Проте необхідна підтримка з боку закладів освіти та держави, таких як активна агітація та пропаганда цього виду музичної діяльності, надання місця для репетицій, створення

студентських конкурсів та підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи із такими колективами.

Майбутні вчителі музики мають бути підготовлені до формування ціннісних орієнтацій сучасних підлітків у тому числі й у межах неформальної освіти. Завдяки знанням вікової психології та особливостей функціонування молодіжних субкультур майбутні вчителі матимуть змогу достучатися до підлітків завдяки музичному спілкуванню. У цьому векторі при підготовці майбутніх учителів музики варто зосередити увагу на формуванні вокальних, вокально-хорових та диригентських навичок, на поглибленні досвіду ансамблевого музикування та музично-теоретичних знань (не лише з академічної, але й із сучасної музики), знань гармонії, вміння робити аранжування, парафрази, транскрипції музичних творів та їх розділ на голоси. Крім цього необхідна висока умотивованість майбутнього вчителя музики на формування ціннісних орієнтацій підлітків як потенційний вклад у розвиток українського суспільства майбутнього.

Література:

1. Католик Г.В., Софінська Г.В. Ціннісні орієнтації сучасної «золотої молоді». Актуальні проблеми психології. Т. 7, вип. 37. С. 85-96. <http://appsychology.org.ua/data/jrn/v7/i37/12.pdf>

2. Кириченко Т.В. Діагностика ціннісних орієнтацій підлітків в умовах викликів сьогодення. *Теорія і практика сучасної психології*. № 5. 2018. С. 117-122. URL: http://tpsp-journal.kpu.zp.ua/archive/5_2018/25.pdf

3. Рябова О.В. Колективне музикування як ефективний засіб формування музичностильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. Випуск 4 (86). 2016. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/23521/1/30.pdf>

4. Фурсенко Т.Ф. Музична культура як фактор формування ціннісних орієнтацій підлітків: Монографія. Ялта: РВВ РВНЗ, 2009.

5. Шевчук Ю. Молодіжна субкультура як складова формування особистості підлітків: позитивні та негативні аспекти. *Нова педагогічна думка*, № 3. 2014. С. 76-79. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2014_3_21

6. Haning M. «Everyone Has a Voice»: Informal Learning in Student-Led Collegiate A Cappella Ensembles. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. No. 219 (Winter 2019), 2019. pp. 61-76. URL: <https://doi.org/10.5406/bulcouresmusedu.219.0061>

7. Paparo S.A. The Accafellows: Exploring the music making and culture of a collegiate a cappella ensemble, 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/263562521_The_Accafellows_Exploring_the_music_making_and_culture_of_a_collegiate_a_cappella_ensemble

ВИХОВАННЯ МУЗИКАНТА НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Репецька В. Г.

*викладач відділу «Теорія музики», концертмейстер
Хмельницький музичний коледж імені В. І. Заремби
м. Хмельницький, Україна*

Музика являє собою виключно благодатний матеріал для виховання моральних якостей людини. Відомо, що вона має здатність активно впливати на поведінку людини, передавати моральні ідеї, пом'якшувати звичаї суспільства. Її вплив на людей є поширеним і універсальним. Уроки музичної літератури – невід'ємна частина формування музиканта. Головним завданням та метою предмету у широкому розумінні слова є **всєбічний розвиток музиканта**, його ерудиції, мислення, смаку, творчих навичок, вміння орієнтуватися в складному музичному просторі нашого часу. Вузькою, суто професійною метою предмета, є вивчення творчості та біографії відомих композиторів, їх стильового портрету та музичних епох, стилів та напрямків музики. Також, предмет «Музична література» поєднує інформативно-пізнавальну і виховну роль.

В формуванні музиканта важливим стає універсальний та різнобічний підхід – взаємодія всіх предметів музично -теоретичного комплексу з предметами виконавських дисциплін. Предмет «Музичної літератури» є універсальним і синкретичним. Як відомо, музика не тільки пов'язана зі словом, но і з базовими принципами живопису, архітектури, літератури, поезії. Музика тісно взаємодіє з процесами історії, релігії, естетики, філософії та відтворює принципи космічної світобудови. Головним завданням вчителя-музикознавця є **виявлення закономірностей та спільного у всіх видах мистецтва**, навчання студента синкретичному мисленню, вмінню виявляти логіку розвитку та єдність всіх видів мистецтв. Наприклад, лекція «Імпресіонізм» логічно показує взаємозв'язок живопису імпресіонізму з музикою К.Дебюссі, М.Равеля. Лекція «Експресіонізм» – живопису Мунка, Кірхнера, Кокошкі, поезії Й.Бехера та музики «Нової віденської школи».

Також, предмет «Музична література» тісно пов'язаний з іншими предметами музичного-теоретичних циклу: аналізом музичних форм, гармонією, сольфеджіо, фаховими виконавськими дисциплінами. Під час вивчення музичного твору викладач активно застосовує та формує навички аналізу музичного твору студента, покращує читання з листа, навички сольфеджування, лекторської майстерності (володіння

літературною мовою, мистецтвом риторики), що є необхідним у формуванні музиканта-професіонала. В цьому аспекті дуже важливим стає залучення студентів до **концертного виконання** тем на власних інструментах. Це робить предмет музичної літератури та фаху нероздільно цілим, яскравим, покращує засвоєння музичних творів та їх сприйняття. Виконання музичного матеріалу на уроках «Музичної літератури» є прекрасною творчою формою роботи. Як студент виконує музичну тему – так він розуміє твір. Якісне вивчення та виконання музичних тем покращує знання музики, ерудицію в різних композиторських стилях, епохах, відчуття музичної форми, гармонії. Можливо застосовувати різні форми виконання музичних тем: 1) виконання музичного матеріалу у вигляді концерту; 2) конкурс на найкраще виконання тем; 3) конкурс на найкращу музичну характеристику теми та інш.

В формуванні музиканта дуже важливим стає **духовно-етичний підхід**. Формування духовної особистості, прекрасної людини, її моральних цінностей та людських якостей є головним завданням викладача на уроках музичної літератури. Як відомо, музика та слово здатні найбільше впливають на психоемоційний стан людини. Бесіди з учнями про проблеми сучасного світу, апеляція до прикладів високо духовних людей, цитати видатних висловів релігії, літератури, філософії стають необхідним під час обговорення музичних творів. Обговорення з учнями проблем життя композиторів, їх творчої долі, вчинків сприяють формуванню власної думки, щодо погляду на сучасний світ. Через вивчення музичної літератури викладач може відкрити цілий прекрасний світ, його невичерпність, гармонійність, розказати про закони світобудови. Як відомо, в кожному жанрі закладано певну модель мислення епохи. В кожному епоху – своя модель світу.

У формуванні музиканта на уроках «Музичної літератури» важливою є постать викладача. Викладача–музиканта, викладача–виконавця, викладача–науковця, викладача – посередника з композитором та його епохою, викладача–старшого друга, помічника. Від викладача, його постаті, майстерності та рівня викладання предметом залежить рівень вивчення і зацікавлення предметом студентами, формування його професійних навичок. Постійне самовдосконалення, покращення педагогічної майстерності, ознайомлення з новою літературою, музикою, участь у конференціях, творчих семінарах, обговореннях музичних творів, проведення концертів та інших творчих закладів дають можливість професійного зростання викладача. Чим вищу мету перед собою ставить викладач, чим більше душі, професійності і майстерності закладає в свою справу – тим вище результати. Але головним у будь якій педагогічній професії стає принцип ентузіазму викладача. Перефразовуючи слова пісні Булата Окуджави, – «треба в душу до них

проникнути і запалити» та відомий вислів Бетховена, необхідно «запалювати вогонь» в юнацьких серцях.

Таким чином, предмет «Музична література» є одним з креативних та універсальних предметів циклу теоретичних дисциплін, який відкриває перед викладачем невичерпне коло можливостей у формуванні музиканта-професіонала. За умовою творчого і професійного підходу у викладанні предмету, можливо яскраво вплинути на інтелектуальний професійний та духовний рівень студентів, виховати талановитого музиканта-професіонала.

Література:

1. «Методика викладання музичної літератури. Педагогічна практика з музичної літератури». Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / уклад.: Я.А. Бодак. – Київ; Вінниця. – 2012, 68 с.

2. Олексюк О.М. «Музична педагогіка» / Навчальний посібник – Київ -2006, 186 с

3. Остапенко Л. Войченко О., Шпортюк А. «Актуальні проблеми музично-естетичної освіти та виховання на початку XXI століття». Молодий вчений. № 1 (53) січень, 2018 р. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/1/37.pdf>

РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТА. ДЕЯКІ ПИТАННЯ ЙОГО НАКОПИЧЕННЯ

Руденко Н. І.

*заслужена артистка України,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Зрозуміло, що майстерність виконавця збагачується з кожним новим засвоєним значним твором. Кожен новий автор додає до вже знайомих прийомів деякі свої, особливі. Це призводить до розширення кругозору студента, ставить його вміння на якісно новий рівень. Дуже важливою стає підтримка ініціативи виконавця у питаннях підбору репертуару. У подальшому ситуація, яка пов'язана з зацікавленістю, буде суттєво допомагати йому в засвоєнні цього твору та придбанні в той же час нових прийомів гри. Також у питаннях підбору репертуару особливе місце посідає поняття про артистичне амплуа. Чуйний педагог не може

не помітити певну прихильність учня до якогось стилю композитора. Треба, звісно, враховувати цей фактор, але в той же час, допомагати виходити за межі вузького кола бажань учня, розвивати його інші сторони особистості, використовуючи метод розширення амплуа.

Репертуар відіграє велику роль у технічному розвитку. Для цього виконавцю треба звернути увагу на інструктивні етюди та віртуозні п'єси, наприклад, прелюдії Баха з ДТК, токату Черні, Рондо Вебера до мажор (фінал сонати № 1), Римський-Корсаков-Рахманінов «Політ джмеля», Рахманінов «Музичний момент» мі мінор та ін.

Дотримуючись принципу єдності художнього та технічного розвитку, треба використовувати високохудожній репертуар із визначеними методичними цілями. Головною умовою виконання завдань, які вирішуються у п'єсах, що мають формувати організованість виконавського апарату, це здобуття повної свободи при найкращій якості. Враховуючи рівень майстерності учня, доцільно додати ще використання вправ: Й. Брамс, М. Лонг, А. Корто, М. Метнер та ін.

Дуже важливо дотримуватися послідовності у підборі репертуару, але враховувати також необхідність долучати й твори, які складніші тих, що вивчаються учнем зараз. Ця позиція позитивно впливає на подальший розвиток його майстерності.

Прагнення до широкого охопту творів різних епох та стилів, знайомство з новим музичним матеріалом, поповнення репертуарного багажу викликають необхідність придбання навичок читання з листа. І для формування цих навичок треба багато і систематично практикуватися, лише тоді можна швидко, не розбираючи формально нотний запис, ухопити зміст твору, почути звуковий образ, знайти головне, суттєве. Починати краще з 15-20 хвилин щоденно, з простих (за фактурою) творів, потім ускладнювати репертуар та збільшувати час для цього заняття. Але головне – регулярність.

Накопичення та зберігання репертуару дуже важлива проблема. Музикант, який виступає на сцені повинен мати декілька п'єс, які він може виконати де завгодно і коли завгодно, але, звичайно, якісно. Педагог повинен навчити цьому та контролювати цей процес, поки студент (учень) не привчився робити це самостійно. Шлях до самостійності у кожного свій.

Питання: як поводити себе з творами, які вивчені, винесені на сцену, але зараз не знаходяться у роботі. Є кілька варіантів, які ми рекомендуємо, залежно від того, скільки часу віддаляє виступ на сцені від сьогоднішнього, тобто скільки часу твір не грали.

Варіант 1. – забутий твір. Останній виступ був приблизно 2-3 роки тому. Складається ситуація, коли ми пам'ятаємо, як все звучить, образність зрозуміла, але пальці вже «не пам'ятають» багато чого, твір

«вийшов із під рук». Шлях музикування може виявитися нерезультативним, для цього твору потрібна ретельна робота, треба його уявляти як новий, на якийсь період якби «забути», що ти його «знав» чи «знаєш».

Варіант 2. – твір ще не забутий, але вже не виконується регулярно. Останній раз виконувався приблизно два місяці тому. Такий твір треба долучати в повсякденну роботу, програвати повільно, без емоцій, знову проаналізувати динамічний, гармонійний плани, повернутися до складних фрагментів, навіть використовувати деякий час їх для розігрування, якщо цей твір (чи фрагменти його) можуть допомагати удосконалювати технічний апарат.

Варіант 3. – твір не виконувався дуже давно – років 10 або більше. В цьому випадку твір у своїй новій концепції може навіть «змінити своє обличчя», спираючись на нову редакцію чи транскрипцію, тому що виконавець набуває професійного досвіду, росте і може зовсім інакше сьогодні вже відчувати, переживати цей твір. І це дуже добре: щось глибинне, ґрунтовне залишається, а щось додається нове. Автор може навести приклад з особистого досвіду. У Харківській консерваторії (I курс), навчаючись в класі Регіни Самійлівни Горовиць, вчила «Хроматичну фантазію і фугу» ре мінор Й.С. Баха, спираючись на редакцію Ф. Бузоні, а в асистентурі Московської державної консерваторії (клас Гліба Борисовича Аксельрода) звернула увагу на Urtext, в результаті трохи змінилася концепція: емоційна концентрація стала більш явною у речитативі, більш вагомою стала кода фантазії, монументальнішою – фуга. Але основні ідеї Й. С. Баха залишилися незламні, як основа.

Отже, виконавець повинен мати великий репертуар (так він вдосконалює свою майстерність), доповнювати його, поширювати, накопичувати. Професійний творчий пошук, зацікавленість, натхнення у період роботи над твором сприяє більш міцному запам'ятовуванню його і успішному виконанню на сцені. Справжній виконавець повинен мати певну кількість творів, які він може використовувати, складаючи різноманітні концертні програми, виступаючи регулярно і досить часто.

Література:

1. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта фортепианного факультета Московской консерватории: Сб. статей. / Сост. В.Г. Цыпин. – М., 1992
2. Григорьев В. Исполнитель и эстрада. – М. – Магнитогорск., 1998.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
4. Прокофьев Г. Формирование музыканта-исполнителя. – М., 1956.
5. Руденко Н. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. – Київ., 2001.

РОЛЬ ТОНАЛЬНОСТІ У КОНЦЕРТНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦЯ

Сагалова Г. В.

*заслужена артистка України,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

За останні десятиріччя ставлення до музики значно змінилося. Сучасна людина майже постійно знаходиться серед музичного шуму – радіо у транспорті, реклама, телефонні дзвінки. Окрім того якість музичного «продукту» також знижується, все більш популярною стає так звана «фонова» музика, яку не треба уважно слухати. Масова культура у такому аспекті має характерні риси – використання субнижчих частот, монотонних ритмічних паттернів, великої динамічної потужності. У сукупності такі її властивості негативно впливає на нервову систему та психіку людини.

У таких умовах перед сучасними виконавцями класичної музики постають нові завдання. Виникає необхідність дуже прискіпливо ставитись до створення свого концертного репертуару з метою усвідомлення наступних питань: як це впливає на слухачів, як акустичні особливості кожної частоти допомагають або гармонізувати внутрішній стан люди, або, навпаки, руйнують його нервову систему? Не випадково все більш популярною у всьому світі стає музична терапія, яка вивчає цілющі можливості музики. Серед безлічі варіантів створення відповідної концертної програми, одним із значних кодів може стати тональність. Нагадаємо, що за усталеною традицією програма виступу будь якого виконавця, як правило, складається за монографічним, жанрово-стильовим, або історичним принципом. Висування тональності як ключового змістовного стрижня для вибору творів може допомогти виконавцю створити не тільки власну інтерпретацію, що є однією з умов виконавської професії, але й поєднати традиційне бачення художнього задуму композитора з власним розумінням ладотональної семантики.

Висунута теза потребує деякого пояснення, оскільки крім семантичної складової на сприйняття тональності впливають її фізико-акустичні властивості, тобто сукупність частоти коливань. Орієнтованість слуху сучасного музиканта-професіонала на висоту тону «ля» першої октави відповідно коливанням 440 Гц не співпадає з уявленнями композиторів минулого, не тільки епохи бароко, але й класико-романтичної доби. У різні епохи еталон змінювався, сучасна

шкала висоти звуку була вперше застосована тільки в 1939 році. Нагадаємо загальновідому інформацію, згідно якої для духових інструментів за часи Баха використовувалася частота 380 Гц, водночас у настроюванні органів орієнтиром слугувало «ля» першої октави з частотою 480 Гц. Пізніше стандарт висоти поступово підвищувався, зокрема, при Генделі частота встановлювала 422 Гц, а вже у 1826 році в Дрезденській опері «ля» першої октави мало настройку 435 Гц. Така ситуація пояснює прагнення сучасних виконавців старовинної музики залучати відповідний інструментарій та налаштовувати лад струнної групи у межах прийнятих у той час нормативів.

На цей факт звертає увагу в своїй роботі «Семантика тональностей, або як я чую і слухаю музику» Олександр Тімофєєв [2]. Автор висловлює думку про те, що «музиканти-аутентисти» знижують лад на півтону або навіть на тон, тобто не грають в авторській тональності. З цим не можна повністю погодитися, оскільки, як було зазначено вище, у різних епохах, жанрах, стилях еталон звуку був різним. З іншого боку, цікавою та плідною є думка дослідника, згідно якої за часів епохи бароко музикантами ставали люди тільки з абсолютним слухом, які ясно уявляли собі виразові семантичні можливості кожного звуку, кожного ладу. Тому можна з упевненістю сказати, що кожна звукорядна (модальна) основа, з часом – тональність, вибиралася абсолютно свідомо. В наш час мати абсолютний слух при виборі музикантської професії не є обов'язковим. Між тим, досвід спілкування з музичними творами минулого сприяє формуванню певних уявлень та відчуттів щодо сфери значень їх ладотонального підґрунтя. Така позиція не знімає актуального загострення з низки питань, які закономірно виникають. А саме: якщо виходити з твердження, що еталон звуку змінювався від епохи до епохи, а вухо навіть професійних музикантів не завжди здатне розрізнити тональності на слух, чи можна говорити про будь-які історичні закономірності семантики тональності? І якими критеріями необхідно керуватися для їх виявлення? Підтвердженням актуальності цього кола проблем слугує низка праць, в яких дослідники намагаються надати своє розуміння семантики тональності, спираючись на складену музичну традицію. Зокрема, Л. Казанцева пропонує власну класифікацію тональностей, виходячи з їх семантичних ознак. Три підгрупи, які виокремлює автор, маркуються наступними визначеннями: *символічна*, *колеристична* та *автобіографічна*. На жаль, дослідниця лише уточнює або наводить інколи приклади використання тієї чи іншої тональності без додаткових пояснень:

– *символічне* тлумачення деяких тональностей склалося ще за часів бароко і було успадковане композиторами наступних епох;

– *кольоровий слух*, який базується на співвідношенні висотної позиції тональності та кольору, був притаманний Римському-Корсакову, Скрябіну, Мессіану та іним;

– *автобіографічності* набувають, на думку дослідниці., наступні тональності: B-dur у Баха, d-moll у Рахманінова, cis-moll у Свиридова, D-dur у Денисова [1].

Л. Казанцева привертає увагу до важливого моменту, значення якого з часом нівелювалося. Мова іде про безпосередній зв'язок між вибором тональності та технічними можливостями інструментів в різні епохи. Зокрема, обмеженість невеликою кількістю знаків творів віденських класиків пояснюється недосконалістю групи духових інструментів [1]. Цінність наукових роздумів та спостережень Л. Казанцевої вбачається в тому, що вони інспірують можливість узагальнення власного виконавського досвіду. Наприклад, якщо розмірковувати про символічне значення тональності *d-moll*, то перш за все постає образ багатьох творів Моцарта. Для «сонячного» композитора ця тональність асоціювалося з відчуттям скорботи, смерті, прощання. Достатньо нагадати, що Концерт для фортепіано з оркестром *d-moll KV 466* 1785 року створення, був написаний під впливом втрати батька і став своєрідним прощанням з найближчою людиною. Немов згадуючи свої дитячі роки, Моцарт розширює образну палітру твору відбиваючи не тільки душевну біль, але й спогади про втіхи, світлі моменти життя. Особливу роль тональність *d-moll* відіграє у *dramma giocoso* «Дон Жуан», де, як і герой, композитор, немовби граючи, веде діалог між життям, коханням та смертю, небуттям. Вирішення лейттеми приводу Командора саме в *d-moll* підкреслює містичну складову тональності, перекидаючи арку до таємних обставин створення знаменного Реквієму композитора.

Схоже розуміння цієї тональності можна побачити й у Баха, чия славнозвісна Чакона зі скрипкової сонати *d-moll* була написана в той час, як померла його перша дружина. Складена традиція простежується і в творчості Бетховена, хоча у його спадщині не так багато творів, забарвлених *d-moll*. Проте, його фортепіанна Соната op. 31 № 2 була створена в один з трагічних моментів життя композитора. Тому її драматична напруга нерідко вважається втіленням психологічного портрету митця. Показовим є також той факт, що тональність *d-moll* підводить ризику під творчим життям Баха та Моцарта, ставить крапку в жанрі симфонії у творчості Бетховена та Брукнера.

На цих підставах можна говорити, що тональність здатна відбити глибинний сенс музичного твору, вплинути не тільки на виконавця, але й на слухача, його сприйняття музики. Осмислюючи композиторську практику, наукові спостереження щодо семантичної складової тональності, можна дійти висновку про оновлення принципів

формування концертних програм. Вибір творів під знаком певної ладотональності, на наш погляд, буде сприяти більш глибокому розумінню образного мислення композитора, його відчуття духовних проблем свого часу. Концентрація змісту такого роду збагачує виконавця, який в системі комунікації виступає зв'язуючою ланкою між минулим і сьогоденням.

Література:

1. Казанцева Л. Семантика тональності: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. URL: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.html> (Дата звернення 21.04.2021).

2. Тимофеев А. Семантика тональностей, или Как я слышу и слушаю музыку. (21 мая 2017). URL: <https://ruizdat.ru/list.php?g=15&link=7189> (Дата звернення 21.04 2021).

«УКРАЇНСЬКА ПОЕМА» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ СОЛЬНОГО ТА АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ

Сіренко Є. І.

*кандидат мистецтвознавства,
викладач*

*Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка
м. Київ, Україна*

*«Якщо людина пише і вважає, що музика пов'язана з людськими
емоціями, тоді кращого інструменту для передачі нема.
Жоден інструмент не здатний передати емоції так, як скрипка <...>,
скрипка – це частина і продовження в звуках людської душі».*
Є. Станкович

Видатний український композитор, наш сучасник Євген Федорович Станкович є беззаперечно визнаним духовним авторитетом і носієм особливих художніх цінностей. Його постать завжди актуальна для українського музикознавства, а той факт, що окремі твори Є. Станковича все частіше потрапляють в перелік обов'язкових для виконання у різноманітних конкурсних програмах, як в Україні, так і за її межами, лише підтверджує важливість включення зразків інструментальної творчості митця в освітню практику. Будь-який

сучасний процес оволодіння тим чи іншим інструментом передбачає не лише сольне музикування, але також і ансамблеве. Це можуть бути як камерний ансамбль, так і гра в оркестрі (камерному й симфонічному). Тому твори подвійного виконавського формату, такі, як «Українська поема» Є. Станковича, представляють особливу цінність для педагогів.

Як і більшість інструментальних творів Є. Станковича, поема була створена адресно, а саме, на прохання концертмейстера оркестру канадського міста Вінніпег, для виконання на місцевому фестивалі *Winnipeg New Music Festival* (1997). Невдовзі, на прохання В. Матюхіна, керівника Національного ансамблю «Київська Камерата», Є. Станкович створив другу версію цього твору для скрипки та камерного оркестру (1998).

Отже, «Поема», як і багато інших скрипкових творів композитора, являє собою приклад жанрової мобільності та придатна для виконання як в класі з фаху у скрипалів, так і в класі камерного ансамблю (скрипка і фортепіано), і навіть в межах оркестрової практики учнів старших класів спеціалізованих музичних шкіл, училищ та консерваторій (струнні та духові інструменти), що підкреслює актуальність теми даної доповіді. Саме завдяки високим художнім якостям музичного матеріалу, жанровій та тембральній різноплановості можна наполягати на доречності включення «Української поеми» Є. Станковича до сучасного освітнього процесу й рекомендувати твір викладачами різних дисциплін і різних освітніх рівнів.

Поема як жанр є однією з базових складових скрипкової музики Є. Станковича. Зустрічається поема і як самостійний твір, і як один із жанрових складників, також, поемність присутня в багатьох творах Є. Станковича як формоутворююча основа.

Якщо ми розглядаємо «Українську поему» як твір для камерного ансамблю, ролі скрипки та фортепіано мають досить рівноправне смислове й виконавське навантаження. Проте, в разі розгляду оркестрової версії, виникає потреба посилення сольного значення партії скрипки, чому сприяє чинник її тембральної єдності зі струнними інструментами оркестру і ризики темброво «загубитись» у загальному потоці звучання. При цьому окремі епізоди твору сприймаються у вагомому жанрово-виконавському форматі симфонічної поеми зі солюючим інструментом всередині загальної музичної тканини.

З огляду на композиційну природу твору можна говорити про одночастинну побудову вільної форми (характерну для поеми як такої), що синтезує ряд тематично споріднених між собою епізодів. Не викликає сумнівів і проникнення у загальну структуру ознак тричастинності та рис варіаційності. Таким чином, форма твору органічно вписується в межі типової для багатьох станковичевських скрипкових опусів форми-ланцюгу (за визначенням самого автора).

Що ж до образного наповнення, то пе'са постає цілісним Світом, вибудованим насиченою драматургією. Від споглядально-оповідального, емоційно-стриманого початку, через бурхливий шквал розвитку, крізь феєрію обрядовості, що має своє коріння в прадавніх танцях і закличних співах, до драматично-надривної кульмінації «на межі можливого», котра зрештою вивільняється і розчиняється в фінальному просвітленні. Властивий симфонічному мисленню Є. Станковича принцип монотематичного розвитку панує і в цьому творі. Провідна тема, представлена в початковому розділі, що має яскраві ознаки тематизму кантиленного типу, зберігає свою активну присутність і в контрастних побудовах драматичної середини, котра «зібрана» з її тематичних намистин.

«Українська поема» відкриває виконавцям і через них слухачам безмежний світ станковичевської лірики та загостреної драматики. Доволі нейтральна і водночас універсальна програмна назва налаштовує на очікування того самого «фірмового звучання» – геніально переосмисленого композитором академізованого українського фольку. Поема передає, більшою мірою, національно забарвлений об'єктивований стрій почуттів, певний етнічний «настрій», ностальгичний за своєю художньою природою. Між тим, ми чітко відчуваємо в ній і присутність «за кадром» авторського голосу: він проступає в монологічності викладення як концепційно-конструктивній основі задуму, в прагненні виявити інтимне, сповідальне начало в процесі розвитку загального ліричного образу.

Важливим аспектом для успішного засвоєння твору та його затвердження в освітньо-виконавській практиці є питання звуковисотної, зокрема тональної та гармонічної організації. «На сучасному етапі щільна дисонантність звучання, що нерідко зустрічається в багатьох творах митця й межує з атональністю, змінюється в музиці Станковича на підкреслено врівноважену, «мінімалістські»-інтегруючу консонантність тонального звучання, яка краще за все відповідає філософськи-споглядальному, сповідальному характеру його останніх творів [№ 1, с. 83]. Саме такий ухил композиторської думки ми зчитуємо в крайніх розділах Поеми.

Є. Станкович взагалі дуже трепетно ставиться до самого феномену тональності та, відповідно, до тонального вирішення своїх творів, поетично і філософськи порівнюючи тональність в сучасній музиці із присутністю в сучасній культурі Творця як Першоджерела. Обрана ним тональність *fis-moll* на самому початку «Поеми» підкреслює глибину душевних переживань, виявляє ситуацію зосередженості та занурення у власний внутрішній світ. За словами композитора, на момент створення «Поеми» він дуже сумував за Україною, тому цей твір відчутно пронизаний семантичними комплексами ностальгичної природи. Видається не випадковим той факт, що згадана тональність яскраво

представлена і в бароковій музиці, і презентує знамениту «Прощальну» симфонію Й. Гайдна... Слід підкреслити, що навіть у драматичному середньому розділі «Української поеми» зберігається в основі тематичного розвитку звук *fis*, хоча тональні рамки тут значно розширюються та зрештою розмиваються. Не менш семантично-значущим і тонально «красномовним» є завершення «Поеми» на просвітленому акорді *C-dur*.

Емоційно-образне спрямування скрипкової партії твору, як і її тембральні, штрихові, фактурні нюанси, а також багатомірність фортепіанної партії – зокрема, закладена в ній «партитурність» – передбачають чітке усвідомлення кожним із виконавців функції своєї конкретної лінії як потенційно самостійного тембру й образу. При цьому достатньо складна сукупна ритмічна інструментальна канва поєднує в собі як підкреслено плавний, так і загострено синкопований, над-ритмізований рух, схожий на танець звуків, що заворожує.

Всі ці якості твору вимагають від виконавців не лише досконалого володіння власним нотним матеріалом, але й точного знання партії партнера (партнерів), абсолютної мобільності, гнучкості й швидкості реакції на всі потенційно можливі виконавські дії, як в дуеті, так і всередині оркестру.

Знайомство з «Українською поемою» залишає по собі винятково сильне музичне враження, як професійне, так і загально-людське. Завжди влучні, завжди коректні, без вмісту банальності й перебільшення чи штучного ускладнення, творіння Є. Станковича проникають в наші серця і душі. Це одночасно монолог «від себе» і діалог із внутрішнім світом слухача. Але залишається секретом, навіть таємництвою, як вдається митцю настільки тонко торкатись нашого ества, впливати на слухацькі емоції, розкривати в нас здатність до справжніх і високих почуттів? Можливо, цей феномен частково пояснюється тим, що даний нам світ, все, що нас оточує, всі життєві форми й явища, за роботою Е. Канта «Критика чистого розуму» (в якій він увів знамените філософське поняття «Річ у собі»), існують лише в нас самих, як результат нашого уявлення про світ. Отже, уявлення Євгена Станковича про світ як такий і про український світ, постає в його «Українській поемі» прекрасним, філософськи-глибоким, високохудожнім і одухотвореним.

Література:

1. Дугіна Т. Особливості музичної мови Євгена Станковича: «Sinfonia larga» як прояв стильових констант творчості майстра. Київське музикознавство. – Вип. 55. – С. 82-94.

2. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2007. 254 с.

ПСИХОЛОГІЧНА ПІДГОТОВКА ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ

Скребцова Н. Г.

*старший викладач кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Важливий аспект навчання – підготовка учня або студента до публічного концертного виконання.

Досить часто виникає ситуація, коли учень у процесі роботи над твором досягає значних результатів, але «втрачає» їх під час концертних виступів. Для подолання сценічного страху, потрібно проаналізувати та розібратись у його причинах, які мають суто фізіологічну, так і психологічну природу.

Потреба у фізичній підготовці. Фізична підготовка учня полягає у збалансованому відпочинку перед виступом – це гарант «свіжої голови». У день виступу необхідно уникати всього, що викликає надмірну втому: тривале читання, важка фізична праця, розваги або напружена розумова діяльність.

Важливо з'ясувати режим харчування.

Одним з провідних психологічних факторів, які заважають максимально повно донести та розкрити зміст та художнє навантаження твору, є хвилювання.

Хвилювання може бути викликане ясним чи підсвідомим розумінням того, що річ не готова, не зовсім виходять певні епізоди. Головною причиною хвилювання зазвичай вважається скромність учня, відсутність віри у свої можливості, недостатня оцінка власного обдарування.

Концертне виконання ставить перед учнем, в першу чергу, художні задачі і якщо їх вирішувати, то не залишається часу для хвилювання.

Перед виступом має бути сформоване цілісне уявлення про музичний твір та його виконання: яким звуком розпочинати, як і чому змінюється динаміка. Як будується фраза, де знаходиться кульмінація та як складається «драматургія» твору.

Негативний вплив хвилювання. Увага учня або студента зосереджена не на роботі, а на зовнішніх аспектах у думках: як я сиджу і виглядаю, рухаю руками, як на мене дивляться, що про мене думають і відволікають від провідних задач – на чому має бути зосереджена увага. Хвилювання можна подолати не тим, щоб намагатися не думати про себе, а тим, щоб думати про виконання твору.

Зосередженість на музичному творі, відчуття енергетики слухацької аудиторії та розуміння індивідуальних аспектів, які формують сценічне відчуття – усі ці фактори є запорукою подолання хвилювання та досягнення успіху.

«Стихія музики, яка підкоряє тебе, не залишає місця пересічним думкам. В ці хвилини забуваєш усе – не тільки глядачів, залу, а і самого себе». С.Т. Ріхтер.

Література:

1. Коган Г.М. У втрат мастерства: психологические предпосылки успешности пианистической работы. 4-е доп.изд. Москва: Сов.композитор, 1977.

2. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис... д-ра психол.наук Казань, 1989.

ХУДОЖНЬО-НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ПЕДАГОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Степанова Л. В.

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії

Південноукраїнський державний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

м. Одеса, Україна

Одним з провідних завдань сучасної мистецької освіти в Україні є прилучення нових поколінь до універсальних культурних цінностей людства. Концепція викладання предметів художньо-естетичного циклу актуалізує проблему методичного забезпечення процесу підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва до здійснення навчально-виховної та просвітницької функцій засобами наративно-дискурсивних технологій. Педагогічний потенціал останніх зумовлений феноменологічним та герменевтичним підходами до осягнення текстів не тільки як загальнокультурних явищ, але і педагогічних [2; 4]. Розуміння принципової можливості впровадження в педагогічну практику наративно-дискурсивних технологій ґрунтується на ідеях науковців про дискурсивну природу мистецтва та діалогічність мистецьких творів, що висвітлено в працях М. Бахтіна, Г. Гадамера, П. Рікера та ін. [5].

Сучасні науковці та фахівці мистецької освіти наполягають на необхідності екстраполяції положень наратології в теорію й практику мистецької педагогіки. Це потребує чіткого теоретичного розуміння сутності феноменів «наратив», «дискурс», «художньо-педагогічний нратив», «педагогічний дискурс» у контексті проблематики педагогічної науки.

За своєю етимологією слова «нарратив» (від лат. *narratio* – розповідь, оповідання) та «дискурс» (від фр. *discours* – промова, виступ, розмова) є дуже близькими й належать до сфери вербального спілкування. Тоді як у сучасних дослідженнях ці наукові поняття розмежовуються. Вчені розглядають *дискурс* як головний інструмент комунікації, який відповідає за створення зворотного зв'язку та досягнення взаєморозуміння між учасниками спілкування [3]. При цьому важливого значення набуває екстринсивна (спрямована назовні) природа дискурсу. Означена характеристика визначає вмотивоване прагнення особистості до укріплення й розширення контактів з іншими людьми, із соціумом. За наявністю певних екстринсивних мотивів у співучасників комунікації формується готовність до нових контактів, до придбання нового досвіду. Натомість *нарратив* частіше трактується як засіб вербального вираження особистісних установок та інтенцій, власних почуттів і переживань, як прийомом самоусвідомлення і саморозуміння. На відміну від дискурсу, нарративи за своєю природою інтринсивні (спрямовані всередину), і пов'язані з вищими потребами людини, її інтересами та життєвим смислом. Таким чином, розмежування дискурсу та нарративу відбувається на підставі розбіжностей у внутрішній спрямованості та за функціональним призначенням. А саме, дискурс виконує педагогічно-організаційну функцію, тоді як нарратив відповідає за оповідально-дидактичну (мовленнєву) стратегію [8]. У працях сучасних науковців мовленнєва стратегія визначається як узгоджена послідовність мовленнєвих дій, орієнтованих на вирішення комунікативних завдань.

У дослідженнях І. Бехта розглядається феномен «дискурсивні стратегії». Узагальнюючи думки науковців, дослідник зазначає що дискурсивна стратегія «...являє собою план-програму оптимальної реалізації комунікативної інтенції» [1]. На погляд автора: «Цей план включає у себе вибір предмета і теми спілкування, а також випрацювання взірців інших комунікативних процедур, виконання яких пов'язано з реалізацією поставленої комунікативної мети» (Там саме).

Слід зазначити, що нарративна стратегія спрямовує педагогічний дискурс на демократичний стиль спілкування викладача й учнів, для якого притаманні позитивне ставлення до учнів, взаємна повага й

довіра, прагнення до порозуміння, захоплення спільною творчою діяльністю.

Сучасні дослідники обґрунтовують доречність впровадження в педагогічний дискурс художньо-нарративних стратегій. О. Смолінська убаचाє в цьому дієвий засіб, який «... створює природні ситуації міркувань і співпереживання, увиразнює сутність особистісного характеру педагогічного знання, розширює мовно-педагогічну картину світу майбутнього вчителя» [7].

А. Закірова зазначає: «Педагогічний нарратив не лише систематизує педагогічне знання, а й пропонує його інтерпретацію у формі наукових, науково-популярних, художніх текстів різних жанрів» [2]. Суголосною є думка дослідниці М. Лещенко, яка пропонує застосування в педагогічній практиці різних видів наративу, у тому числі художнього, бо це є «...ефективним шляхом розвитку професійно-педагогічної ідентичності вчителя».

Особливості художньо-педагогічного наративу висвітлено у дослідженнях О. Семеног. Вчена окреслює різнобічні аспекти реалізації різновидів художньо-педагогічних наративів та стилів педагогічного спілкування. Художній нарратив О. Семеног характеризує як «...спосіб динамічної вибудови своєрідного «фіктивного» (узагальненого) світу історії, в якому подано рішення проблемної ситуації». На відміну від художнього, художньо-педагогічний нарратив «... пропонує об'єктивність інформації, розмірковування над конкретними подіями і фактами». Занурюючись у мовленнєву палітру найкращих зразків художньо-педагогічних наративів видатних педагогів (Олександра Захарченко, Івана Зязюна та ін.), дослідниця зауважує на семантико-стилістичній парадигмі слів педагогічної тематики («школа-матір», «учень-син»), яка створює ауру радісної педагогічної дії.

Особливої уваги заслуговує художньо-нарративна стратегія педагогічного дискурсу в практиці викладачів музичного мистецтва. Саме в руслі означеної стратегії створюється спільний для суб'єктів освітнього процесу комунікативний простір. Це особливе художньо-комунікативне середовище, для якого «... характерна наявність єдиної мовно-знакової системи, сформованість тезаурусу, єдиних правил спілкування, що дозволяє усім учасникам комунікації реалізувати свої навчальні функції та задовольняти власні навчальні потреби» [9]. Наслідуючи ідеї науковців (О. Леонтьєва, О. Потебні, Ф. Шлейєрмахера та ін.), визнаємо принципову можливість відтворення художнього образу музичного твору засобами вербальної мови, як своєрідного «перекладу» уявлення в поняття та навпаки. Підставою для цього слугують певні властивості художньо-мовних знаків і принципи організації музичної форми (С. Шип),

синестетичність художніх текстів і полімодальна природа художньої мови мистецтва (Г. Богін).

Узагальнюючи думки науковців, убачаємо педагогічний потенціал художньо-нарративної стратегії в її зорієнтованості на сферу інтересів кожного учасника спілкування; спрямованості на створення атмосфери щирості, відвертості й довіри, гармонічності сприйняття (через поєднання раціонального й емоційно-чуттєвого), вільного й творчого відображення (через когерентність репрезентативних та інтерпретаційних елементів оповіді). З точки зору музичної педагогіки, педагогічний дискурс у руслі художньо-нарративної стратегії оптимізує процеси самопізнання, саморозвитку й самореалізації учнів.

Література:

1. Бехта, І.А. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. 2004. № 3(62). С. 26-32.

2. Закирова А. Ф. Основы педагогической герменевтики. Учеб. пособ. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2011. 324 с.

3. Левченко, Т. І. Мотивація суб'єкта в різних видах діяльності. Монографія. Вінниця : Нова Книга, 2011.

4. Oleksiuk, O. & Rebrova, O. (2018). Conceptual Ideas of Narrative Pedagogy in Professional Formation of a Music Art Teacher. Journal of History Culture and Art Research, 7(1), 84-89.

5. Ricoeur, P. (1984). Time and Narrative. USA : University of Chicago Press

6. Семенов О. М. Художньо-педагогічний нарратив як засіб формування культури педагогічного спілкування. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки. 2017. Вип. 2. С. 243-248. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDUP_2017_2_45.

7. Смолінська О.Є. Педагогічні нарративи В.О. Сухомлинського. Людинознавчі студії: зб. наук. праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2014. Вип. 29. Педагогіка. С. 182-192

8. Степанова Л.В., Ю Янь. Нарративно-дискурсивний підхід в аспекті мистецької педагогіки. Науковий часопис. ПНПУ ім. К.Д. Ушинського. № 3 (128). 2019. С.110-116.

КОУЧИНГОВИЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Строгаль Т. Ю.

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри теорії та історії музики

Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського

*Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
м. Київ, Україна*

Коучинговий підхід ставить перед особистістю питання: хто я? Яким я маю стати для того, аби...? Тут кожен обирає для себе ціль, до якої буде рухатись: від вчителя в дитячій музичній школі – до директора приватної музичної школи (викладача, професора тощо). Чітке розуміння своєї кінцевої цілі дає змогу вже на етапі навчання обирати глибину занурення в предмет, розставляти пріоритети, формувати індивідуальний план навчання з проміжними результатами.

Під час навчання в ЗВО (закладах вищої освіти) студенти мають змогу познайомитись з цілим спектром предметів музично-теоретичного циклу: Сольфеджію, Гармонією, Поліфонією, Вітчизняною та всесвітньою історією музики, Сучасною музикою, Акомпанементом та імпровізацією, Історією джахового мистецтва тощо. На що варто звернути особливу увагу? – цим питанням переймаються студенти з першого курсу навчання. Відсутність чіткої мети, розуміння кінцевого результату (які сформовані компетентності у мене мають бути? Ким я хочу бути? Ким я можу бути?) – розсіюють увагу студентів, в результаті чого знижується мотивація, не вистачає сил на досягнення результату.

Коучинг являє собою форму консультативної підтримки, яка допомагає студенту досягати значимих для нього цілей за оптимальний час шляхом мобілізації внутрішнього потенціалу, розвитку необхідних здібностей, формування нових навичок []

Коучинг в освіті – це плідна спільна робота студента та викладача щодо конкретного запиту, яка приводить студента до результату за рахунок усвідомлення цілі, ресурсів та способів її досягнення. Цілі студент ставить самостійно. Завдання викладача-коуча – лише підтримувати студента на шляху від формулювання до досягнення.

В Національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова існує інноваційний курс підвищення кваліфікації педагогічних працівників під назвою «Музичний коучинг:

трансформація через мистецтво». Метою курсу є ознайомлення із методами музичного коучингу у різних видах мистецтва під час використання музикотерапевтичних технік в поєднанні з сучасними технологіями коучингу. В рамках курсу студенти, вчителі та викладачі мають змогу не лише познайомитись з кращими техніками музичного коучингу, а й отримують цілодобову підтримку протягом 15 днів для роботи над обраною ціллю. В результаті успішного проходження курсу слухачі отримують свої перші результати та опановують такі компетентності як художньо-рефлексивна, арт-коригувальна, психологічна та самопрезентаційна.

Чому музичний коучинг може бути ефективний в ЗВО? Студенти закладів вищої освіти – це дорослі люди від 17-18 років та старше, які вже зробили свій перший серйозний вибір на користь майбутньої професії, самостійно відповідають за результати своїх дій та мають певні сподівання щодо майбутнього місця роботи.

У Сполучених Штатах Америки послугами музичних коучів активно користуються ті музиканти, які прагнуть покращити свої навички, зробити рішучий крок в розвитку кар'єри музиканта, відкрити власну справу тощо. З допомогою технік музичного коучингу вчителі знаходять своїх учнів, пишуть книги, досягають вершин у науковій сфері.

Заняття із застосуванням технік музичного коучингу допомагає розкрити свій талант, обрати власну сферу втілення творчих ідей, допомагає реалізуватись в обраній професії, бути вільнішими, розкутішими, щасливішими.

У виконавців зникає страх сцени, а заняття на інструменті стають чіткими та продуктивними, тому що кожне заняття має свою ціль, яка підпорядковується одній загальній меті. На цьому шляху викладач-коуч підтримує, направляє, проте не радить і не вказує, як краще. Саме тому студент може зосередитись на власних почуттях та бажаннях.

Під час роботи в коучинговому підході пропонуємо вести робочий зошит «Музичний коучинг» студентам. Це чіткий структурований щоденник, де чітко будуть прописані цілі, ресурси та очікувані результати. Окрім ведення зошита студенту будуть необхідні групові та індивідуальні коуч-сесії, а також виконання щоденних мотиваційних завдань тощо.

Робота в коучинговому підході дає позитивні результати. Це підтверджують викладачі. Так, американський викладач Марк Дево пропонує наступні форми роботи в коучинговому підході музикантам: індивідуальні та групові сесії, тренінги, семінари.

«Спілкуючись з якісною музикою та через самостійну творчість людина може презентувати оточуючому світу власні професійні досягнення не лише в сфері музики, але й у будь-якій іншій.

Вирішенням цих завдань і займається музичний коучинг, який відповідає за постановку цілей та спонукає успішно їх досягати, залучаючи необхідні ентузіазм та енергію» (В. Петрушин)

«Найкращий результат трансформації особистості не тоді, коли студент засвоює готові знання (афірмації, вправи, читає запропоновану йому літературу, вивчає запропоновані йому музичні твори), а тоді, коли намагається сам створити текст (мелодію, вправу, техніку, написати текст тощо). В такому випадку робота думки у пошуку підходящого слова, мотиву, ноти, мовного звороту, гармонії, тембру, інтонації призводить до того, що ця ідея входить у підсвідомість особистості студента і стає значимою частиною його життєвого досвіду» [1, с. 176].

Література:

1. Петрушин В.И. Музыкальная терапия. Новые рубежи: От терапии к коучингу: Интегральный подход. – М.: ИД «Городец», 2019. – 512 с.

ПРО СПЕЦИФІКУ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОВЕДІННЯ

Сутулова Н. О.

*старший викладач кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Проблема звуковедіння в нинішній час не дістала системного розгляду в літературі, присвяченій мистецтву фортепіанної гри. В даних тезах ми до звукового початку – «природній організації» фортепіанного звучання і до основи фортепіанного звуковедіння – вібраційності, внутрішньої пульсації фортепіанного тону, яка розглядається нами в єдності з інтенціонально-креативною енергією виконавської свідомості.

В зв'язку з цим позначимо відмінність між вокальним та інструментальним звуковедінням. Голос – це природний музичний інструмент. Вокально-мовленнєва артикуляція є природною, вона здійснюється завдяки диханню і плавній модуляції. Інструмент, особливо фортепіано, – це штучний орган фонації, в якому природну артикуляцію замінено на однотипний молоточковий удар, і різноманітність досягається завдяки інтонаційній виразності. Слід

також зазначити відмінність фортепіанного звуковедіння не лише від вокального, але й від звуковедіння на струнних інструментах. У голоса і духових інструментів перехід від звуку до звуку здійснюється непомітно через дихання й плавну модуляцію, на струнних інструментах роль дихання виконують рухи смичка. Відсутність темперованого строю, можливість робити вібрато, філірувати звук також сприяє безперервності звукопроцесу. Тобто виконавець має можливість керувати звуковедінням, впливати на звук у його стаціонарній фазі. Інша ситуація складається зі звуковедінням на фортепіано. Темперований стрій, вирівняність інтервальних співвідношень між тонами звукоряду не дозволяє гнучко модулювати звук. Однак вміння маніпулювати фазами мікрозвукового процесу дозволяє піаністу домогтися безперервності звуковедіння. Піаніст не може впливати на звук у його стаціонарній фазі, однак, у цій фазі є добре чутними звукові хвилі, які виникають після удару молоточка по струні. Пульсаційність цих хвиль є слуховим імпульсом для його «підхоплювання» в процесі звуковедіння. Коливання струни під дією молоточкового механізму і є вібрацією фортепіанного звуку. Його особливість також у тому, що хвилі цих коливань мають різну інтенсивність на різних стадіях стаціонарної фази звуку. Найінтенсивніша перша хвиля поступово сходить нанівець у пульсуючій енергії звучання. Вібрація фортепіанного звуку є постійним чергуванням «припливів» та «відливів». При переході одного звуку до іншого саме «підхоплювання» цієї хвилі створює ефект безперервного звуковедіння. При цьому, залежно від контексту музичного матеріалу можна або скористатися природнім затуханням звуку і «підхопити» його у найнижчій (найтихішій) точці звукової хвилі, або «посилити» розмах хвилі, підхопивши її у найвищій (гучнішій) точці. Інтонування мелодичних стрибків також залежить від пульсаційності звуку: у висхідному русі перехід від нижнього звуку до верхнього збігається з нижньою точкою синусоїди, а у низхідному – із верхньою.

Отже природа фортепіанного звуку є штучною, такою, що не має акустичної здатності до голосоведіння. Але вібраційність фортепіанного звуку, викликана дією молоточкового механізму, може стати основою безперервного звуковедіння у єдності з креативно-інтенціональною енергією виконавської свідомості.

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ У ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Сюта Б. О.

*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор,
КЗВО «Київська академія мистецтв»
м. Київ, Україна*

У сучасному світі розвиток однієї науки чи навчальної дисципліни немислимий без тісної взаємодії з іншими науками, дисциплінами, сферами знання та діяльності, без запозичень і плідного використання підходів і розробок цих наук, використання рядів термінопонять і категоріального апарату, методології, а також побудови спільних практичних моделей функціонування певних понять і комплексів знання. Врешті немислимий без реального функціонування певних наукових сфер і напрямів у рамках певної спільної парадигми [див.: *Кун: 2001.* – С. 57-65]. Така позиція є не просто актуальною, але й визначає спосіб засвоєння найновіших методологічних норм і підходів в системі наукового мислення, дослідження і навчання. Це пояснює позицію неодмінності застосування інтердисциплінарних підходів у процесі оволодіння основами будь-якої сучасної науки чи положеннями навчальної дисципліни. Повною мірою це стосується музики і музикознавства.

Наведу кілька яскравих ілюстрацій зі сфери музики і музикознавства, які увиразнять цю позицію. Усе або майже все, з чим ми маємо справу в музиці, пов'язане з процесом комунікації. Усі музичні об'єкти – від найменшого мотива чи музики, до наймасштабніших симфоній чи оперних циклів – інтериоризуються в першу чергу як комунікативні події у вигляді конкретних висловлень, і споживаються нами завжди у рамках і за правилами певного дискурсу. Теорія ж дискурсу достатньо глибоко й різнобічно розроблена у теорії комунікації, структурній і функціональній лінгвістиці, теорії мовних актів і мовних ігор, політології, соціології, культурології, теорії перекладу та ін. У всіх цих наукових сферах модель дискурсу будується на розробленій лінгвістами інтеракційній базі з урахуванням чинників інференційної інтерпретації, колективної інтенціональності і принципу інтерсуб'єктивності. Основоположник теорії дискурсу в музикознавстві Ееро Тарасті також виходив у своїх міркуваннях саме із таких позицій.

В умовах сучасного музикознавства України бачимо, з одного боку, істотну односторонність розвитку теорії дискурсу і методології дискурс-аналізу, з іншого – в силу наукової інерції – недостатність залучень інтердисциплінарних підходів до розробки цих питань. Як у сфері фундаментальних досліджень, так і прикладній науці та музичній педагогіці. А без цього, на жаль, повноцінно рухатися вперед практично неможливо. Зазначу лише ті основоположні термінопоняття, які вже стали науковою класикою в суміжних науках, і без імплікації яких у сфері музикознавчої методології і музичної педагогіки рух вперед майже нереальний. Це базовий спектр соціально-культурологічних параметрів, визначених конвенціональністю дискурсу: соціальний контекст; форми мовленнєвої комунікації; типи музичного мовлення. Адже будь-яка мовленнєва діяльність і мовленнєва подія категоріально і символічно «маркована» нормою в координатах даної культури: інститутів, ритуалів, звичаїв, способів діяльності.

Важливу роль відіграють також жанрові характеристики: комунікативна мета; образ автора; образ адресата; образ минулого/майбутнього; мовне втілення мовленнєвих жанрів тощо. Мінімально використовується поняття такої важливої реалії як інституціональний дискурс, достатньо різнобічно дослідженої у різних напрямках лінгвістики та соціології. Практичної імплікації потребує також розширене поняття мистецької інтерпретації.

Ще одне проблемне поле бачимо у сфері використання досягнень лінгвістичних текстологічних досліджень (маю на увазі і онтологічні, і семіотичні їх спрямування). Джерельна і методологічна база таких досліджень і методик зазвичай обмежується працями кількох десятків визнаних вчених-постструктуралістів – філологів і філософів, – хронологічно обмежуючись періодом виникнення залучених джерел приблизно від середини 1960-х рр. (положення Р. Барта про «смерть автора» із 1967 року) до початку 1990-х рр. (праці М. Фуко і Ж. Бодрійяра) [див.: *Барт: 1989; Барт, 2001*]. Більш «інтердисциплінарно» відкриті дослідники залучають також положення праць М. Ріффатера, Ж. Женета чи У. Еко. Але розробка модної зараз теорії інтертекстуальності, як і цитатності, насправді не обмежується кількома працями Ю. Кристєвої та її колег і послідовників. Повноцінно осягнути це непросте явище, можна тільки активно залучаючи наукові здобутки провідних сучасних мовознавців (і не завжди з країн Західної Європи) – Н. Фатєєвої [*Фатєєва 1997*], Н. Кузьміної [*Кузьміна 2011*], Г. Денисової, І. Арнольд, О. Маленко, Г. Сюті [Сюта 2017] та ін. Повноцінного залучення до процесу спеціального мистецького навчання у сфері музики потребує прекрасно опрацьована в теорії і

практиці сучасної лінгвістики теорія прецедентності, яка ефективно «працює» на музичному матеріалі.

У широкому, дискурсивному вимірі крім вербальних (усних і писемних) текстів прецедентними визнають також невербальні¹. У музиці більшою частиною прецедентних феноменів є власне невербальні тексти. Вони репрезентують сфери культури, які інтеріоризуються в інших, ніж вербальна мова, знакових системах (наприклад, музика, живопис, ігри тощо). Це методологічна основа *теорії культурної семіосфери* Ю.М. Лотмана [Лотман 2000]. Артикульована в його працях ідея цілісності *тексту культури* як єдиного ментально-естетичного простору, сформованого за рахунок інтегрування елементів різних семіотичних систем, пояснює глибинні причини «взаємоджерельності» творів мистецтва і дає ключ до їх адекватної інтерпретації. Наприклад, знання літературних прецедентних текстів – поем І. Франка, Михайля Семенка – стає основою розуміння творів сучасних українських композиторів – опери «Мойсей» М. Скорика, камерної кантати «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка. Тільки в цьому вимірі можна досягнути естетичний зміст, художню доцільність несумірності² сакрального й поетичного прецедентних текстів та музичного метатексту.

Численність і різножанровість творів, що долають рамки мистецтва, в межах якого постали, і виявляються в інших видах мистецтва, стаючи фактом культури в широкому значенні слова, підтверджує необхідність семіотичного простору культури і його відкритість для поповнення новими прецедентними текстами. І уникати цього факту в освітньому процесі практично нереально.

Схожа ситуація складається з новітніми культурологічними розробками на полі відкритого семіозису, рецептивної стилістики, стилістики декодування, теорій прецедентності, інтермедіальності та медіатексту, теорії мовленнєвих жанрів тощо, які залучаються до функціонування у музично-науковій, музично-педагогічній та музично-практичній сферах лише спорадично.

Можемо стверджувати, що інтердисциплінарні підходи, особливо в практиці вищої школи, є нині запорукою успішності процесу освіти і виховання нового покоління висококваліфікованих фахівців-музикантів.

¹ Попри те, що в сучасній теорії прецедентності ця позиція є однією з ключових, Д. Б. Гудков послідовно дотримується вузького погляду: прецедентним може бути тільки вербальний або придатний для вербалізації текст.

² Всупереч Біблії, на картині солдати відштовхують Симона Киринейського, не дозволяють йому допомогти Ісусові нести хрест.

Література:

1. *Барт 1989* : Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Барт 2001* : Барт Р. S / Z. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
3. *Блум 1998* : Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. 352 с.
4. *Гадамер 1999* : Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля). *Герменевтика и деконструкция*. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1999. С. 202 – 242.
5. *Гудков 2003* : Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. Москва: Гнозис, 2003. 288 с.
6. *Гудков 1997а* : *Гудков Д. Б., Красных В. В., Захаренко И. В.* Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации. *Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология*. 1997. №3. С. 62 – 75.
7. *Делез 1995* : Делез Ж. Логика смысла. Москва: Академия, 1995. 298 с.
8. *Красных 2003* : Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? Москва: Гнозис, 2003. 375 с.
9. *Кристева 2004* : Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. Москва: РОССПЭН, 2004. 656 с.
10. *Кузьмина 2011* : Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации [изд. 2-е, испр. и доп.]. Москва: Либроком, 2011. 272 с.
11. *Кун 2001* : Кун Томас. Структура научных революций. – Київ: Port-Royal, 2001. – 227 с.
12. *Лотман 2000* : Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2000. 704 с.
13. *Слышкин 2000* : Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. Москва: Academia, 2000. 128 с.
14. *Сорокин 1989* : Сорокин Ю. А. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989. 197 с.
15. *Сюта 2017* : Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української мови ХХ століття. Київ: КММ, 2017. 384 с.
16. *Фатеева 1997* : Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 1997. Т. 56. №5. С. 12 – 21.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОУТВОРЕННЯ В «КАЛІГРАФІЯХ» № № 1, 2, 3 РЕЗА ВАЛІ

Таваккол Ехсан

*здобувач кафедри теорії музики,
викладач кафедри композиції та інструментовки
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

«Каліграфії» №№ 1, 2, 3 написані Реза Валі в м. Піттсбурзі (США) в рік завершення зрілого (Другого піттсбурзького) періоду – в 1999 р. (опубліковані в 2000 р.). Всі три «Каліграфії» написані для струнного квартету (в 2 версіях: для європейських і іранських струнно-смічкових інструментів). «Каліграфії» представляють собою програмні твори, кожне з яких має самостійну назву.

Термін «каліграфія» (від грец. – гарний лист) був запозичений Р. Валі з образотворчого мистецтва, де каліграфія є одним з його видів, широко поширеному в країнах Сходу, особливо – в ісламських країнах та Ірані.

«Каліграфії» написані в дусі іранської класичної музики. Матеріалом для них послужила естетика системи *Dástgâh / Mâghâm*. Саме в «Каліграфіях» вперше проявилися цілком певні ознаки, що свідчать про кардинальну зміну стилю Р. Валі. Композитор пише в статті «Музика» (2016, 3): «В каліграфічних композиціях 2000 року я відійшов від європейської музичної системи і почав складати музику на основі іранської системи *Dástgâh / Mâghâm*».

Одну з основних своїх цілей Р. Валі (2016, 4) визначив так: «Замінити європейські музичні форми формами, характерними для системи *Dástgâh / Mâghâm* (близькими до мозаїчної форми), а також музичними формами, властивими перській / близькосхідній середньовічній музиці».

На основі вивчення «Каліграфій» №№ 1, 2, 3 Р. Валі було виявлено, що всі ці музичні твори викладені в мозаїчній формі, що властива творам старовинної іранської музики. Розглянемо особливості названої форми.

Мозаїчна форма¹ складається з декількох різних розділів, де використано арочний принцип, який проявляється в однотипності матеріалу першого і останнього розділів. Звернемо увагу на те, що ця форма традиційно закріпилася в будові класичного іранського рдіфа. Відзначимо, що в іранській музичній літературі є кілька збірок радіфа (записаних різними авторами), проте в них зазвичай витримується приблизна кількість і послідовність певних гуже, яка всюди приблизно однакова.

Мозаїчність музичного матеріалу в «Каліграфіях» проявляється в зіставленні кількох контрастних розділів, заснованих на різних тетра хордах різноманітних модів системи *Dástgâh / Mâghâm* (які служать для композитора елементами своєрідної мозаїки) і в особливостях поліфонічної фактури. У кожній «Каліграфії» новому образу відповідає інше фактурне оздоблення.

В «Каліграфії» № 1 виявлено 9 розділів, в «Каліграфії» № 2 – 6 розділів, в «Каліграфії» № 3 – 8 розділів.

Остов мелодій в «Каліграфіях» складають окремі тетра хорди модів, властивих іранській класичній музиці. «Каліграфії» № 1 і № 3 написані на основі театрахордів дастгаха Шур, де вони вільно використовуються, а «Каліграфія» № 2 – на основі аваза Баят Занд.

Музичні теми, що викладені в «Каліграфіях», близькі до мелодій іранської класичної музики: тема гуже *Хазін* лежить в основі «Каліграфії» № 1; тема, що написана композитором на основі аваза *Баят Занд* – в «Каліграфії» № 2; тема, складена на основі аваза *Даїті* – в «Каліграфії» № 3.

Література:

1. Vali, R. (2016). The music. Return to the Origin. *The Ancient Call*. Albom. New York: Albany Records, 3–6.

¹ Назва «мозаїчна форма» походить від назви форми образотворчого мистецтва (точніше, вида декоративно-прикладного та монументального мистецтва) – мозаїки, що була дуже поширена в Ірані. Мозаїкою позначається також техніка, яка дає змогу отримувати зображення. В мозаїці зображення рядя окремих фрагментів цілого створюється за допомогою комбінування і закріплення однорідних невеликих частинок.

ВПЛИВ ДИКЦІЇ НА ЗВУКОВЕДЕННЯ ТА ВОКАЛЬНУ ПОЗИЦІЮ

Темченко І. А.

викладач сольного співу

Полтавська дитяча музична школа № 3 імені Бориса Гмирі

м. Полтава, Україна

Робота над дикцією вочевидь забирає багато часу в співака. Вона потребує постійної уваги, застосування аналітичного мислення і послідовності у вирішенні проблем, що виникають. Процеси звукоутворення і словотворення відбуваються по-різному і досягаються різними, не залежними один від одного засобами: існує звук без слова (вокалізація) і слово без звуку (шепіт). Тому потрібно однаковою мірою володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова [1].

Для ясної дикції насамперед потрібна наявність нормального мовного апарату. Разом з тим, добре відомі випадки нечіткої дикції при його нормальній будові. У цих випадках причини треба шукати в розладах функціонального характеру: або в неправильному користуванні однією з частин мовного апарату, або у функціональному розладі окремих ділянок центральної нервової системи.

Дикція залежить насамперед від правильності вимови приголосних. Ці звуки отримують повне звучання лише в сполученні з голосними. «Глас» походить від слов'янського «голос», отже, голосні – це звуки, утворені голосом, а приголосні – звуки, що вимовляються у сполученні з голосом. Приголосні розділяються на кілька груп: шиплячі, губні, зубні, сонорні (приголосні, у яких звук переважає над шумом). У самих назвах криється спосіб вимови: губами («б», «п»), зубами («з», «с»), кінчиком язика («д», «т») чи пропусченням повітря між кінчиком язика і зубами («ж», «ч», «ш», «щ»)[2].

Носові звуки «м» і «н» відносяться до сонорних. Вони дозволяють наспівувати мелодії з закритим ротом і слугують допоміжним засобом не тільки для поліпшення дикції, але і для кращого звукоутворення.

Уміле використання сонорних «м», «н», а також «р», «л» там, де вони зустрічаються в словах, поряд з голосними сприяє посиленню вокальної дзвінкості усєї фрази[3].

Італійська мова, як відомо, вирізняється великою кількістю голосних, що перемежуються з дзвінкими приголосними, і містить дуже мало приголосних типу «ш», «щ», які звучать глухо. Тому виконання італійською мовою відрізняється особливою дзвінкістю, яку

часто приписують виключно італійській школі співу. В інших мовах, навпаки, існує достатньо приголосних у співвідношенні з голосними. Якщо в слові є сонорні, при співі рекомендується розтягувати і їх разом з голосними. Звук «р» також при співі є опорним і розтягується.

Інші приголосні також мають неоднакову звучність і розділяються попарно на тверді і м'які: б-п, в-ф, г-к, д-т, з-с, ж-ш.

Там, де в словах є більш звучні приголосні, при співі треба вміло їх використовувати в інтересах дикції і додання яскравості вокальній фразі всупереч законам орфоєпії. Так, за можливості менш звучна приголосна фонетично замінюється більш дзвінкою парою.

Принципова різниця існує й у вимові співаком голосної в порівнянні з розмовною мовою. Звичайно «й» (і коротке) у закінченнях російських слів вимовляється з придихом, що нагадує звук «х». Наприклад, слово «мой» вимовляється «мойх», слово «рай» – «райх» і т. д.

Натомість в українській мові звук «й» є приголосним і дикційно формується інакше ніж у російській. Тому на нього дуже легко опиратися, що дуже позитивно впливає як на чіткість вимови так і на утримання правильної позиції звуку.

У розмові часто відбувається редукування голосних, чого в співі допускати не можна, тому що кожній голосній відповідає одна або навіть кілька нот визначеної тривалості і висоти. Крім того, акомпанемент значно посилює нерозбірливість звичайної дикції, тож слухачі в концертній залі можуть не зрозуміти слів співака, особливо якщо вокаліст виступає з оркестром. Це зобов'язує виконавця чітко і твердо вимовляти приголосні, а голосні належним чином проспівувати, тому що на них побудована вся мелодична лінія.

Робота над ясною дикцією нерідко провокує утрирування у вимові, що призводить до артикуляції мовного характеру. Такі перебільшення дуже небезпечні для найкоштовнішого із принципів співу – кантилени. Перебільшена дикція при співі сполучається з дуже небажаним явищем – «в'язкістю» слова, тобто з ритмічним відставанням його від мелодії. Перебільшена дикція може вибити виконавця з ритмічного руху мелодії.

Щоб уникнути цього, треба:

- 1) вимовляти слова легко, без напруги й у той же час чітко;
- 2) оскільки мелодія визначається тільки голосними звуками, приголосні, що зв'язують їх, повинні вимовлятися на частку секунди раніш і при цьому точно в ритмі зв'язуватися зі звучною голосною [4].

В'язкість слова утворюється лише тоді, коли замість звучної голосної на даній ноті співак готує тільки прилеглу до нього приголосну. У такому випадку іде час, виконавець або відстає в ритмі, або не устигає твердо виговорити слово, що йде на шкоду дикції. Вимовляючи слово, співак повинен зв'язувати приголосні з наступною

голосною і виспівувати саме її. У протилежному випадку на приголосних переривається плавне звучання мелодії, замикається звукова лінія. Тому на кінці кожного складу треба залишати голосну.

Дикція одночасно в значній мірі активізує подачу звуку, роблячи сприятливий вплив на його якість. Значну користь у заняттях по поліпшенню якості дикції приносить сольфеджування вокалізів. Створення художнього образу на основі синтезу звуку і слова при відсутності ясної дикції є немислимим. Ясність дикції значною мірою залежить від високої позиції звуку, при якій складність з'єднання голосних із приголосними помітно полегшується. Крім того, при такій позиції легко досягається найбільша рухливість губ і кінчика язика. При виробленні бездоганної дикції в умовах високої резонаторної установки досягаються можливості художнього виконання творів широкого діапазону.

Прикрою перешкодою в роботі над чіткою дикцією є «школи співу», що рекомендують при звукоутворенні фіксацію губ, причому часто неприродно прикриваються верхні, а іноді нижні зуби. У подібних випадках для вокаліста дуже складно ясно і невимушено вимовляти слова, без остраху втратити звичну позицію «якісного звукоутворення».

Легкість, карбованість дикції здобуває особливу значимість при виконанні творів у швидкому темпі. Для виконання творів технічного характеру значну користь приносить тренування на вправи в скоромовках. Але й у цьому випадку рекомендується остерігатися перебільшеної артикуляції з тих самих причин. Слова, утворені при співі, повинні знаходитися «спереду», тобто в буквальному значенні на губах, на зубах, на кінчику язика. Артикуляція рота повинна бути вільною, без напруги [2].

Вироблення вільної і чіткої дикції досягається спеціальними вправами. Це особливо важливо для тих, хто має погану, неясну вимову від природи. Дуже гарний ефект дає читання якого-небудь тексту пошепки, без звуку, але так, щоб у приміщенні його можна було почути на великій відстані, причому можна робити це в різному темпі: спочатку чітко і дуже повільно, вимовляючи перебільшено кожен приголосну, потім повторювати швидше, нарешті шепотіти скоромовкою, домагаючись того, щоб не було ні єдиної запинки. Такими вправами рекомендується займатися щодня.

На чіткості дикції позначається акцентування слів, що мають першочергове смислове значення. Не можна робити акценти однакової сили на всіх словах вокально-музичної фрази або виділяти яке-небудь випадкове слово. Це перешкодить правильному донесенню до слухачів основного змісту твору. Варто врахувати, що виділяючи основне

значення фрази, ми полегшуємо собі завдання з дикції: якщо з восьми слів слухач зрозуміє три основних, головних, то, навіть не зовсім чітко почувши інші п'ять, він усе рівно за змістом доповнить їх і зрозуміє головне. Це дуже важливо в аспекті емоційного впливу [5].

Отже, слово і звук формуються різними засобами. При співі звук виникає в результаті коливання повітряного стовпа голосовими зв'язуваннями, після чого він підсилюється резонаторами, куди і потрібно його направляти (висока позиція). Слово ж утворюється в передній частині рота, отже, місця формування звуку і слова не збігаються. От чому при постановці голосу їх не рекомендується абсолютно ототожнювати. Не можна звук направляти «уперед», тобто туди, де утворюється слово, але не слід і слово вести назад, за звуком, тому що при цьому воно втрачає яскравість і чіткість, дикція пропадає. При співі формується як би натяг від слова до звуку, причому цей натяг не повинний обриватися, інакше слово пропаде, а звук «підє в потилицю», тобто втратить яскравість [3].

Таким чином, при співі апарат співака вирішує одночасно дві задачі: з одного боку, він працює, як мовний апарат, забезпечуючи необхідну фонетичну ясність звуків мови, а з іншого боку – як музичний інструмент. В одночасному виконанні цих двох задач – гарної співочої кантилени і відмінної дикції – полягає один із найпотаємніших секретів вокальної майстерності.

Література:

1. Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М.: Музгиз, 1963. – 87 с.
2. Иванов А.П. Об искусстве пения. – М.: Профиздат, 1963. – 104 с.
3. Красовська Л.О. Роль дикції у вокальному виконавстві Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2007. – № 2. – С. 74-81. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_2_9
4. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. – Л.: Наука, 1967. – 204 с.
5. Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга Музыка и современность: Сб. ст. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1971. – С. 164-211.

ІНТОНАЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Тимофесва К. В.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Одним з ключових понять музичного виконавства є текст, що розглядається в аспекті музичної комунікації: *композиторський текст*, який представляє інтонаційно-драматургічну структуру музичного твору, та *виконавський текст*, що розглядається з точки зору виконавського мислення через дихотомію «драматургія-концепція». Поняття «музичний текст» є багатофункціональним та містить різні підходи до його визначення. У музикознавчому середовищі текст вивчається як джерело інформації, аналізується його структурна сторона, в свою чергу, виконавець, як посередник між композитором і слухачем прагне виявити смислову сторону музичного тексту.

Як відомо, музичний твір існує в якості художнього феномену лише в реальному звучанні. При цьому його повноцінне сприйняття можливе лише за участю посередника між композитором і слухачем – виконавця. Будучи самостійним творчим процесом, виконання містить особливі прикмети особистості інтерпретатора, серед яких є і риси його національної *стильової приналежності*.

Процес виконавської інтерпретації спрямований на вивчення та розкриття авторського задуму музичного твору, в процесі роботи виконавець поглиблює і уточнює своє початкове уявлення про нього. Виконавське трактування як результат виконавської інтерпретації може мати безліч варіантів, що обумовлено наступними факторами:

– індивідуальність виконавця (його світогляд, інтелектуальність, емоційний досвід, приналежність до певного художнього типу, психофізіологічні особливості особистості, професійна обдарованість та майстерність);

– об'єктивні умови, пов'язані з історичною мінливістю, еволюцією музичних стилів, удосконаленням інструментів, зміною техніки гри, перебудовою інтонаційного мислення.

Виконавське інтонування найменш піддається аналітичному підходу, але визначає рівень художньої інтерпретації твору, засіб виразності, що не передбачає фіксацію в нотному тексті та залежить

виключно від ступеню обдарованості та професіоналізму музиканта. Точне виконання авторських вказівок, розуміння музичної мови композитора призводить до інтонаційно насиченого та виразного виконання. Виконавське інтонування постає як процес комунікативних відносин та узагальнюється через ряд категорій стильового рівня (виконавське мислення, виконавська, концепція, виконавська драматургія, виконавський стиль).

Музичний твір з погляду виконавського та теоретичного аналізу має різне тлумачення. Якщо музикознавчий аналіз розглядає музичний твір як семіотичний об'єкт, то для виконавця метою пізнання цього ж твору виявляється інтонаційно-драматургічна форма – звуковий текст як приналежність особистості музиканта. Для виконавця інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, при цьому на її об'єктивній основі виростає множинність виконавських концепцій.

Виконавською драматургією є індивідуальний план вираження композиторської концепції, що становить цілісну систему художніх образів, на підставі чого виражаються творчі принципи виконавських інтерпретацій. В створенні виконавської драматургії головну роль мають особливості виконавського стилю. Ці два поняття взаємозв'язані: з одного боку, виконавський стиль безпосередньо впливає на характер виконавської драматургії, вибудованість виконавської концепції, з іншого, розкривши особливості виконавської драматургії конкретного виконавця ми виходимо на більш високий рівень в осягненні виконавського стилю (відкриваються нові нюанси, особливості трактування).

Зміст виконавської драматургії залежить від наступних установок:

- виконавське мислення та інтонування;
- емоційно-образні та психофізіологічні особливості особистості виконавця (тип темпераменту), що впливають на темпо-ритм виконавської форми та просторово-часову організацію;
- приналежність інтерпретатора до певної виконавської школи, національних традицій.

Отже, одним з основних завдань для виконавця при роботі над музичним твором є вміння вибудувати виконавську драматургію, визначивши роль і місце кожного елемента в системній організації. Особливо важливим для виконавця є осмисленість всіх рівнів музичного твору (тональний план, інтонаційна структура, темпоритм, фактурна організація).

Аналіз виконавської драматургії є невід'ємною стадією роботи виконавця над змістом і звуковим образом музичного твору. Музичний твір живе не тільки завдяки цінностям, укладеним в ньому, але і

завдяки безлічі виконавських інтерпретацій. З точки зору фортепіанного виконавства композиторський текст є не стільки семіотичним об'єктом, скільки *установкою для індивідуально-особистісної розшифровки художнього сенсу, що міститься в ньому, у вираженні виконавського стилю.*

Таким чином, дефініція «виконавська драматургія», що має суперечливе тлумачення у виконавській практиці має вплив на інші, більш високі рівні організації виконавського процесу: виконавська концепція, виконавський стиль.

СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ЄВРОПІ ТА В УКРАЇНІ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННОСТІ. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ

Удовиченко М. М.

*доцент кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

1. Система освіти в суспільстві – її функції та задачі. Сучасні суспільства мають в тих чи інших формах керовані владою інститути, що створені за для координації організаційних зусиль та питань фінансування і які покликані впливати на напрям, форми та зміст освітнього процесу в державі.

2. Конкуренція освітніх інституцій в європейських державах як один з важливих факторів підвищення якості освіти. Демократичні суспільства передбачають суттєво більшу (у порівнянні з тоталітарними) свободу у виборі моделей освітніх систем, більш гнучких варіантів цих програм. Навчальні заклади в переважній більшості мають можливість самостійно визначати власні пріоритети в тій чи іншій професійній сфері. Тому навіть в одній державі, в одній і тій же сфері ми спостерігаємо успішну роботу ВНЗ, що з одного боку відповідають державним стандартам якості освіти, а з іншого мають досить суттєві відмінності. Кожен ВНЗ таким чином вибудовує свою власну систему пріоритетів, яка відображається у навчальних програмах, формах надання знань, що має на меті зацікавити певні категорії потенційних абітурієнтів. Кожен ВНЗ має такі відмінності від інших закладів, який вигідним чином відрізняє його від конкурентів.

Таке вміння знайти щось своє особисте, що може привернути увагу досить широкого загалу потенційних студентів – є запорукою успішного існування навчального закладу. Все вирішує попит і вміння пропонувати актуальне не лише на теперішній час, але й на перспективу.

3. Авторська освітня система і. менухіна. Особливе і загальне в системі державної освіти Великої Британії. Учбові плани Menuchin Music School повністю відповідають державним вимогам освітньої системи Великої Британії. Але кількість обов'язкових до виконання предметів не перевищує 50 відсотків загального навантаження учнів цієї школи. Решта предметів – це ті, які на думку великого скрипаля максимально впливають на формування майбутнього музиканта. Особливе значення приділяється опануванню предметів, що формують художнє уявлення та смак. Основна увага приділяється фаховому вихованню учнів та підготовці їх до вступу до вищих навчальних закладів суто музичної освіти.

4. Порівняльний аналіз музичних систем школи і. Менухіна та музичних спеціалізованих шкіл України. Загальне та відмінності. Основною відмінністю спеціалізованої музичної освіти в Україні та Великій Британії є те, що українська система понад усе ставить базову середню освіту і не адаптує її до умов музичного виховання. музична складова входить як додаток до базової загальної освіти, наголос робиться на рівних можливостях і правах в доступі до знань для всіх учнів будь-яких шкіл України. українська освіта, на відміну від європейської, не допускає вузько професійної орієнтації на рівні середньої школи. не робить наголос на пріоритетній підготовці випускників спеціалізованих шкіл до вступу в профільні вnz. головна задача української школи – надати всім рівні умову в доступі до однакового обсягу знань.

5. Вища музична освіта в Європі на прикладі Unisversitat der Kunste в Німеччині. Вища музична освіта в Німеччині (як і більшості європейських держав), є орієнтованою на майбутню дуже конкретну професійну діяльність. З цих позицій побудовані всі освітні пріоритети у побудові навчальних планів. у вnz не вчать зайвому, тому, що «можливо знадобиться».

5. Учбові плани студентів музично-виконавських факультетів в Німеччині та в Україні як відображення загальної освітньої концепції в державі. Спільне та відмінності в розумінні основної мети та задач вищої музичної освіти.

6. Висновки. За останні роки музична освіта в Україні зазнала певних змін, проведено суттєві реформи. Керівництво освіти намагається аналізувати світовий досвід і впроваджувати в практику

найкращі, за їх думкою, надбання і досягнення в цій галузі. Варто було б вивчити і побажання потенційних роботодавців – концертних організацій, навчальних закладів. Почути їх думку і зрозуміти пріоритети.

ОСВІТА ТА ВИКЛИКИ ЧАСУ: ФУНКЦІОНУВАННЯ СИСТЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ В УМОВАХ II СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Фішер Т. П.

пошукувач кафедри історії музики

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
викладач музично-теоретичних дисциплін*

*Львівський музичний фаховий коледж імені С. П. Людкевича
м. Львів, Україна*

Кожна історична епоха – безсумнівно унікальна, тому не завжди ідея в пошуку певних паралелей доречна. Однак пандемія стала причиною пошуку шляхів адаптації, залучення нових моделей задля збереження вже налагодженої системи музичної освіти та забезпечення максимально подібного (наскільки це технічно можливо) до звичного освітнього процесу. Для Галичини таким адаптивним періодом була II світова війна. Один з найбільш складних періодів в історії української музичної освіти стала німецька окупація. Метою цієї доповіді є продемонструвати які шляхи подолання обставин знайшли галицькі митці–сподвижники мистецької освіти I половини XX ст.

На початку XX ст. розпочав свою роботу Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (ВМІЛ) – перший вищий музичний навчальний заклад Галичини. ВМІЛ поєднував в собі функції сучасного музичного училища/коледжу та консерваторії. Термін навчання становив 9 років, як у всіх подібних закладах Європи (стільки ж вчать сучасні музиканти, якщо врахувати середню та вищу ланки професійної освіти). Поділ за рівнями був відмінний від сучасного. Кожен з етапів навчання тривав по три роки: початковий, середній, вищий («концертний»). Модель навчальної програми стала прототипом сучасної: на перших рівнях студенти окрім фаху, ансамблю та додаткового інструменту вивчали основи теорії, гармонії та аналізу музичних форм. На вищих курсах – історію та естетику музики (предмети, що відсутні у програмах музичних училищ, але є

невід'ємною складовою навчальних програм вищих музичних навчальних закладів). Відкриття ВМІЛу зробило доступною для українців не тільки повну вищу музичну освіту, а й початкову, адже низка філій–шкіл в різних містах Галичини (Стрий, Станіславів, Дрогобич, Перемишль, Тернопіль, Коломия, Яворів, Золочів, Самбір, Городок, Чортків, Рава Руська, Ходорів, Рогатин) забезпечила доступ до музичної освіти різного кваліфікаційного рівня якнайширших верств населення. Тут знайшли роботу українські музиканти, професори і першокласні виконавці, що свою освіту здобули поза межами України, в авторитетних вищих школах Європи: Тарас Шухевич (Берлінська королівська академія музики), Володимира Божейко, Ольга Бережницька, Галя Левицька, Зиновій Лисько та Нестор Нижанківський (Віденська музична академія), Осип Москвичів (Варшавська консерваторія), Петро Пшеничка (школа виконавської майстерності при Празькій консерваторії), Лідія Улуханова (Мілан), Одарка Бандрівська (Відень, Італія) [2]. Студенти мали можливість отримати європейську школу та прикладі національного виконавського репертуару.

В 1939 р., після встановлення радянського режиму, система музичного шкільництва зазнала реформ: всі існуючі вищі навчальні заклади та частково Інститут музикології Львівського університету об'єднали в один вищий музичний заклад – Львівську консерваторію. Після захоплення міста гітлерівцями, внаслідок освітньої реформи припинили діяльність всі ВНЗ, в тому числі й Консерваторія. Проте музична освіта Галичини не припинила свого розвитку. Завдяки тому, що окупаційний режим на теренах Галичини мав м'якший характер ніж на інших територіях, тут без державного фінансування та в скоригованій формі продовжили роботу ВНЗ, народні та фахові школи. Об'єктивним підґрунтям для виникнення феномену збереження освітньої системи, був факт, що адміністрація краю на нижчих ступенях перебувала в руках українців [6], як це передбачало розпорядження про структуру шкільного управління в Генеральному Губернаторстві від 16 березня 1940 р.

В результаті реформ, згідно до чинного законодавства на час німецької окупації музична освіта впродовж 1941 –1944 років мала таку структуру:

– Вищі музичні фахові курси при Інституті Народної Творчості (був центром освітнього, суспільного та культурного життя українців Львова та Галичини);

– 10 диригентських курсів для керівників аматорських хорових колективів. Організаторам (членам Спілки Праці Українських Музик) вдалося налагодити дворівневу систему курсів для диригентів: для

початківців та курси Другого ступеня. Керівником курсу був Микола Колесса. Кожен з курсів тривав три місяці, уроки проводились п'ять днів на тиждень;

– при ІНТ проводились платні Курси теорії музики та композиції [3]. Курс тривав три роки та передбачав заняття з теорії музики, гармонії, інструментування та основ композиції. Спочатку курси були денними, а в 1943 р. організували також і заочний курс;

– при ІНТ діяла Музична студія (фактично музична школа). Тут можна було опанувати гру на фортепіано, скрипці та інших інструментах симфонічного оркестру, бандурі, гітарі, мандоліні, домрі, пройти курс постановки голосу;

– діяла Державна Музична школа з українською мовою навчання (фактично ВМІЛ у скоригованій формі). Українські музиканти, що залишились у Львові і раніше брали активну участь у роботі ВМІЛ (С. Людкевич, В. Барвінський, З. Лисько, Н. Нижанківський, Б. Кудрик та інші) змогли відновити систему філій, майже ідентичну до тієї, що склалася до 1939 р. В ДМШ діяла дворівнева система, про що свідчить оголошення від 31.09.1943 р. про запис до ДМШ з українською мовою навчання.

Реформа радянської влади призвела до звуження кількості навчальних закладів. З приходом німецької влади, в умовах беззаперечного вето на вищу освіту, українські діячі, що згуртувалися навколо ІНТ, змогли використати найменшу можливість зберегти сформовану раніше систему музичної освіти краю. Вони не тільки відновили роботу ВМІЛу (під вимушеною назвою Державна музична школа з українською мовою навчання), а й зорганізували інші освітні осередки, щоб система музичної освіти відповідала потребам часу (йдеться про Курси теорії музики та композиції, дворівневі диригентські курси та Музичну школу-студію при ІНТ).

Література:

1. Антонюк Н. Українське життя в «Генеральній Губернії» (1939–1944): За матеріалами періодичної преси. – Львів, 1998. – С. 27.
2. Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича. Сторінки історії / Ред.-упор. Н. Пузанкова. – Львів: ТеРус, 2009 – С.. 3–10.
3. Львівські вісті – № 179 (599), вівторок 10 серпня 1943 р.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. – Т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч.ХV ст. – до 1939 р.) / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 287 с. 143
5. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х т. – Т. 2: Від Консерваторії до Академії (1939–2003) / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 199 с.

6. Офіцинський В. Діяльність «Об'єднання праці українського студентства» за матеріалами журналу «Студентський прапор» (1943–1944). Українські землі в роки Другої світової війни: Наук.-метод. зб. матер. конференції (Ужгород, 19 грудня 1997 р.) / Упоряд. В. Мельник і Р. Офіцинський. – Ужгород: Патент, 1998. – С. 141–161.

МУЗИКОЗНАВЧА ЕКСПЛІКАЦІЯ: МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Хмелевська І. О.

*викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії
Південноукраїнського національного педагогічного університету
імені К. Д. Ушинського
м. Одеса, Україна*

У світлі спрямованості сучасної мистецької освіти на всебічний розвиток особистості доцільно визначити необхідність зміцнення її художньо-інформаційної основи, яку складають музикознавчі дослідження. Як було слушно зазначено О. Самойленко, «... музикознавчий дискурс дозволяє актуалізувати та розглянути широке коло явищ поза музичною реальністю». Серед таких явищ соціокультурні феномени, ціннісні орієнтири, антропософічні винайдення, втілені в музичному тексті як у художньо-культурному артефакті. У зв'язку з цим опора в мистецько-педагогічному процесі на погляди музикознавців стосовно художніх явищ та феноменів, які, певним чином втілюють феномени буття та мислення, сприяє реалізації розвивально-виховного потенціалу музичного мистецтва.

Розглядаючи феномен музикознавчого дискурсу звернемо увагу на діалогічність, що лежить у його основі. Означена діалогічність кореспондується з такими основоположними та глобальними, для музичного мистецтва, явищами як інтерпретація, художня комунікація та художній нарратив. Досліджуючи проблематику музикознавчого діалогу О. Самойленко визначає, що інтерпретація у сучасному музикознавстві, набуваючи культурологічної спрямованості, з одного боку, висвітлює суб'єктивні та соціокультурні контексти, а з іншого – характеризується тенденцією до «...охудожнення» словесних формулювань» [2, с. 9]. Отже, музикознавчий дискурс стає певною творчою формою, художність якої слугує додатковим засобом виразності, яка наближує сприймаючого до усвідомлення сенсів мистецького твору та, головне, до істинного естетично-емоційного переживання, без якого неможливим є таке усвідомлення.

Окреслене набуває особливого значення в площині педагогіки мистецтва, домінантною формою художньо-вербальної комунікації якої є художньо-педагогічний наратив. У світлі висловленого, актуальності набуває формування здатності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін складати такий наратив на основі ідей та концепцій, висловлених у ході музикознавчого дискурсу. Комплекс таких ідей та відповідних висновків функціонує як експлікація до розуміння мистецьких явищ, яка має становити основу художньо-педагогічного наративу в мистецько-освітньому процесі.

У даному контексті привертають увагу музикознавчі експлікації, створені на засадах актуалізації міждисциплінарних та полікультурних контекстів. У площині музикознавчих досліджень окреслюється ракурс бачення, який уможливує створення яскравого емоційно-естетичного враження шляхом висвітлення синкретичних засад художньо-стильового генезису. Зокрема, у розвідках В. Жаркової висвітлено підхід, у межах якого *розуміння* в мистецькому сприйнятті та аналізі розглядається як інтегральний феномен, що забезпечується формуванням комплексу взаємореферентних усвідомлень. Зокрема, вчена висвітлює унікальні, за своїм художнім значенням, взаємозв'язки, що сформувалися між поезією та музикою на межі XIX та XX століть та втілилися, зокрема, в творчості К. Дебюссі та М. Равеля. В. Жаркова висвітлює інноваційний, за вимірюванням тих часів, підхід до синтезу поетичного та музичного, який проявився прагненням композиторів знаходити спільне між музикою та поезією не в синтаксисі художньої тканини творів а в площині буття художніх образів. Слід звернути увагу на художність розгортання вченою мистецтвознавчого дискурсу навколо даного питання, використання виразних метафор, як-от «...ажурне сплетіння смислів віршованого і музичного текстів», «...духовний рух від музики до музики крізь поезію» тощо [1, сс. 4; 5]. Такий художній наратив, з одного боку, дозволяє виразно розкрити образний пласт досліджуваної теми, а, з іншого, викликає емоційний відгук та неабиякий інтерес до порушеної проблематики.

Аналізуючи художньо-комунікативний потенціал художнього наративу, заснованого на музикознавчій експлікації, доцільно звернути увагу на катартичний аспект. Слід зазначити, що інтерес до сакральних тем, зокрема до тематики трагізму та смерті, певним чином проявлявся в музичних творах різної жанрово-стильової спрямованості. Отже, дані теми, наряду із пошуком смислу життя та невідворотністю рока, є перманентно актуальними для людини, що й зумовлює функціонування алгоритму художньо-естетичного переживання, вищою формою якого є катарсис. Визначений Аристотелем та досліджений Л. Виготським, Л. Бахтіним, іншими вченими, процес глибинного художнього переживання ініціюється входженням художнього дискурсу в коло

інтересів певного покоління, отже, певної культурологічної епохи. Безумовно, в процесі еволюції людське сприйняття стає гострішим а думки сміливішими, що зумовлює необхідність пошуку відповідної змістовності художнього діалогу. З огляду на зазначене, художній наратив, спрямований на сприйняття сучасного покоління, має урахувати певні реалії актуального інформаційного простору. Окреслений ракурс слушно представлено у працях М. Севериної. Так, учена, досліджуючи феномен функціонування архетипу в мистецтві, пропонує катартичне та, разом з цим, осучаснене прочитання архетипу «Тиші», засноване на доторканні до «сокровенного» (за М. Гайдеггером) в душі кожного під час художньої комунікації із мистецьким твором. Використовуючи художньо-яскраві вислови, зокрема, характеризуючи тишу як таку, що під час її прослуховування «...ми приходимо до розуміння єдиної, загальносвітової священної прамови духу, що зв'язує час і простір», учена майстерно презентує еволюцію розуміння сакрального сенсу згаданого архетипу [3, с. 37].

Як можна побачити, «недомовленості» у творах імпресіоністів і символістів та архаїчна Тиша, що стає особливим засобом виразності у творах постмодернізму, актуалізує феномен таємничості. Усвідомлення можливості доторкнутися до таємничого, сакрального, під час художньої комунікації, спонукає замислитися над невимовним – тим, що пізнається у хвилини найвищої емоційної напруги, яку людина переживає, занурюючись, і розумом, і душею, у художнє переживання. І, звичайно, найвищим почуттям, яке переживається у спілкуванні з мистецтвом, є духовне. Той, хто доторкнувся до такого почуття, знає, що тільки духовне переживання надає можливість побороти самотність та спустошення, відчутти гармонію буття.

У певному ракурсі окреслене розглянуто в працях С. Осадчої. Можна стверджувати, що висвітлення вченою потрібної взаємодії «естетичного, етичного та фідеїстичного» в мистецькому творі конгруентно сприяє осягненню взаємодії у людській свідомості феноменів розуміння, знання та віри. Слід звернути увагу, що актуалізація поняття фідеїзму передбачає визначення верховенства у цій тріаді саме віри, як стану, що пов'язує людину з надсвідомим. Можна сказати, що трансцендентна сутність віри зумовлює її метаможливості визначати спрямованість особистості, її мислення, ціннісні орієнтації. При цьому, за визначенням С. Осадчої, саме музика, як сфера відкритих меж розуміння, які припускають неконвенційність сприйняття, є «...головним носієм фідеїстичних ідей...» [4, с. 209].

Отже, художньо-педагогічний наратив, заснований на музикознавчій експлікації, потенційно володіє особливими можливостями щодо розвитку духовності особистості через пробудження її художньо-емоційних переживань, активізацію

дивергентного мислення, трансцендентних почуттів. Окреслене зумовлює важливу роль музикознавчої експлікації в мистецькій освіті, адже реалізація художньо-комунікативного потенціалу педагогічного нарративу, заснованого на такій експлікації, сприяє автентичній інкультурації особистості та її гармонійному розвитку.

Література:

1. Жаркова В. Б. Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме («Три поэмы Малларме» Клода Дебюсси и Мориса Равеля). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 116. С. 3-13.

2. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

3. Северинова М. Архетип Тиші: запитання сучасності чи відповідь вічності?! *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 15. С. 35-44.

4. Осадчая С. Триада эстетического – этического – фиденстического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 19. С. 202-211. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_19_23 (дата звернення 21.04.2021)

ДОБРЕ ЗАБУТЕ «СТАРЕ» – СПРОБА АДАПТАЦІЇ МЕТОДИЧНИХ ІДЕЙ ЙОГАННА ЙОАХІМА КВАНЦА ДЛЯ РОБОТИ З УЧНЯМИ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

Ходан З. А.

*пошукувач кафедри флейти факультету оркестрових
та ударних інструментів*

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
викладач відділу духових та ударних інструментів (клас флейти)
Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької
м. Львів, Україна*

Серед викликів роботи з учнями старших класів (чи студентів початкових курсів) в будь-якому спеціалізованому музичному навчальному закладі є пошук не лише індивідуального підходу, а й методу опанування окремих елементів музичної мови в характерній для того чи іншого стилю манері. Один із шляхів пошуку такого ключа –

адаптація ідей видатних музикантів–новаторів минулого до реалій сучасності. Мене привабили погляди Йоганна Йоахима Кванца [Johann Joachim Quantz, 1597–1773] – видатного німецького флейтиста, педагога, композитора, які він висловив у трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» [Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen], опублікований після смерті автора в Берліні в 1752 р.

Творчий життєпис Й.Кванца, як і його музична та музикознавча спадщина, потребує суттєвого доповнення та узгодження відомих фактів. Проте діяльність музиканта, рецепція його впливу на розвиток техніки гри на флейті та культуру виконавства, інтерпретація поглядів – теми, що все частіше зустрічаються в наукових розвідках українських дослідників. Йдеться про статтю І. Коденка «Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахима Кванца (за матеріалами Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen)» [3] чи методичну розробку А. Карпяка [1].

Внесок Й. Кванца в розвиток конструкції поперечної флейти (винахід поперечних кілець для підвищення точності настроювання інструменту та полегшення самого процесу; впровадження третього клапана – es) та техніку гри на інструменті має значення до наших днів. Адже саме ці нововведення стали причиною розвитку флейти в такому руслі, яке увінчалось сучасним досконалим виглядом та звучанням. Існують дані, що виконавська манера та технічна майстерність самого Кванца так вразили його сучасників композиторів Й.С. Баха та А. Скарлатті, що перший присвятив всі написані сонати для флейти Кванцу, а італійський маестро – почав писати твори для флейти [1, 31].

Основна цінність трактату Кванца, на мою думку, полягає якраз не в практичній частині. Методичні вказівки (зрештою дуже детальні) є важливим джерелом для апологетів аутентичного чи історично інформованого виконавства. Вони дозволяють не лише відтворити історично достовірну модель поперечної флейти, а зрозуміти тонкощі звуковидобування та доповнити нотний текст (хоч би й творів самого Кванца) нюансами, що були настільки очевидними в контексті виконавської майстерності та естетики бароко, що не фіксувалися в партитурі.

Значно більшої ваги трактату додають особисті спостереження Кванца із питань філософії, естетики виконавства, роздуми про існування та способи формування «хороших» виконавських манер та смаку. «Досвід» Й. Кванца – справжня енциклопедія з відомостями та порівняльним аналізом стану мистецтва не лише Пруссії, а й інших областей сучасної Німеччини та зарубіжних країн – Італії, Франції, Австрії, Англії [5]. Основою «хороших» виконавських манер на думку Й. Кванца є природність. Адже музика не тільки вишукане довершене

мистецтво, що потребує глибоких знань історичних, теоретичних, філософських, розуміння парадигм етики та естетики, а й ремесло, що вимагає створення правил та дисципліни в їх додержанні. Єдиний спосіб досягнути справжньої досконалості – наслідування природи та намагання не суперечити їй законам¹ [4].

Проте серед кола суто технічних питань, які Й.Кванц зачіпає в «Досвіді», завжди актуальними та цінними будуть рекомендації щодо дихання та його ролі для фразування, особливостей оперування повітряним запасом в разі використання агогіки². Цьому питанню присвячено сьомий розділ трактату. Звісно, що всі вказівки прямо впливають з особистої практики гри на поперечній флейті, виготовленої із дерева з відкритими клапанами. Вони дозволяли контролювати швидкість повітряного потоку буквально на дотик. Сучасна конструкція флейт не залишає такої можливості. Кванц опосередковано, але все ж підказує шлях до прискорення процесу опанування мистецтва правильного дихання. У своїх спостереженнях про стан розвитку тої чи іншої галузі мистецтва в різних країнах, Кванц чимало уваги приділяє опису оперного мистецтва та особливостей вокальної манери кожної з країн. Можливо, один із можливих підходів – проведення паралелей із технікою дихання при співі. В такому разі доречним було б проспівувати вибрану фразу в потрібному темпі та із врахуванням правильного фразування та штрихів.

Звичайно, що далеко не всі ідеї Й. Кванца потрібно і можливо адаптувати до сучасних реалій, але хоча б побіжне ознайомлення з ними та хоч би спроби практичного застосування підкажуть викладачу як допомогти юному виконавцю сформувати арсенал виконавських засобів, що дозволять інтерпретувати музику барокової доби більш достовірно до справжнього звукового ідеалу епохи, коли вона була створена.

Література:

1. Карпак А. Виконавство на духових інструментах в еволюції музичної культури. – Методична розробка. – Львів: Манускрипт, 2003. – 31 с.

¹ Найвірогідніше, Кванц має на увазі закони акустики та природи звуковидобування, математичні засади будови гармонії і т.д.

² Йдеться про рекомендацію виконувати тривалості однакової довжини дещо нерівно, якщо цього вимагає кульмінаційний момент чи образно-емоційний зміст твору.

2. Кванц Йоганн Йоахим. Опыт наставления по игре на флейте TRAVERSIERE. „Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen (Berlin, 1752)»/ Йоанн Йоахим Кванц [общ. ред. Т. С. Екименко; пер. с нем. С. И. Художниковой]; Петрозаводская гос. консерватория (академия) им. А. К. Глазунова]. – Петрозаводск. Изд-во Петр ГУ, 2012. – 416 с.

3. Коденко І. І. Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца (за матеріалами «Versuch einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen»). Культура України. Серія : Мистецтвознавство. – 2016. – Вип. 54. – С. 139-147. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_15.

4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – Москва, 1994. – С. 118, 122, 143

5. Художникова С. Трактац І. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversie» с исполнительскими коммертариями. URL: <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/download/554/553>

ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Цимбалюк О. В.

*лауреат міжнародних конкурсів, заслужений артист України, доцент,
доцент кафедри кіно та телебачення факультету мистецтва і дизайн
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

*«На сцені не хвилюються тільки небіжчики і бовдури»
[1, Ф.І. Шаляпін Маска та душа с. 14]*

Проблема подолання сценічного хвилювання є однією з найбільш актуальних в професійній музичній виконавській діяльності; воно не тільки неприємно для виконавця, а й загрожує для нього певними творчими втратами на сцені. Багато вокальних виконавців (оперні, камерні співаки) вказували на те, що сценічне хвилювання супроводжувало їх протягом всієї артистичної кар'єри. С. Ю. Левик в книзі «Записки оперного співака» пише: «Кілька слів про відчуття артистів на сцені. Перше з них – страх, хвилювання. У одного більше, в іншого менше, але в якійсь мірі страх перед першим виходом на сцену володіє всіма» [2, Левик С. Ю. Записки оперного співака с. 440]. Однак,

чи дійсно потрібно повністю позбавлятися від сценічного хвилювання? Деякі викладачі та відомі авторитетні виконавці вважають, що відсутність хвилювання ще більше небажано для виконавця ніж його присутність.

Дослідники, що займаються проблемою сценічного хвилювання, поділяють його на деструктивне та конструктивне [3, Готсдінер А. Л. Музична психологія] . Деструктивне хвилювання пов'язане із станами невпевненості та страху, будучи руйнівним процесом, що ускладнює управління психофізичними функціями організму. Воно блокує роботу м'язів, викликаючи відчуття «м'язового панцира», або змушує м'язи здійснювати мимовільні дії (тремтіння, зайві рухи і т.д.), що є серйозною перешкодою для повноцінної виконавської діяльності. Конструктивне сценічне хвилювання, навпаки, викликає натхнення, прилив творчих сил, емоційний підйом, непереборне бажання працювати. Разом з цими відчуттями приходить впевненість в своїх силах, повний контроль над конкретною ситуацією і бажання дарувати свою творчість слухачеві.

Успішність боротьби з фактором деструктивного сценічного хвилювання часто залежить від віку і психоемоційного стану артиста, однак можна з переконанням відзначити, що сценічний досвід, ретельний вишкіл музичного матеріалу і технічна підготовка виконавця до публічного виступу практично завжди сприяють зняттю гостроти і навіть зведення до мінімуму впливу даної проблеми на виконавський рівень артиста. Новий підхід до вирішення проблеми сценічного хвилювання пропонує американський психолог Міхая Чікцентміхайі. Вчений описує стан, називаючи його «потік» і вкладає в це поняття позитивний стан свідомості з повним зануренням у власну діяльність. Як підсумок – передбачається отримання задоволення від досягнення цілей, впевненість у своїх силах, підвищення комунікативних здібностей, ясність вираження своїх думок. При «потоківому» стані відбувається активізація пам'яті, підвищується рівень засвоєння інформації, але також може спостерігатися легка форма занепокоєння, пов'язана з підвищеною активністю.

Причини сценічного хвилювання часто очевидні і криються в природній для людини боязні «публічної» невдачі, яка до того ж може мати несприятливі наслідки з професійної та кар'єрної лінії. Не боятися хвилювання, а перевести його в корисне русло, звернути деструктивизм в конструктивізм – ось завдання початківця і професійного вокаліста. Любов до сцени, до розкриття своєї творчості на публіці, прагнення до задоволення від вдалого виступу і допомагає в кінцевому рахунку подолати руйнівну силу сценічного хвилювання і взяти від нього все те краще, що воно здатне дати артисту .

Література:

1. Шаляпін Ф. І. Маска та душа: мої сорок років на театрах. СПб.: Азбука-Классика. 2010. 349 с.
2. Левик С. Ю. Записки оперного співака. М.: Искусство, 1962. 711 с.
3. Готсдінер А. Л. Музична психологія. М. : Мале вид. підприємство NB Магістр, 1993. 190 с.

СКРИПКОВЕ АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ –ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕХНІЧНИЙ АСПЕКТ

Чайка П. Ю.

*концертмейстер кафедри камерного ансамблю,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

У ХХІ столітті академічне музичне виконавське мистецтво широко розкривається та доходить до великих вершин. Як наслідок – наявність великої кількості конкурсів, фестивалів, концертів, а також наявність цих заходів в он-лайн форматі. Не зважаючи на дистанціювання цей засіб музичної комунікації є такою ж можливістю самовираження та самовдосконалення для виконавця, як і звичайний виступ. Чи є відмінність між виконавством «перед камерою» та живим виступом?

Звичайно, що найголовнішими особливостями зовнішніх факторів є акустичні явища (наявність чи відсутність публіки, акустичні властивості приміщення, наявність чи відсутність сторонніх (шумових) звуків) та техніка (звукознімаюча та звуковідтворююча). Внутрішнім константним об'єктом виступає звучання інструменту (включно із природними акустичними можливостями). У даній роботі пропонується розглянути зміни до вимог звуковидобування на скрипці, які сталися впродовж останніх 8 десятиліть. Задля розкриття повноти цього питання треба звернутися до подій минулого століття, які спонукали до змін у музичній культурі, та зрозуміти ті причини, що спровокували ці зміни.

Мова іде про ключовий етап у розвитку суспільства, який змінив не тільки музичний простір, але і всесвіт у цілому – це науково-технічна революція (НТР).

Шапошніков В. Г. у своїй праці «Процеси модернізації та інформаційні революції» цитував А. І. Ракітова, який позначав однією з інформаційних

революцій винахід комп'ютера та появу Інтернету. Характерною рисою сучасного НТР є прогрес у інфокомунікаціях, бо саме він радикально змінює ключові аспекти в усіх галузях життя [1, с. 203].

Звичайно, що питання взаємовідношення комп'ютерних технологій із академічним скрипковим виконавством потребує більш поглибленого вивчення даної тематики. Тому у цій роботі пропонується опис тих подій та явищ, які мали вплив на скрипкове виконавство, а саме його якісну сторону.

Як вже зазначалось, у соціумі відбувалися зміни, пов'язані з появою кібернетики. Варто уточнити, що мова йде про сучасну кібернетику, яка зародилася в 1940-х як міждисциплінарна область дослідження, що об'єднує системи управління, теорії електричних ланцюгів, машинобудування, логічне моделювання, еволюційну біологію, неврологію та системи електронного управління (не плутати з новою кібернетикою).

Події, які відбувалися в цей період у музиці прийнято називати авангардом. Якщо оперувати хронологічним поділом О. Ф. Лосева, то мова йде саме про авангард – II (≈1946 – 1968), представниками якого були П'єр Булез, Карлхайц Штокхаузен, Яніс Ксенаксіс, Андрій Волконський, Едісон Денисов, Альфред Шнітке, Софія Губайдуліна. Поява «дисонуючої» музики з різкими перепадами в динаміці та характері не пристосовується в ужиток швидко як у музиці взагалі, так і у скрипковому виконавстві. Навіть у сучасності виконавці на скрипці досі пристосовуються до нових норм – вимог до звуковидобування, які виникли у зв'язку з появою нових композиційних технік.

В чому ж полягає «норма» скрипкового звуковидобування з точки зору виконавства?

Задля верифікації та виявлення загальноприйнятих понять звукової «норми» скрипкового виконавства даного періоду візьмемо, у якості прикладу, найпрестижніший конкурс скрипалів – конкурс королеви Єлизавети у Брюсселі, який, до речі, залишається одним із зразкових орієнтирів скрипкового виконавства і в сучасності. Переможцями першого скрипкового конкурсу 1937 року був Давід Ойстрах (3 місце – Елізабет Гіл'єльс, 4 місце – Борис Гольдштейн). Переможцем другого скрипкового конкурсу 1951 року був Леонід Коган (2 місце – Михайло Вайман). У третьому конкурсі, який відбувся у 1955 році, лауреатство отримав Віктор Пікайзен.

Звісно, це спроба порівняти незрівняне, але тут найголовніше питання полягає у визначенні «туше» (від фр. *toucher* – дотик), манери звуковидобування на скрипці та струнних інструментах в цілому, яке використовувалося у той період та було «загальноприйнятим». А також

спроба відшукати ті відмінності у звуковидобуванні, які виникли у зв'язку з технічним розвитком.

Усі виконавці, перелічені вище, мали одну важливу схожість – це їх школу, яка найголовнішим чином полягала в манері звукоформування і вважалась, безумовно, передовою.

Цих всесвітньо визнаних скрипкових «маестро» поєднує такий критерій формування скрипкового звуку, як баланс трьох головних факторів, які визначають фізичну природу звуковидобування. Докладніше про це писав Ф. А. Штейнгаузен у своїй відомій праці: «Фізіологія ведення смичку» 1930 року.

Сучасна музика ХХ століття проводила багато експериментів зі зразковими нормами класицизму та романтизму, такими як мелодія, гармонія, ритм, засоби музичної виразності (динаміка). Звичайно, що такого рівня експерименти проводилися і до сучасної музики, але були більше збалансовані та не виходили за загальноприйняті межі. У наслідок розбалансування тих чи інших норм ми маємо додекафонію, серійну музику, алеаторику, магнітофонну музику та багато інших відкриттів.

Тренд розбалансування переходить і у скрипкове виконавство. Таким чином на скрипці стає зрозумілим як відтворити широку палітру звукових ефектів – вміло змістити акценти в основних позиціях звукоформування.

У якості прикладів сучасного скрипкового звучання може бути представлена велика кількість нових прийомів – звукових ефектів (глісандо на флажолетах, удари по деці, тремоло *col legno* та ін.), які потребують розбалансування за Штейнгаузеном, тобто зміни звичайного дотику на той, який потребується.

В ХХІ столітті, в особливості у часи соціального дистанціювання в зв'язку з пандемією корона-вірусу, ми змушені використовувати техніку як, майже, єдиний комунікаційний засіб. Виникає потреба поглибленого вивчення технічних засобів для звукознімання та звуковідтворення, та впровадження нових навичок у повсякденне життя як норму сучасного виконавства.

Виконавство «на камеру» (звукознімальну та звуковідтворюючу техніку), у своєму кінцевому результаті, має основною метою відтворити частоти – коливання, але не завжди ця техніка може вловити всю філігранність художнього задуму, і, як наслідок, відтворити виконання достовірно. Тобто основні критерії – «норми» живого виконавства не матимуть ефекту при прослуховуванні їх на записі (не беремо до уваги можливості звукової обробки за допомогою техніки). Тому, у сучасності, професійний виконавець повинен враховувати ще один аспект звучання – це технічне відтворення його

виконання. Як показує практика – скрипкове виконавство «на камеру» потребує гіперболізації засобів звуковидобування. Тобто зміщення акцентів в основних принципах формування звуку на скрипці – їх розбалансування.

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що поняття «норми» почало своє коливання саме завдяки НТР, а згодом й з винаходом ЕОМ (електронно обчислювальної машини), які зробили свого роду глобальний зсув в усіх галузях, включаючи музичне виконавство.

Звичайно, що рубіж, коли саме сталися зміни у відношенні до скрипкового звуку неможливо окреслити чіткою межею, але саме з появою ЕОМ у музикантів з'явилась можливість дистанційного комунікування. Популяризація сучасних технологій та їх широке впровадження поставили виконавця у дуже скрутне становище. А саме тим, що технічні засоби поглинають природні фізичні способи звуковидобування. Натомість потребують гіперболізації звукових ефектів задля відтворення потрібних художніх образів. Тож задачі виконавця у ХХІ столітті зростають та розширюються.

Тобто у сучасному скрипковому виконавстві, як вітчизняному, так і європейському, основним критерієм звуковидобування є пошук тієї «норми», поява якого є наслідком впровадження комп'ютера та звуковідтворення за допомогою сучасних технологій. Мабуть, тільки в останні десятиріччя питання академічного скрипкового звуковидобування стають зрозумілими та обґрунтованими, бо можуть спиратися на досвід митців сучасності, які мають загальноприйнятую скрипкову школу та сучасний досвід у виконавстві як в Україні, так і за її межами, серед яких Богдана Півненко, Мирослава Которович, Валерій Соколов, Олексій Семененко.

Література:

1. Шестакова І. Г. Ноосфера: матеріалізація ідеї як ключовий фактор сучасного прогресу. Тамбов : Грамота, 2013. С. 202–206.

**ОБРАЗ FEMME FATALE В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ
МОДЕРНІЗМУ І НА СУЧАСНІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ
(НА ПРИКЛАДІ «ВОГНЯНОГО ЯНГОЛА» С. ПРОКОФ'ЄВА
І «ЛУЛУ» А. БЕРГА)**

Черкашина-Губаренко М. Р.

доктор мистецтвознавства, академік НАМУ,

заслужений діяч мистецтв України,

професор

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

м. Київ, Україна

Femme fatale називають ключовою постаттю часів декадансу. Показова у цьому плані п'єса О. Уайльда «Саломея» (фр. *Salomé*, 1893) та її сценічна доля. З музичною інтерпретацією п'єси, оперою Р. Штрауса «Саломея», 1905, пов'язується зародження експресіонізму у музичному театрі. Цікаве відлуння п'єси О. Уайльда та створений в ній образ Саломеї знайшли у російській культурі, де, як і в Лондоні, постановка твору була заборонена цензурою. Варто звернути увагу на причетність до російського перекладу п'єси Валерія Брюсова саме у той час, коли тільки-но вийшов з друку його роман «Вогняний янгол» (перше видання 1907). Творчість і життя у цей час тісно перепліталися. Митці будували свої особисті образи і рольову поведінку за зразком створених персонажів, у душі глобальної ідеї перетворення життєвої реальності за естетичними законами. Відомі фатальні жінки російського Срібного віку (серед них Ліля Брік, Зінаїдія Райх, Лариса Рейснер) копіювали літературних персонажів і одночасно самі ставали моделями для художників і прообразами літературних героїнь. Однією з них була письменниця і знакова постать богеми життя початку ХХ століття Ніна Петровська (1879-1928). Її риси одержали відбиток у героїнях романів В. Брюсова «Вогняний янгол» і С. Ауслендера «Останній супутник». Їй присвячували вірші відомі поети, про неї писали у мемуарах В. Ходасевич, Н. Берберова. Її твори друкувалися у багатьох популярних на той час літературних виданнях. Вона була учасницею літературного об'єднання «Аргонавти» і володаркою власного літературного салону.

Сюжетну основу роману «Вогняний янгол» склали заплутані стосунки Ніни Петровської з двома закоханим в неї чоловіками, Андрієм Белім (в романі Генріх-Мадіель) і автором твору, який вивів себе в образі головного чоловічого персонажу лицаря Рупрехта. Разом з тим дія в романі була перенесена у ХVІ століття, важлива роль

відводилася стилізації середньовічних текстів, відтворенню атмосфери і типу мислення середньовічної доби. Фабульну лінію роману складає розповідь про наслідки випадкової зустріч ландскнехта Рупрехта з екзальтованою юною жінкою Ренатою, яку переслідують дивні видіння і демони. Подібно до кавалера де Гріє, який зустрів чарівну Манон, і це змінило все його життя, для Рупрехта доленосною стала зустріч з Ренатою. Непередбачувана, таємнича, захоплена пошуками зниклого Мадієля, який з дитинства з'являвся їй у вигляді світлого янгола, а згодом перетворився на чарівного коханця, Рената непомітно для Рупрехта стала сенсом його існування, заповнила всі думки, примусила розплутувати і знаходити пояснення її містичним переживанням і душевному сум'яттю. Їх спільні мандри, існування на межі реального і потойбічного, рокова дуель Рупрехта з графом Генріхом, у якому Рената впізнала свого Вогняного янгола, закінчилися для героїні таким саме життєвим крахом, як і життєва історія чарівної Манон. Однак цей крах виявився пов'язаним з глобальними суспільними катастрофами і духовною кризою. З камерної історії, у центрі якої знаходився яскравий образ неординарної *femme fatale*, роман переростає у масштабну картину кризи усталених вірувань, блукань у пошуку істини, безсилля і абсурдності офіційних шляхів подолання жіночого бунту, якій спровокувала незалежна поведінка Ренати в новій для неї ролі монашки жіночого монастиря. Цікаво, що у драматичному завершенні історії Ренати автор твору передбачив майбутню трагічну долю самої Ніни Петровської

Роман В. Брюсова і п'єси Ф. Ведекінда «Дух землі» (1896) та «Скринька Пандори» (1907) з'явилися у період зародження і розвитку фемінізму і реакції на нього у художній творчості. Ці літературні твори у міжвоєнне двадцятиліття стали джерелами двох знакових опер – «Вогняного янгола» С. Прокоф'єва та «Лулу» А. Берга. Остання опера залишилася незавершеною і у неповному вигляді одержала сценічне втілення вже після смерті автора (Цюрих, 1937), однак після того зникла з репертуару аж до останньої третини ХХ століття. Так само і опера С. Прокоф'єва (композитор закінчив її у 1929 році, і саме в цей рік почав працювати над «Лулу» А. Берг) лише після смерті автора з'явилася на сцені. Справжню актуальність обидва твори набули вже у ХХІ столітті.

Звільнення жінки, яка стала боротися за свої права і заявляти про рівність з чоловіками, викликало реакцію у вигляді патріархального страху перед феміністкою. Адже остання протягом довгого часу знаходилася у полоні патріархальності і базувалася на стереотипних уявленнях про усталені риси жіночого і чоловічого характерів та їх контрастних життєвих проявів. З образами фатальних жінок були

пов'язані прояви такого страху в мистецьких артефактах рубежу XIX-XX століть, коли починала руйнуватися патріархальна парадигма життєустрою. Втрата сексуальної ідентичності стосувалася у цей час і жінок, і чоловіків. У душі впевнених у своїй життєвій місії і призначенні чоловіків відбувалася боротьба інстинкту і цивілізації. Згідно з уявленнями Ф. Ведекінда, Weiblichen, жіноче означає пасивне природне начало, насичене особливо сильною енергетикою. На противагу до абстрактного розуму, «дух плоті» Ф. Ведекінд вважав пов'язаним з безпосередніми проявами життя у всій конкретності «тут-буття». Герої його дилогії «Скринька Пандори» не в змозі протистояти чарам Лулу, цій спокусливій *femme fatale*, яка їх руйнує і знищує. Однак цей двобій-протистояння завершується її власним крахом.

Цікаво, що автобіографічні мотиви однаково притаманні і роману В. Брюсова, і опері «Лулу» А. Берга, який трактував як *alter ego* змальований ним образ Альви. Свій прототип у біографії митця мав і образ графині Гештвіц. Написання опери супроводжувалося у реальному житті композитора любовним трикутником, пов'язаним з його захопленням Ханною Фукс. Цю заміжню жінку він вважав своєю музою і натхненницею, що викликало ревності офіційної дружини. Властивий митцям модерністської доби синтез реального життя авторів і створених ними мистецьких образів перетворював їх особистості на своєрідний культурний «текст». Так, за влучним виразом Б. Брехта, найкращим твором Ведекінда був він сам.

В романі В. Брюсова і в однойменній опері С. Прокоф'єва в образі Рупрехта втілюється ідея жертвовного подвигу заради кохання. Лицар співчуває бунтівній Ренаті, вислуховує її розповіді про таємничого Мадієля, пробує розібратися у її містичних переживаннях, консультується з вченим і магом-чорнокнижником Агріппою Неттесгеймським. Звернемо увагу, як тут змінюється гендерні ролі порівняно з творами Р. Вагнера. У «Летючому голландці» та «Тангейзері» центральні чоловічі образи представляють складний тип героїв із розщепленою свідомістю, які, подібно до брюсівської Ренати, існують на межі двох світів. На відміну від цього втіленням жертвовного кохання є в цих творах жінки, самовіддана Сента і чиста серцем Єлизавета.

Певну паралель з Вагнером, але також з іншими порівняно з його твором акцентами, можна знайти і в опері А. Берга. Це стосується першої появи Парсифаля серед лицарів Грааля, коли його розпитують, хто він і звідки, і він нічого не може відповісти. Так само Лулу нічого не може відповісти на запитання чоловіка-художника про її віру і життєві принципи. Тобто її абсолютна аморальність пов'язана з її «святою простотою», а відсутність самоідентифікації підкреслюється

множинністю імен, якими її називають різні персонажі. Єдине, за що вона міцно тримається у своєму житті, це свобода постійно мінятися у своїх зовнішніх проявах, які не зачіпають її внутрішнього «я». Фактично в душі вона назавжди залишається незалежною дитиною вулиці, як і її названий батько Шигольх, останній свідок шляху її триумфів і падіння.

У сповнених надзвичайної експресії і напруги фінальних сценах опери С. Прокоф'єва дослідники знаходять спільність з жанром пансіонів. Опера російського композитора завершується вражаючою картиною «пристрастей по Ренаті». У фінальній сцені опери А. Берга відтворене падіння героїні у безодню життєвого «дна» і безвиході, коли остаточно стверджується фатальний зв'язок любові і смерті. Зустріч з останнім коханцем, вбивцею Джеком Потрошителем перетворюється для Лулу на її гротескную Liebestod.

Поява обох опер у 30-ті роки ХХ століття не сформувала традиції їх сценічного втілення. «Вогняний янгол» так і не потрапив на сцену, проблематичною залишалася третя дія незавершеної опери А. Берга та можливість її завершення. На шляху до включення творів у оперний репертуар ставали політичні події часу. Початком другої хвилі зацікавленості оперою Прокоф'єва можна вважати 1965 рік, коли її вперше поставили у США у на сцені Нью-Йорк Сіті опери. У Радянському Союзі її перше виконання датується 1983 роком, прем'єрою у Пермському театр і опери і балету. У 80-90-ті роки з'явилися також постановки на інших світових сценах. Однак і опера С.Прокоф'єва, і «Лулу» А. Берга залишалися тоді складними для інтерпретації, рідко виконуваними творами.

В наш час спостерігається підвищена зацікавленість обома творами найвідоміших світових театрів, що дозволяє говорити про початок третьої хвилі їх популярності. Це співпало з активним розгортанням третьої хвилі світового феміністського руху. Визначальною для його представників стала теза, згідно з якою сучасна жінка може бути ким захоче, однак лише в тому випадку, якщо це буде її власний вибір. Наголошується також на рухливості категорій гендер і сексуальність, на протизагугу від прямиолінійних бінарних уявлень про чоловіче і жіноче.

Представники третьої хвилі визнають правомірність існування полярних суджень і різноманітності, одночасно із самоіронією ставляться до всього, що стосується самого феміністського руху. Всі ці зміни так чи інакше впливають на авторів нових сценічних втілень опер С. Прокоф'єва і А. Берга, в центрі яких знаходиться образ *femme fatale*. Простежити такий вплив можна на прикладі двох талановитих вистав: постановки опери «Лулу» на сцені Метрополітен опера, 2011, 2015, з Мерліс Петерсен у заголовній ролі (диригент Лотар Кьоніг, режисер

Уільям Кентрідж), «Вогняного янгола» в Баварській державній опері, 2016, з Светланаю Создателевою у ролі Ренати (диригент Володимир Юровський, режисер Баррі Коскі).

Література:

1. Векслер Ю. Альбан Берг и его время : опыт документальной биографии. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 1132 с.

2. Гаврилова В. С. Стилиевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел» Автореф. ... дисс. уч. степени канд. искусств. 17.00.02. – музыкальное искусство. Москва, 2004.

3. Данько Л. Г. Театр Прокофьева в Петербурге. СПб.: Академический проспект 2003. – 208 с.

4. Єфіменко А. Г. «Арабелла» Ріхарда Штрауса і «Вогняний ангел» Сергія Прокоф'єва (прем'єри Баварської Штаатсопери 2015) Стаття друга. Часопис Національної музичної академії ім. П. Чайковського, 2016, № 4 (33), С. 37-44.

5. Історія західних політичних вчень: Політичні доктрини ХХ-початку ХХІ ст. Навч. посіб. Рекомендовано МОН / Романюк А.С. – К.: Знання, 2011. – 255 с.

6. H.F. Redlich. Alban Berg, the Man and His Music by H.F. Redlich London: John Calder, 1957.

7. Савкина Н. П. «Огненный ангел» С.С. Прокофьева: К истории создания / Н. П. Савкина –М.: Научно-иссд. Центр «Московская консерватория», 2015. – 288с.

8. Тараканов М.. Берг / В кн. Музыка ХХ века. Очерки в двух частях. 1890-1945. Москва: Музыка, 1984, с. 4235-445.

РІЗНОМАНІТТЯ ПРИЙОМІВ ВІБРАТО І СПОСОБИ ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ

Чернявський І. В.

*старший викладач кафедри оркестрових струнних інструментів
Національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Вібрато як виконавський навик в грі на скрипці є найважливішим засобом виразності.

1. Особливості фізіології виконавця, корекція, та його пристосування до вимог прийому. Завжди той чи інший виконавець, мають різну будову та довжину рук, пальців, форму тулуба, і це є досить вагомим фактором положення частин руки на грифі. Існує велика необхідність правильно оцінити усі особливості виконавця для вільного виконання прийому.

2. Психоемоційне сприйняття звуку та його індивідуальність і неповторність. Кожен виконавець на різних етапах розвитку, в першу чергу, повинен мати особистий досвід, спираючись на приклади видатних виконавців. Слід використовувати вібрацію як засіб вираження тієї чи іншої емоції. Приділяти увагу особистому сприйняттю звуку, що передає настрій, притаманний не тільки змісту твору композитора, але й виконавському прочитанню, що, безумовно, враховує всі авторські вимоги.

3. Визначення психомоторних процесів в організмі та особливості мислення. Без виключення, кожен виконавець, маючи концертний досвід виконання творів на публіці, має прямий зв'язок з різними комплексами, а саме скутістю, тривогою, стислістю м'язів, автоматичністю. Важливо ретельно стежити та розпізнавати що саме заважає виконавцю вільно володіти прийомом. Типи темпераменту у кожного виконавця досить різні, це дуже важливо розуміти на етапі становлення прийому вібрації.

4. Оволодіння вібрацією не як самоціллю, а застосування її, згідно ідейно-емоційного змісту і особливостей виконуваного музичного твору. Переважній більшості учнів притаманна автоматична, не керована вібрація. Має велике значення постійна зміна репертуару учня на твори різної стилістики та настрою, при відтворенні яких домагатись весь час змінювати вібрацію, що буде характеризувати основну фабулу змісту.

5. Слухові уявлення про красу звуку, тембру, наслідування людського голосу, звуків природи та застосування видів вібрації копіюючи кращих виконавців світу. Струнні інструменти насамперед створювалися для того, щоб копіювати людський голос, який має велику розбіжність у діапазонах, тембрах. Перш за все, прослуховування відомих вокалістів світу має дати точну уяву про естетику звуку та його важливий вплив на використання прийому вібрато.

6. Пошук неповторності звуку та індивідуального застосування вібрації. У багатьох виконавців на струнно-смичкових інструментах, є звичка формувати вібрацію переважно на зручних довгих нотах, та зручних пальцях і позиціях. Тому іноді потрібно всупереч звичкам опрацювати ноти, які зникають з поля слухового зору, тобто приділити увагу дрібним нотам, останнім нотам перед переходами, тощо.

Види вібрації та основні прийоми її виконання.

1. Фалангова вібрація як основа звуковидобування. При такому виді вібрації важливим є застосування максимальних рухів нігтьової фаланги кожного пальця на грифі, при цьому важливо стежити щоб рухи кожної із нігтьових фаланг, не прогинали суглоб більш ніж на 90 градусів у горизонтальному положенні, та не вигинали суглоб більш ніж 45 градусів у вертикальному положенні. Базове розташування кожного пальця на грифі, як правило знаходиться на внутрішній стороні пучки. Важливу роль грає збалансований тиск ваги кожного пальця.

2. Розташування великих та дрібних частин лівої руки відносно корпусу та інструмента. Важливе значення має рульове положення лівої руки відносно грифу, зберігання одного кута падіння усіх пальців на гриф. Для вільного виконання прийому необхідна деяка віддаленість великих частин руки від тулуба, в залежності від фізичних особливостей виконавця.

3. Застосування частин лівої руки, які приводять в рух нігтьові фаланги пальців. Основний механізм, який приводить у рух останню фалангу, треба визначити на окремих вправах та чітко розділити, перш за все, роботу різних груп м'язів. Підключення ліктьового суглоба та виключення повністю його з переходом на кистьову групу м'язів та сухожиль.

4. Роль кожного пальця у прийомі вібрації. Слід ідентифікувати роботу слабких пальців, зокрема мізниця у різних позиціях, не змінюючи якість звуку та амплітуду. Виробити єдину вібраційну атаку на кожному пальці, та, навпаки, різну. В залежності від завдань, а саме виходу до кульмінації, чи виконання різних штрихових позначень, використовувати сильні пальці – перший та другий.

5. Різноманітна амплітуда великих частин лівої руки, та амплітуда дрібних. Нижні чотири-п'ять позицій, коли виконавець використовує ліктьову вібрацію, дуже відрізняються від високих позицій, тому що в них переважно працює вже кистьова та фалангова вібрація. Є необхідність визначати простір переходу на вищі позиції та не змінювати при цьому якість вібрації.

6. Різноманітна швидкість прийомів вібрації різних частин руки. Те ж саме стосується і швидкості вібрації при переміщеннях по позиціям.

7. Ліктьова вібрація як основа прийому. При ліктьовій вібрації в момент її застосування, передпліччя, що розташоване між кінцівкою ліктя та подушкою фаланги того чи іншого пальця, повинно виключати будь які рухи, крім останньої фаланги. Увесь стовп передпліччя приводить в дію останню фалангу.

8. Кистьова вібрація та засоби її застосування. Цей вид вібрації виключає участь великих частин передпліччя та має схожість прийому

майже на всіх позиціях. Кистьова вібрація також покликана привести в дію максимальну та мінімальну амплітуду останньої фаланги кожного пальця.

9. Змішані, комбіновані види вібрації. В залежності від, перш за все, стилістичних особливостей того чи іншого твору, чи завданнями фрази, виконавець зобов'язаний застосовувати різні види вібрації, при інших обставинах, зміст та приналежність твору до різних епох, буде дуже потерпати!

10. Вагома роль вібрації у керованості атаки, середини та закінчення ноти. Переважна більшість виконавців застосовує вібрацію тільки у середині ноти. Наприклад, концерти В. А. Моцарта, особливо у швидких частинах, потребують застосування активної вібрації на перших етапах атаки звука. А в романтичних творах, наприклад «Циганські наспіви» П. Сарасате, активність вібрації просто необхідна наприкінці нот.

11. Напрацювання еластичності в пальцевих суглобах і кисті. Це стосується не тільки вправ в роботі з інструментом, а також вправ без інструмента. Наприклад, застосування олівця, лінійки в горизонтальному положенні лівої руки.

12. Найважливіша роль у прийомі вібрато належить правій руці. Інтенсивність вібрації часто напряму залежить від зміни швидкості руха смичка та глибини проникнення в струну. Також значну роль у формуванні вібрації грають різноманітність нюансів які, перш за все, виконуються смичком, а різновиди багаточисленних штрихів також супроводжуються різними барвами вібрації.

13. Практика для розвитку вібрації. Існують спеціальні вправи для розвитку вібрації. Створити третю точку опори, спершись головою інструмента на зручний предмет, та на грифі розкачувати фаланги. Грати у різних темпах гаму по дві ноти. Темпи будуть безпосередньо впливати на швидкість та амплітуду вібрації. Чим спокійніше темп, тим повільніша вібрація. Вміти утворювати вібрацію з нульової точки, тобто починати гру з рівного звука, досягаючи, згодом, максимальної швидкості, змінюючи при цьому амплітуду.

МУЗИЧНИЙ ЛІЦЕЙ В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: СТРАТЕГІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Чистякова Н. В.

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя

Харківський національний педагогічний університет імені Г.

С. Сковороди,

викладач відділу струнно-смічкових інструментів

Харківський державний музичний ліцей

м. Харків, Україна

Мистецька освіта є частиною загальноосвітньої освітньої практики та однією зі складових художньої культури суспільства. «Уміння створювати нове стає життєвоважливим в сучасному світі, а здатність творити виступає одним з фундаментальних властивостей людської особистості. Навчання творчості як процесу створення нових норм, зразків, еталонів людської діяльності і культури стає визначальною потребою часу» [5, с. 25]. Всесвітня глобалізація та оцифрування, інформаційний тиск та швидкість змін сьогодення призводять до висновків що «найбільш успішними на ринку праці в найближчій перспективі будуть фахівці, які вміють навчатися впродовж життя, критично мислити, ставити цілі та досягати їх, працювати в команді, спілкуватися в багатокультурному середовищі та володіти іншими сучасними вміннями» [2, с. 4].

Концепція НУШ (Нова українська школа) пропонує нову формулу загальної освіти, яка відповідає сучасним викликам і складається з дев'яти основних компонентів, де першим є новий зміст освіти, що базується на формуванні компетентностей, потрібних для успішної самореалізації в суспільстві. Другим за значенням вважається вмотивованість вчителя, який постійно самовдосконалюється і має свободу творчості. Наступний компонент – «наскрізний процес виховання, який формує цінності» [2, с. 7]. Четвертим компонентом зазначено децентралізацію, яка поруч з ефективним управлінням буде сприяти справжній автономії навчального закладу. Значення партнерських відносин між учнями, батьками та вчителем відображено у ще одній складовій формули і займає п'яту позицію. Шостий компонент можна узагальнити терміном «дитиноцентризм»[там само], що має в своїй основі направленість освітнього процесу на потреби дитини-учня. Останні два компонента можна віднести до фінансово-матеріальних: «справедливий розподіл публічних коштів, який

забезпечує рівний доступ усіх дітей до якісної освіти та сучасне освітнє середовище, яке забезпечить необхідні умови, засоби і технології для навчання учнів, освітян, батьків не лише в приміщенні навчального закладу» [2, с. 7].

Якщо розглядати вищенаведені компоненти концепції «Нової української школи» в площині мистецької освіти, то можна зазначити, що деякі з них мають бути відкориговані з огляду на профіль закладу мистецької освіти, яка має декілька ступенів: 1) початкова, 2) спеціалізована, 3) фахова передвища, 4) вища. Зважаючи на загальну тематику музикознавчого дискурсу «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії», особливу цікавість в даному контексті викликає ланка спеціалізованої музичної освіти до якої відносяться музичні ліцеї, де в одному закладі поєднані загальноосвітня та музична школи.

Прикладом навчального закладу такого типу можна вважати Харківський державний музичний ліцей, який має багатолітню історію та славетні традиції (до 2021 р. – Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат). Заснована в 1933 році при Харківському музично-драматичному інституті, перетвореному згодом у державну консерваторію (зараз – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), на той час мала вигляд особливої групи для обдарованих дітей.

Виховання юних музикантів взяли на себе найвідоміші митці Харкова: Н. Б. Ландесман – професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано Харківської консерваторії, учениця П. К. Луценка, Л. Й. Фаненштіль – один з засновників харківської фортепіанної школи, І. В. Добржинець – вихованець Петербурзької консерваторії, учень Л. С. Ауера, скрипаль і диригент, С. С. Богатирьов – видатний композитор та музикознавець, засновник Харківської композиторської та музично-теоретичної школи, доктор мистецтвознавства, професор та ректор консерваторії. Очолили групу талановиті педагоги-піаністи М. С. Хазановський та М. В. Ітігіна. Специфічні вимоги підготовки майбутніх професійних фахівців, які було розроблено в студії, дали блискучі результати. Пройшов час і серед випускників школи постали імена відомих піаністів, серед яких: Марія та Наталя Єщенко, Емма Цукурова, Анатолій Соколов, Олена Іоліс, Віталій Сечкін; скрипалі – Ісака Заславського, Володимира Міхелевича, а серед сучасних виконавців – Валерія Соколова. Композитори і теоретики Лев Булгаков, Борис Яровинський, Фаїна Бельман разом з провідними виконавцями-інструменталістами створили фундамент музичної освіти і виконавської культури міста Харкова [4].

У зв'язку реорганізацією школи-десятирічки в Харківський державний музичний ліцей (далі ХДМЛ)[3] знадобилося створення

нової навчальної стратегії, яка включає як загальні положення НУШ, так і специфічні особливості кожного з відділів. У даному випадку зупинюсь на струнно-смичковому (далі ВСІ), який здійснює профільну музичну підготовку учнів за наступними напрямками – інструменти струнно-смичкового сімейства (скрипка, альт, віолончель, контрабас) та арфа (автор стратегії відділу струнно-смичкових інструментів – Чистякова Н. В.). Основним стратегічним вектором ВСІ є набуття учнями компетенцій в галузі інструментального виконавства за зазначеними вище напрямками та підготовка учнів до подальшого здобуття вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» в закладах мистецької освіти III-IV рівня акредитації.

При розробці стратегії розвитку ВСІ було задіяно три традиційні форми, серед яких – річне планування, складання програм та розвиток *ad hoc* [1, с. 116], де перша дублює загальну програму заходів ХДМЛ, друга – є надбанням колективної роботи ВСІ, а третя – особиста інтелектуально-творча діяльність викладачів та концертмейстерів. Реалізація стратегії передбачає постановку наступних завдань:

1. Виконання навчальних програм у повному обсязі з дотриманням встановлених термінів (планові контрольні заходи);

2. Залучення учнів та викладачів до участі у мистецьких проєктах різного рівня, зокрема проєктах ХДМЛ (Міжнародні музичні фестивалі «Музика – наш спільний дім», «В гостях у Гоголя» тощо);

3. Створення міжнародних, всеукраїнських та регіональних мистецьких проєктів, де авторами виступають викладачі ВСІ на зразок Міжнародного конкурсу «Арфові барви» (викладач Клевцова Л. В);

4. Створення різноманітних організаційно-творчих альянсів для впровадження мистецьких проєктів різного рівня та змісту (фестивалі-конкурси, концертно-просвітницькі заходи, школи-семінари, майстер-класи тощо);

5. Залучення викладачів та учнів ВСІ до участі у мистецьких проєктах концертних організацій та закладів культури різного рівня (ХНАТОБ імені М. В. Лисенка, Харківська обласна філармонія, МСО «Слобожанський» та інші);

6. Співпраця з закладами вищої освіти (ХНУМ імені І. П. Котляревського, ХДАК, ХНПУ імені Г. С. Сковороди, НТУ «ХП» та інші);

7. Науково-методична діяльність викладачів та концертмейстерів (написання статей, дисертацій, участь у конференціях, майстер-класах, публікація методичної та наукової літератури тощо).

Сукупність методів реалізації стратегії, серед яких інваріантний та варіативний, інтерактивний, S/W(аналітичний) [1, с. 118] та інші має перевагу в «епоху турбулентності», де не працюють сталі моделі. На

рівні ліцею музична освіта, окрім окреслених навчальними програмами компетенцій, повинна ставити перед собою за мету підготовку учнів до подальшої мистецької діяльності в умовах глобалізації процесів життєдіяльності та агресивного конкурентного середовища. Наприкінці навчання випускник ХДМЛ, окрім вузьких специфічних виконавських навичок, повинен мати здатність до комунікації, мати первинний арсенал інструментів вирішення завдань, як творчих, так і загальних, певні «правильні» орієнтири.

Практика навчання у музичному ліцеї, яка вважається власне підготовчою і не дає спеціалізованої професійної кваліфікації – виконавської чи педагогічної, слугує своєрідним «містком» між так званою «старшо-профільною» (попередніми є рівні початкової школи та гімназії) [3, с. 2] та власне фахової, організованої за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалавр» та «магістр». Це означає, що випускники музичного ліцею повинні володіти усім комплексом навичок та мотивацій для здобуття фахової освіти в галузі музики. Тому запровадження такої форми закладу, як музичний ліцей потребує розробки додаткових методичних матеріалів, у перспективі – навіть деяких факультативних дисциплін сучасного мистецького менеджменту, гуманітаристики, психології творчості тощо, що сприятиме повноцінному функціонуванню таких музичних установ, які, зберігаючи традиції шкіл-інтернатів для музично обдарованих дітей, повинні бути адаптованими до нових суспільно-культурних реалій.

Література:

1. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
2. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://nus.org.ua/> (дата звернення: 12.04.2021).
3. Статут Харківського державного музичного ліцею : нова редакція. Харків, 2021. 15 с.
4. Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат : історія. Харківський державний музичний ліцей : офіц. сайт. URL: <https://www.music-school.kh.ua> (дата звернення: 12.04.2021).
5. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецької освіти у європейський культурний простір: основні показники та напрями розвитку. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. 2013. № 4. С. 25–31.

ТВОРЧІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА

Шарапа Т. Л.

викладач фортепіано, концертмейстер

Дитяча музична школа № 1

м. Дніпро, Україна

Мистецтво акомпанементу увібрало в себе весь багатий історичний досвід розвитку концертмейстерського мистецтва. Перед акомпаніатором стоїть безліч виконавських, творчих і педагогічних завдань.

Специфіка концертмейстерської роботи вимагає мобільного, гнучкого відношення до виконуваної

фактури, вміння користуватися її зручними варіантами, аранжировками. Вміти видозмінити акомпанемент, зробивши його піаністично зручним (в окремих випадках, якщо не йдеться про класичні твори).

Необхідно добре володіти інструментом як в технічному, так і в музичному плані, навчитися швидко освоювати музичний текст, охоплюючи багаторядкову партитуру і відразу відрізняючи істотне від менш важливого.

Граючи акомпанемент, бачити і чітко уявляти партію соліста, заздалегідь вловлюючи його індивідуальні особливості, трактування твору, у вміти тактовно підкоригувати його, направити в потрібне русло, не зашкодивши при цьому його індивідуальної виконавській манері.

Гарний концертмейстер має навички імпровізації, вміє грати прості стилізації творів відомих авторів, підбирати по слуху гармонії до заданої теми в простій фактурі.

Мати деякі прості відомості про муз. інструменти. Знати прийоми гри на струнно-смичкових, дерев'яно і мідно духових інструментах.

Гарний концертмейстер має загальну музичну обдарованість і особливий дар, «акомпаніаторська чуйність», гарним муз. слухом, уявою.

Тому в ряді багатьох професій музикантів концертмейстерство найбільш вимогливо до універсальних правил комунікації. «Особливе чуття», «концертмейстерська жилка», «концертмейстерська інтуїція» відносяться не стільки до виконавською та педагогічною, скільки до психологічних властивостей.

Специфіка концертмейстерської гри – знайти золоту середіну. Не бути солістом, щоб не пригнічувати виконавця, а бути йому

повноправним партнером, при цьому не втрачаючи своєї яскравої артистичної індивідуальності.

Концертмейстеру необхідні мобільність і швидкість реакції. У випадку, якщо соліст або учень збився – не розгубитися самому, не припиняти при цьому грати і при цьому вміло допомогти солістові зібратися і продовжувати виступ.

При цьому варто домовитися про спільні дії в разі непередбаченого зриву, обумовити з учнем звідки почати, щоб продовжити виступ.

Досвідчений концертмейстер для соліста це помічник, партнер і педагог в одному обличчі. Він завжди може підбадьорити, підтримати, зняти неконтрольоване хвилювання і нервову напругу соліста перед виступом.

Кращий засіб для цього – сама музика. Особливо натхненна, виразна гра акомпанементу передається і солістові, надихає, допомагає зняти напругу, набути впевненості в собі, зняти психологічну і м'язову напругу.

Необхідні якості концертмейстера – воля і самовладання. При виникненні час виступу будь-яких зривів і неполадок ні в якому разі не зупинятися, не нервувати, і ні в якому разі не виказувати невдоволення або роздратування.

Концертмейстер повністю несе відповідальність за результат виступу.

В роботі з початкуючим солістом слід враховувати ступінь його загального і музичного розвитку, його технічні дані і особливості інструменту, на якому він грає.

Слід завжди враховувати провідну роль соліста, незважаючи на те, що учень ще слабкий соліст. В цих умовах гарний концертмейстер завжди зможе відійти на другий план, не «придушити» соліста, а вміло підкреслити його кращі якості, піднести його у вигідному світлі.

В цьому відношенні слід продумати, як зіграти вступ і проігриші. Урівняти звуковий баланс, щоб знову-таки не виставити менш яскравого соліста в жалюгідному вигляді.

Слід надавати величезне значення характеру спілкування концертмейстера і педагога. Від цього залежить не тільки музичне розвиток учня, а й виховання в ньому особистості. Побажання і зауваження педагога повинні висловлюватися коректно і делікатно, а реакція концертмейстера на зауваження бути доброзичливою і адекватною. Всі розбіжності вирішувати спокійно.

Під час концертів та іспитів концертмейстер повинен продумати і обговорити з учнем всі деталі виступу.

Домовитися про темпи, обумовити як соліст буде вступати, навчити учня жестом або кивком голови показувати готовність до виконання.

При цьому бути завжди наготові і бути готовим, що учень розгубиться і забуде показати початок виступу, в цьому випадку не розгубиться самому, «підхопити» соліста.

Так само слід продумати таку деталь, як переверот нот під час виступу. Трапляється, що неточно зіграний акорд або не зіграє на перевероті бас збиває учня.

Акомпануючи солістові-вокалісту доцільно знати слова пісні або романсу, кількість куплетів, наявність вольт, реприз.

Концертмейстерське виконавство – феномен музично-творчої діяльності, один з найважливіших видів практичної діяльності музиканта. В ньому найбільш яскраво відбивається його неповторність, здатність до творення.

Майстерність концертмейстера вимагає величезного артистизму, різнобічного виконавчого дарування. Головне – в створенні цілісної вражаючої звуковою картини-образу, що народжується в спільній творчій діяльності соліста і концертмейстера.

СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ В КУРСІ ЧХП (ЧИТАННЯ ХОРОВИХ ПАРТИТУР)

Шатова І. О.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Специфіка диригентсько-хорової освіти полягає у відсутності безпосередньої можливості реалізувати в класі виконавчий процес: відсутність свого інструменту – хору під час уроку з хорового диригування. А це, в свою чергу, робить особливо актуальною проблему взаємодії різних сторін спеціальної підготовки хормейстера.

Курс «Читання хорових партитур» займає одне з центральних місць в процесі формування професійних навичок диригента-хормейстера, вчить студента самостійно працювати над партитурою, вміти проводити ретельний історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору. При читанні хорової партитури необхідно не тільки відтворити її нотний текст на фортепіано, а й сприймати її цілісно у всьому різноманітті музичних образів, драматургії та динаміки розвитку. Специфіка даної дисципліни

полягає в тому, що саме вона забезпечує формування навичок відтворення в уяві звучання хорової партитури, розуміти особливості хорового письма, усвідомлювати специфіку співочої природи хорової партитури. Можна говорити про пріоритет виконавського начала в курсі ЧХП.

Крім труднощів змагання фортепіано з хоровим звучанням, при виконанні хорових партитур, виникає складне завдання *виконавського аналізу* хорового твору. Виконавський аналіз хорового твору – це виконавський план, спрямований на реалізацію художнього задуму, створення високохудожньої інтерпретації. Уміння на фортепіано втілювати музично-виконавський задум, закладений в хоровій партитурі, вибір хормейстерських прийомів з подолання вокально-хорових труднощів – ось основні завдання, що стоять перед студентом при виконавському аналізі хорового твору.

В даний час виявляється практична необхідність у вивченні актуальних тенденцій виконавського аналізу хорового твору в курсі ЧХП на основі *стильового підходу*. У зв'язку з розширенням та ускладненням музично-стильового діапазону сучасного хорового виконавства, з'явилася гостра необхідність в подальшому теоретичному і практичному вивченні уявлень про стильові закономірності в музиці на основі широкого узагальнення історично накопиченого і сучасного досвіду дослідження.

В історичній музично-творчій практиці кожної епохи формувалася своя система виразних засобів, що входить в русло музичної культури та залишається в ньому назавжди. Розуміння виконавцем закономірностей використання різних засобів музично-виконавської виразності – необхідна умова переконливої інтерпретації. Але всі ці засоби музично-виконавської виразності реалізуються в рамках певного стилю. Тому необхідно розглядати крізь призму історико-стильової проблематики аналіз виконавських засобів виразності.

Кожний музичний твір представляє не відокремлене явище, а є елементом цілої інтонаційно-стилістичної системи в мистецькому житті певної епохи. Наближення до істинного розуміння стилю виникає не тільки за умови повного та поглибленого знання всієї творчості композитора, але і при вивченні еволюції музичного мислення того часу в цілому. Адекватне стильове розуміння, відтворення і вплив виконуваної музики є зараз однією з найважливіших проблем хорового виконавства. Виявляється практична необхідність у вивченні уявлень про стилі в курсі ЧХП в контексті професійної підготовки хорового диригента.

Виконавський аналіз бере свій початок від цілісного сприйняття твору і виявлення його художньо-образного строю, і приходиться до

створення виконавського художнього образу і знаходженню прийомів, спрямованих на реалізацію задуму інтерпретації.

Виконавський аналіз ми розуміємо не тільки як аналіз особливостей виконання, але і як аналіз особливостей композиторської творчості в єдності його виконавської і композиторської сторін і розглядати взаємозв'язок цих двох сторін як основні в підході до роботи над виконавським аналізом хорових творів. Виконавський аналіз музичного тексту хорової партитури в рівній мірі пов'язано як з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом в її актуальному бутті), так і з композиторською поетикою і її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору).

Творчий процес виконавського аналізу хорових творів включає виконавський аналіз елементів *музичної композиції*: гармонії, мелодики, ритміки, музичної форми, фактури, оркестровки. Але, найголовніше – включає і *хорові засоби виконавської виразності*: стрій, ансамблевість, інтонація, тембр, артикуляція, дикція, які також підлягають виконавчому аналізу. Зберігаючи в основі своїй принципи музикознавчих дослідження, виконавський аналіз в курсі ЧХП повинен дати матеріал для висновків про можливі виконавські трактування творів, про правомірність використання тих чи інших прийомів і, головне – про відповідність їх стилю твору. Виконавський аналіз – аналіз більш специфічний, ніж теоретичний, який включає в себе аналіз не тільки нотного тексту твору, а й аналіз конкретних умов його виконання.

Ми спираємося на концепцію В. Живова [5], який пропонує найбільш комплексний і системний підхід до виконавського аналізу. Автор говорить про інтеграцію аналізованого матеріалу на основі виконавського підходу в контексті музично-стильових явищ. Історико-стильовий аналіз, музикознавчий аналіз змісту і форми твору доповнюється спеціальними видами аналізу – аналізом вокально-хорових виконавських засобів виразності, аналізом диригентських виконавських засобів виразності, аналізом художніх і технічних труднощів (включаючи і вокально-хорові труднощі). Найголовніше – таке складне взаємопереплетення різних аспектів аналізу дозволяє усі виконавські засоби виразності розглядати крізь призму історико-стильового підходу.

Читання хорових партитур – це, свого роду, початок освоєння диригентом музичного твору з метою створення «виконавської партитури», внутрішньої «моделі» виконання, що попереджає диригентській дії.

В результаті історико-стилістичного, музично-теоретичного, виконавського і диригентського аналізу хорової партитури студент-

хормейстер усвідомлює художньо-образний зміст твору і знаходить способи передачі і прийоми для його втілення. Найголовніше – виконавський аналіз хорової партитури, поряд з музикознавчим та іншими складовими, з першого і до останнього моментів – *дієвий*. Виконавець на всіх його етапах обмірковує характер технічних засобів втілення і передачі художніх образів, які він уявляє.

На підставі вищевикладеного можна зробити висновок, що в єдиному процесі виховання професійної майстерності студента-хормейстера методика виконавської аналізу хорової партитури в курсі ЧХП є тим фундаментом, на основі якого формується ясне розуміння історичності процесу розвитку виразних і технічних засобів хорового виконавського мистецтва.

Література:

1. Апексимова М. Формирование навыков чтения с листа в процессе преподавания хоровых дисциплин. *Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы*: сб. ст. ГМПШ им. Гнесиных. М., 1989. Вып. 107. С. 99-109.

2. Бутенко Л. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 328-341.

3. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.

4. Казачков С. От урока к концерту. Казань.: Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.

5. Калашникова Н. Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: автореферат. дис. ... канд. искусств.: спец. 13.00.02. Екатеринбург, 2006. 20 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/>

6. Коловский О. Анализ хоровой партитуры. *Хоровое искусство*.: сб. статей / [ред.-сост. А. В. Михайлов, К. О. Ольхов, Н. В. Романовский]. Л.: Музыка, 1967. С. 29-42.

7. Лапидус Ф. Вопросы методики и чтения хоровых партитур в классе концертмейстерства: машинопись / Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 1970. 12 с.

8. Сіненко О. Читання партитур : практикум. Київ : Видавництво Ліра, 2017. 84 с.

9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: Учебное пособие для музыковедов

консерватории. Москва, Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.

10. Чуков С. Курс методики преподавания чтения хоровых партитур в вузе. *Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы*: сб. ст. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. Вып. 107. С. 69-75.

ВПЛИВ УРОКІВ ВОКАЛУ НА ФІЗИЧНИЙ І ЕМОЦІЙНИЙ РОЗВИТОК ДИТИНИ

Шкоруда Ю. Ю.

викладач вокалу

Комунальний заклад позашкільної освіти

«Таїровська мистецька школа»

смт. Таїрове, Одеська область, Україна

Робота з голосом – це найпотужніша й найдавніша енергетична цілительська практика, приголомшлива своєю силою і є основою нашого ества.

Ще в Давньому Єгипті, Китаї лікарі вважали, що музичні мелодії виліковують будь-які хвороби, наприклад хоровим співом лікували безсоння і знімали біль. Великий математик і вчений Піфагор запропонував використовувати музику проти гніву, застосовувати її для розвитку інтелекту. А Платон вважав, що музика відновлює гармонію всіх процесів в організмі і у всьому Всесвіті. Безсумнівно спів впливає на організм людини. Сила голосу руйнує внутрішні блоки, оновлює людину фізично, ментально, емоційно і надає арт – терапевтичний вплив. Науковець Т. Барисова [19, с. 23] пише, що музика завжди виступала як константа культури, що вчить відточувати емоції. Заслуга вченого в тому, що проаналізував взаємозв'язок музики з (емоціями, здоров'ям тощо); виявив співвідношення музики і соціальних позицій (діяльності, ментальності, комунікації); визначив складові музичного світу особистості.

Початкові мистецькі заклади найчастіше стикаються з тим, що звертаються за допомогою батьки ,які просять допомогти їх дитині стати більш впевненими в собі, емоційна стійкими, не соромились своїх почуттів, розвинути пам'ять, виправити дикцію. Я згідна , дійсно заняття вокалом – це один із найкращих способів відновити психологічне здоров'я і підняти самооцінку. Всім відомо, що важкі

думки і емоції формують негативні установки в психіці і призводять до створення енергетичних блоків в тілі. Вони проявляються фізично у вигляді спазмів і напружених м'язів, які перешкоджають нормальній циркуляції енергії. І в результаті стають причиною виникнення психологічних і фізичних недуг. Емоційний блок формується від того, що ми забороняємо собі щиро виражати емоції і почуття. Причинами наявності комплексів і страхів у учнів можуть бути:

- неправильне виховання.
- соціум.

Наприклад, якщо в дитинстві часто ображали, змушували засмучуватися, через це дитина стає вразлива і замкнута, а згодом і людиною невпевненим в собі.

Дитина яка співає менше схильна до стресів і потрясінь. З'являється віра у власні сили і досяжність будь-яких результатів. Спів здатне допомогти в лікуванні такого захворювання, як депресія. Хороший педагог приділяє розкріпачення учня стільки ж уваги, скільки і технікою виконання.

Способи корекції:

1. Чим швидше учень навчиться видавати різні гучні звуки (гарчання, мекання, вереск, писк, зітхання, спів), тим краще і ефективніше піде подальша робота. Головне, перебороти себе !

2. Дуже важливо дати зрозуміти учневі, що він не гірше, ніж хтось інший і має право самовиражатися.

3. На початковому етапі навчання варто приділяти більше уваги на розслаблюючі вправи і фіксацію тілесних зажимів, особливо під час співу. Дитина повинна навчитися чітко відслідковувати реакцію свого тіла на те, чи інший емоційний вплив;

4. Для більшої емоційної підтримки можна робити номери за участю самого педагога (дуєт, ансамбль);

5. Педагог повинен виступати сам і показувати свою майстерність. Учням цікаво спостерігати за вчителем, який виступає в ролі виконавця. Вони беруть з нього приклад. Авторитет учителя при цьому зростає і надалі психологічна робота будується на більшій довірі;

6. Учень обов'язково повинен виступати, навіть якщо вокально не зовсім готовий до публічного виконання. І як показує практика, після виступу починається новий покращений етап роботи.

7. Педагогу варто відзначати кожен дрібний прогрес, хвалити своїх учнів навіть за те, що вони мають бажання навчитися співати і проявили сміливість, прийшовши на уроки вокалу.

Правильний спів збільшує об'єм легенів, зміцнюються серцеві м'язи і позитивно впливають на стан організму в цілому. Спів стимулює

вироблення ендорфіну – гормону радості. Формується естетичний ідеал людини, здатність бачити і сприймати світ на особистісному рівні, що грає суттєву роль в процесі організації соціальних відносин. пізнавальне значення, т.к в вокальних творах відображені життєві явища, які збагачують дитину новими уявленнями. Формуються моральні якості майбутньої особистості саме через осмислення пісенних текстів, тому вибір репертуару дуже важливий. Формою залучення дітей до таких занять є творча виконавська діяльність, яка може здійснюватися в самих різних видах (сольне, ансамблеве, хоровий спів, спів разом з танцем). Тоді дитина стає соціальною, в моєму розумінні, це вміння спілкуватися, контактувати з оточуючими людьми, вміє правильно висловлювати свої думки і емоції, чути один одного. В досвіді своєї роботи можу сказати, що спів розвиває не тільки художній смак дітей, але і сприяє оволодінню культурною мовою, виробленню чіткості виразного мовлення, розширює кругозір, сприяє підвищенню їх культурного рівня.

Ключова роль в цьому процесі належить педагогу, який знає – як заохочувати дітей, якими повинні бути заняття для дітей з різними музичними обдаруваннями, в якій атмосфері потрібно проводити заняття.

Література:

1. Борисова Т. Методика підготовки майбутніх учителів музики до естетичного виховання школярів засобом музично-театрального мистецтва: дис. ...канд.пед.наук: спец. 13.00.02 / Борисова Т. – Київ, 2006. – 197 с
2. Корпач Н. І. Особливості соціалізації в дитячих організаціях / Проблеми педагогічних технологій. – Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки, 2004. – Випуск 2 (27). – С. 17-21.
3. Пихтіна Н. П. Основи педагогічної техніки: навч. посібн. / Н. П. Пихтіна. – К.: Центр учбової літератури, 2013.
4. Пальчевський. – К. : Кондор, 2005. – 550 с. Лаврова Лариса Василівна, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри виховання та культури

АКТУАЛЬНІСТЬ ВПРОВАДЖЕННЯ КУРСУ «МУЗИЧНА ТЕРАПІЯ» В СИСТЕМУ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Шнурова Ю. А.

старший викладач

*Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби
м. Хмельницький, Україна*

Поліфункціональність мистецької діяльності передбачає багатоплановість розвитку майбутніх викладачів музики у різних сферах: виконавській, творчій, педагогічній. У професійній підготовці майбутнього педагога важливе місце займає блок психолого-педагогічних знань, які є необхідною умовою професійної компетентності. Засобами музики, викладач в процесі взаємодії з учнем на уроці розвиває музикальність, формує музичну свідомість, збагачує досвід музичного сприймання та мислення учнів, впливає на їхній емоційно-почуттєвий стан, сприяє зменшенню стресового напруження та корегує негативні емоції, гармонізує усі психологічні процеси, створює позитивний життєвий тонус. Відповідно, кожного вчителя музики, в якійсь мірі, можна розглядати як музикотерапевта.

На нашу думку, навчання методам музикотерапії студентів музично-виконавських і педагогічних спеціальностей може слугувати методичною базою для впровадження музикотерапевтичних елементів в музичну освіту. Це сприятиме підвищенню ефективності сценічної діяльності музиканта-виконавця, зниженню ризиків професійних захворювань, покращенню загального стану психічного здоров'я музикантів. Відповідно, актуальною є необхідність цілеспрямованої підготовки викладачів музики, які професійно володіючи музично-виконавською майстерністю, знаннями з теорії та історії музичного мистецтва, здатні фахово застосовувати методи та форм музичної терапії у освітньому процесі. Особливо гостра проблема підготовки спеціалістів у напрямку музичної терапії постає у світлі питання інклюзивної музичної освіти, враховуючи зростаючий запит на корекційні функції початкової музичної освіти.

Музична терапія (далі – МТ) виникла на перетині науки та мистецтва, увібрала в себе досягнення психології, психіатрії, медицини, соціології, культурології та музичного мистецтва.

Всесвітня Федерація музичної терапії (далі – WFMT) дає таке визначення музичної терапії: «МТ – це професійне застосування музики та її елементів як методу терапії у медичному, освітньому і

повсякденному середовищі з індивідуальними клієнтами, групами, сім'ями та громадами, які прагнуть до покращення якості життя та оптимізації свого фізичного, соціального, комунікативного, емоційного, інтелектуального та духовного здоров'я і благополуччя» [8]. Основним принципом роботи МТ є специфічна форма комунікації, яка відбувається у вигляді інтеракції та/або інтроакцій, здебільшого на невербальному рівні, та передбачає як психічний, так і соматичний ефект. Форма подібної комунікації формує терапевтичний стосунок суб'єкт-суб'єктивних відносин, що встановлюється та розвивається завдяки залученню до активної музичної взаємодії з застосуванням широкого спектру елементів: музичних стилів та інструментів, тіла та голосу, імпровізаційності та музичної експресивності. Відповідно, використання об'єкту «музики» у його специфічних зовнішніх проявах, дає можливість пацієнтам/клієнтам створити власну унікальну музичну мову, за допомогою якої відбувається загальний психотерапевтичний та корекційний вплив на людський організм.

Сьогодні МТ в багатьох європейських країнах (Великій Британії, Франції, Німеччині, Австрії, Польщі, тощо), США, Канаді, Австралії розвивається як наука та освіта, функціонує як практика з чітко розробленим нормативно-правовим регулюванням і відповідно до затверджених стандартів. Створені оптимальні умови для підготовки кваліфікованих фахівців – музичних терапевтів.

У США терапевтичне використання музики вперше отримало визнання після Другої світової війни. Академічна підготовка фахівців в цьому напрямку вперше була розпочато в Університеті штату Мічиган, а на даний час здійснюється більш ніж 72 коледжами і університетами, затвердженими Американською асоціацією музичної терапії (далі – АМТА) [3]. Сертифіковані музичні терапевти Канади отримують ступінь бакалавра або магістра в університеті, затвердженому Канадською асоціацією музичних терапевтів [6]. Перша навчальна програма підготовки музичних терапевтів Великобританії була розпочата в Школі музики і драми Гілдохолл у Лондоні з 1961 р., де на даний час здійснюється підготовка музикотерапевтів у аспірантурі. З 1976 року активно функціоную Асоціація професійних музичних терапевтів, однією з цілей діяльності якої є розробка музично-терапевтичних програм для спеціальних шкіл та клінік Лондона [2]. Музикотерапевти Німеччини почали роботу в 1978 р. у лікарні міста Хердекке та в Музичному коледжі міста Аахені. В результаті їх роботи у 1985 р. при медичному факультеті університету Вітген-Хердекке був організований Інститут музичної терапії. Пройти навчання та отримати ступінь магістра музичної терапії пропонує SRH University Heidelberg вже більше 30 років [1]. Віденська музична академія вводить

музикотерапію в якості навчального предмета в 1958 році. Вивчення музики та образотворчого мистецтва триває шість семестрів, сьомий семестр вивчається музикотерапія. Випускники академії отримують спеціальність Музикотерапевт. В 1959 році у Відні створюється дослідницький і лікувально-виховний центр музикотерапії, організовується Австрійським товариство музикотерапії. У 1997 р. відкривається Віденського Інституту Музичної Терапії (WIM), на базі якого з 2003 року присуджується титул Magister/Magister atrium [9]. Підготовка музичних терапевтів Польщі проводиться у більш ніж шести навчальних закладах. До прикладу на факультеті композиції, диригування, музичної теорії та музичної терапії Вроцлавської музичної академії ім. К. Ліпінського [7]; факультеті педагогіки та психології Люблінського університету імені Марії Кюрі-Скловської [5] ; кафедрі музичної терапії в Музичній Академії ім. Кароля Шимановського в Катовіцах [4].

Загальну концепцію функціонування та стратегічний розвиток музичної терапії здійснює Всесвітня федерація музичної терапії, яка заснована в 1985 році в Генуї (Італія), та є єдиною в світі професійною організацією, яка представляє музикотерапевтів у всіх країнах. Членами Федерації є музичнотерапевтичні організації, навчальні заклади відповідного профілю, сертифіковані музикотерапевти [10].

АМТА затверджені вимоги щодо фахової підготовки музичних терапевтів: – це професійний музикант, здатний грати на кількох інструментах (зазвичай фортепіано та/або гітарі), співати; імпровізувати у різних стилях; обізнаний в області теорії музики, гармонії, історії музики, біології, психології, соціології, нейроанатомії, пропедевтики психіатрії; володіє знаннями з теорії та практики музичної терапії; методами роботи з людьми різного віку та у різних психофізіологічних станах; обов'язково проходить близько 1000 годин супервізії під час практики [3].

Отже, стисла наукова розвідка у сфері музичнотерапевтичної освіти за кордоном дають підстави нам зробити висновок про те, що підготовка фахівців здійснюється на базі ВНЗ переважно мистецького спрямування. Ключовим у такій підготовці виступає професійна музична освіта.

У зв'язку з відсутністю окремої спеціальності та спеціалізації, музичні терапевти в нашій країні не мають базової ґрунтовної та професійної підготовки. Слід зазначити, що останні роки активно проводяться семінари, тренінги, курси музичнотерапевтичного спрямування. Однак якість деяких з них іноді є сумнівною, так як тренери-псевдо «музикотерапевти» транлюють тезу слухачам на кшталт: «для застосування музики в процесі музичнотерапевтичної

роботи не має необхідності тренеру/викладачеві мати професійну музичну освіту». Подібна думка, на наш погляд, є неприпустимою.

Перші кроки на шляху розвитку фахової підготовки музичних терапевтів роблять ентузіасти: психологи, педагоги, психотерапевти, медичні працівники та люди мистецтва. Однак, за відсутності науково-теоретичної бази, систематичної практики та системних знань, неможлива інтеграція у європейську систему музикотерапевтичної освіти.

У ВНЗ та коледжах професійного музичного спрямування викладається дисципліна «Музична психологія», у зміст програми якої включається лекція з основ музичної терапії. Загальний обсяг годин на проходження даного курсу є незначним (в середньому 90 годин), що не дає можливості студентам поглиблено ознайомитись та набути практичного досвіду застосування засобів та методів музичної терапії у освітньому процесі.

Наведемо короткий огляд існуючих програм музичнотерапевтичної підготовки у ВНЗ України різного рівня спеціалізації. Дисципліна (за вибором) «Музична терапія з практикумом» викладається на Кафедрі професійної освіти та інноваційних технологій Інституту післядипломної освіти та довузівської підготовки Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника при підготовці студентів-бакалаврів за спеціалізацією «Логопедія». Автор-розробник програми Кучерак І. В., доцент кафедри професійної освіти та інноваційних технологій [11]. Навчальна дисципліна «Музична терапія» (за вибором) для студентів-магістрів за напрямом підготовки «Соціальна педагогіка» викладається на Кафедрі соціальної педагогіки Факультету соціальної педагогіки та психології Запорізького національного університету. Автором-розробником є доктор педагогічних наук, професор кафедри старший викладач кафедри педагогіки та психології освітньої діяльності Локарева Г.В. [12]. Кафедрою спеціальної освіти та соціальної роботи Факультет педагогічної освіти Львівського національного університету ім. І. Франка впроваджена навчальна дисципліна «Музикотерапія з практикумом та основами логоритміки», що викладається в межах ОПП Спеціальна освіта першого (бакалаврського) рівня вищої освіти для здобувачів з спеціальності «Спеціальна освіта». Автор-розробник – Рудкевич Н. І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціальної освіти та соціальної роботи [13].

Програми з музичної терапії для здобувачів освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» є нечисельними. До прикладу, на Кафедрі історії, теорії мистецтв та виконавства Факультету культури і мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки вибірковою дисципліною для магістрів музичного мистецтва є «Музична терапія та

аудиції». Автор-розробник: Кашаюк В. М., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства [14]. Вибірковою навчальною дисципліною «Музикотерапія в освітньому просторі» є курс для освітнього рівня «Магістр», розроблений Строгаль Т. Ю., кандидатом педагогічних наук, старшим викладачем кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв ім. А. Авдієвського Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова [15].

Перша в Україні професійна програма з підготовки музичних терапевтів стартувала в березня 2018 р. на базі секції Арт-психотерапії УСП (Української спілки психотерапевтів) та кафедри психології та психотерапії факультету наук про здоров'я Українського католицького університету (Львів) в рамках програми Еразмус за підтримки Віденського університету музики й виконавського мистецтва (Австрія) [16].

Проведений нами стислий аналіз програм підтверджує проблему підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва освітнього профілю «Музикотерапія». На нашу думку, саме база ВНЗ мистецького спрямування повинна бути осередком такої підготовки. Це дасть змогу музикотерапевтам стати ще більш затребуваними на ринку праці і освітніх послуг та сприятиме інтеграції світового досвіду у процес підготовки дипломованих фахівців з музичної терапії в Україні.

Література:

1. Магістр музичної терапії. URL: <https://www.medycznaosvita.com/>
2. British Association for Music Therapy. What is Music Therapy? URL: <https://www.bamt.org/music-therapy/what-is-music-therapy.html>
3. Definition and Quotes about Music Therapy. URL: <https://www.musictherapy.org/about/quotes/>
4. Katedra Muzykoterapii. URL: http://www.am.katowice.pl/index.php?a=322122_katedra-muzykoterapii
5. Katedra Wczesnej Edukacji. URL: <https://www.umcs.pl/pl/katedra-wczesnej-edukacji,19657.htm>
6. Music Therapy Association of British Columbia. What is a Certified Music Therapist? URL: <https://www.mtabc.com/what-is-music-therapy/what-is-a-music-therapist/>
7. Podyplomowe Studia Muzykoterapii. URL: <http://amuz.wroc.pl/podyplomowe-studia-muzykoterapii-5786>
8. Ulrike Haase. Thoughts on WFMT's Definition of Music Therapy// Nordic Journal of Music Therapy. 2012. Vol. 21 № 2. P. 194-195. DOI: 10.1080/08098131.2012.678373 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08098131.2012.678373>

9. Wiener Institut für Musiktherapie. URL: <https://www.wim-musiktherapie.at/deutsch/das-institut/>

10. World Federation of music Therapy. URL: <https://www.wfmt.info>

11. Офіційний сайт кафедри професійної освіти та інноваційних технологій Інституту післядипломної освіти та довузівської підготовки URL: <https://kroit.pnu.edu.ua/%d1%81%d0%b8%d0%bb%d0%b0%d0%b1%d1%83%d1%81%d0%b8/>

12. Офіційний сайт Факультету соціальної педагогіки та психології Запорізького національного університету URL: <https://www.znu.edu.ua/ukr/university/departments/spp>

13. Офіційний сайт кафедри спеціальної освіти та соціальної роботи Факультету педагогічної освіти Львівського національного університету URL: <https://pedagogy.lnu.edu.ua/departament/kafedra-korektsijnoji-pedahohiky-ta-inklyuziji>

14. Офіційний сайт Факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки URL: <https://vnu.edu.ua/uk/faculties-and-institutions/fakultet-kulturi-i-mistectv>

15. Офіційний сайт Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова URL: <https://fm.npu.edu.ua/navchalni-prohramy/kafedra-teorii-ta-istorii-muzyky>

16. American Music Therapy Association URL: <http://musictherapy.org.ua/>

«САМСОН» Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ ВІДТВОРЕННЯ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ

Шпак Г. С.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Геній Г. Ф. Генделя невіддільний від жанру ораторії – блискучої кульмінації спадщини композитора, що узагальнила яскравий художній досвід композитора в області опери та інструментальної музики. Специфіка образно-смыслового і стильового тлумачення жанру ораторії в творчості композитора обумовлена різноманітністю її витоків. Передумови формування ораторіальної спадщини композитора

кореняться і в німецькій духовно-музичній традиції (Пассіон, кантата), і у французьких «монастирських драмах», і в стилістиці італійської опери, і, нарешті, в хоровій староанглійській культурі, зокрема, в жанрі антема, що синтезував в собі давню християнську традицію антифонного співу із жанрово-стильовими пошуками, показовими для європейської культури XVII–XVIII століть. Одночасно, семантико-смыслова сутність ораторій Г. Ф. Генделя випробувала на собі вплив ідей «етичного сентименталізму» Шефтсбері, що співвідносяться з англікансько-кальвіністською духовною культурою Англії, в умовах якої саме жанр ораторії уособлював собою «духовний театр» з відповідним комплексом духовно-просвітницьких завдань, показових для даної епохи.

Разом з тим, для Г. Ф. Генделя, так само як і для багатьох його сучасників, звернення до жанру ораторії і дотичної до неї духовно-жанрової сфери було втіленням «християнського сповідання своєї віри». Згідно з позицією дослідника П. Малкова, «для Генделя Христос – Бог історії: історії спасіння людського роду. <...> Ідеї таємничої, містичної, глибоко особистої зустрічі Бога і християнської душі, яку ми знаходимо у Баха, Гендель протиставляє тему зустрічі і союзу з Богом єдиного богообраного народу, єдиної Церкви. Його Бог – Господь, що владно втручається в земній хід історії в Старому Завіті, і Господь, який увірвався в історію власним втіленням в Завіті Новому. Це – Христос, який зробив історію частиною Свого життя через те, що став Людиною» [1, с. 133, 136]. Ці ідеї отримали найбільш яскраве відтворення в ораторії «Самсон».

Обставини біографії старозавітного Самсона, в якій дивним чином поєднувалися і високе духовне покликання, і земні людські пристрасті, зумовили неоднозначність його образу, що позначилося пізніше в його численних художніх інтерпретаціях. Одним з найбільш яскравих відтворень образу біблійного Самсона з принциповим виділенням фінального трагічного етапу його життєвого шляху є «драматична поема» Дж. Мільтона «Самсон-борець», покладена в основу ораторії Г. Ф. Генделя.

Симбіоз в «Самсоні-борці» античних, християнських традицій, що символічно співвідносяться з духовно-політичними реаліями англійської історії XVII століття, а також з релігійними переконаннями і долею самого Дж. Мільтона в кінцевому підсумку був спрямований на створення літературно-театрального твору нового типу. «Самсон» Дж. Мільтона – не просто поширене тлумачення Біблії або фантазія на її тему. Поет замислював свій твір як гостро сучасний, що висуває англійські національні проблеми, і в той же час, як глибоко особистісний, що втілює індивідуальний досвід і долю поета.

Аналогічного роду завдання, тільки в культурно-історичних реаліях вже першої половини XVIII століття ставив перед собою Г. Ф. Гендель та його лібретист Н. Хемілтон, що використали драму Дж. Мільтона в якості основи ораторії «Самсон». Змінилася в порівнянні з XVII століттям історична ситуація в Англії (згасання революційних поривів, формування буржуазних відносин, стабілізація суспільно-політичного життя тощо), що так чи інакше знайшло відкладення і в трактуванні ідей твору Дж. Мільтона, інтерпретованих більш в повчальному дусі і в стриманому вираженні пристрастей.

Ораторія Г. Ф. Генделя «Самсон» (1742) являє собою зразок зрілого стилю композитора. Три частини ораторії послідовно розкривають базовий драматургічний конфлікт твору, що полягає в протистоянні двох народів – ізраїльтян і філістимлян. Зазначена ідея реалізується як в хорових сценах, так і в партіях конкретних персонажів, що виступають від імені цих народів. Одночасно, «Самсон» через образ головного героя репрезентує ідею героїчного самопожертвування в ім'я свого народу і фактичного відновлення Божественного порядку. В цьому плані образ Самсона виявляється частково співвідносним і з новозавітної історією.

Зазначена драматургічна ідея протиставлення світу ізраїльтян і філістимлян послідовно простежується і в численних хорових сценах ораторії, що принципово відрізняє твір Г. Ф. Генделя від концепції його літературного першоджерела (Дж. Мільтон), зосередженого більш на образі Самсона. Відзначимо, що характеристики учасників протистояння досить динамічні і неоднозначні. В «лінії» ізраїльтян домінує піднесено-релігійний тонус, апелювання до складних поліфонічних форм, ренесансної техніки багатоголосся, які виступали «знаком» високого сакрального мистецтва, а також до стильових якостей протестантського хоралу і т. д. «Лінія» ж філістимлян від самого початку носить принципово інший характер. Їх первинна характеристика «гедоністично-радісна», гомофонна і заснована на танцювальних та маршових ритмо-інтонаціях. У третій частині ораторії, де розвиток дії максимально драматизується і підводить до фінальної трагічної розв'язки, базовий тематизм обох «ліній» зазнає суттєвих трансформацій. Для філістимлян переломною стає «сцена руйнування храму», що символізує їх фінальну трагедію, в той час як заключні хори ізраїльтян (а також і траурний марш, пов'язаний із загибеллю Самсона) демонструють «накопичення» тріумфально-славильної якості, що завершує драматургічний план розвитку названих сфер в спрямованості «від героїчного епосу до оптимістичної трагедії» [2, с. 35].

Зазначена ідея показова і для розвитку головного образу ораторії – Самсона, орієнтованого на його послідовне духовне перетворення, яке виражається в русі від стану глибокого відчаю, переживання власної немочі, прострації до духовного «пробудження», активності, готовності до подвигу. Іншими словами, драматичний фінал життя Самсона спрямований на відновлення духовного зв'язку героя-обранця («назоря») з Богом, перерваного внаслідок спокус і гріхів головного героя оповідання. Основним засобом характеристики Самсона виступають різноманітні модифікації арії першої половини XVIII століття, що вбирають в себе, з одного боку, поетико-інтонаційну специфіку опери seria та її складових, з іншого – апелюють до протестантської німецької та англійської сакральної духовно-хорової традиції та її музично-риторичного відтворення.

Література:

1. Малков П. Ю. Бах и Гендель: два религиозных мировоззрения в музыке *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: музыкальное искусство христианского мира*. 2007. № 1 (1). С. 133-139.
2. Рубаха Е. А. Оратория Г. Ф. Генделя «Самсон». Как исполнять музыку Генделя. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2001. 256 с.

АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ЧИТАННЯ З ЛИСТА В ПІДГОТОВЦІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Щербаков Ю. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Дослідження питань, що пов'язані з покращенням якості підготовки піаністів-концертмейстерів, постає особливо актуальним на сучасному етапі пошуків ефективної моделі мистецької освіти. Це обумовлено тенденціями, які спостерігаються у сфері популяризації музичного мистецтва в царині класичної музичної спадщини, і у справі пропаганди найкращих зразків сучасної академічної школи. Великим попитом на ринку праці користуються піаністи-концертмейстери, які володіють широким діапазоном професійних навичок, що дозволяють виконувати

завдання, викликані різними напрямками піаністичної діяльності. Серед яких особливе значення мають навички читання з листа.

Слід відмітити, що практичне застосування вміння читати з листа виникає не стільки в діяльності піаніста-соліста, але в більшій мірі у сфері, яка відноситься до концертмейстерської діяльності. На сучасному етапі існує велика потреба в добре підготовлених і навчених піаністах-концертмейстерах у зв'язку з широким колом практичної діяльності для таких спеціалістів.

Велике значення має робота концертмейстера з інструменталістами, співаками, хором, танцювальними колективами в різних учбових закладах, філармоніях, театрах тощо. Такий вид піаністичної діяльності передбачає оволодіння професійними якостями, пов'язаними з вмінням вільно (в умовах мінімальних часових витрат) відтворити музичний твір спільно з іншими учасниками. Навички читання з листа в системі сучасної освіти піаніста закладаються під час навчання в дитячій музичній школі, розвиваються в середній ланці навчання (в спеціалізованих школах або в музичних закладах I та II ступенів), і удосконалюються у вищому учбовому закладі.

Існує думка, що здібність акомпанувати – це природний талант, котрим володіє небагато музикантів, «це щасливий дар природи, який можливо лише розвинути, але не можна придбати» [1, с. 95]. Якщо провести анкетування тих, хто легко вміє читати з листа, то виявиться, що більшість з них постійно займаються розвитком і тренуванням цієї навички. Тому методологічні принципи в роботі концертмейстерського класу, які спрямовані на багатосторонній розвиток та вдосконалення виконавських вмінь, допомагають подолати недоліки та підготувати грамотного спеціаліста.

Погодимось з думкою А. Люблінського, який писав: «Ні в якій мірі не принижуючи роль таланту і специфічної обдарованості в акомпаніаторській роботі, відмітимо, однак, що самі по собі вони ще не забезпечують високого професіоналізму, рівно як і недостатньо і не відразу виявленні можливості не є підставою для безнадійних прогнозів» [3, с. 3].

Під читанням з листа зазвичай розуміють виконання нового музичного матеріалу по нотах, для загального ознайомлення з твором. Результативність читки з листа залежить від рівня підготовки виконавця. Чим більше інформації сприймає піаніст-концертмейстер в кожному такті, чим ясніше передбачає логіку розвитку музичного матеріалу, тим успішніше буде запропонований їм варіант прочитаного з листа твору.

Багато хто з методистів-педагогів та виконавців ставлять в своїх трудах питання про необхідність оволодіння навичками швидкого читання з листа. В книзі Г. Когана «У врат мастерства» піаністам пропонується розпочинати роботу над будь-яким твором з читання з листа. На його думку, «практически важно не только для будущих

аккомпаніаторов, но и для будущих солистов усердно тренироваться в чтении с листа, вырабатывать и совершенствовать в себе названное умение» [2, с. 138]. Дослідник проводить чітке розмежування між читанням з листа і роботою над твором, підкреслюючи різницю методів.

Відмітимо, що на початкових етапах роботи над формуванням навички читання з листа, часто спостерігаються наступні негативні моменти:

- бажання студента зупинитися для виправлення будь-якої помилки в нотному тексті;

- боязнь гри в швидкому темпі;

- невміння передбачати музичну логіку розвитку.

Торкаючись питань читання з листа, слід підкреслити важливість художньої сторони процесу, тому що читання з листа – це ознайомлення з твором в цілому, спроба зрозуміти його образи, настрої, основні пропорції, характерні особливості конструкції. Безсумнівно, що здатність поряд з швидким поглядом на нотний текст моментально входити в образну атмосферу твору, а також розкривати його емоційну сторону – це складне завдання для виконання.

Ефективність читання з листа знаходиться в безпосередній залежності від взаємного балансу слухових та рухових уявлень, котрі формуються при знайомстві з нотним текстом. Процес відтворення нотного тексту виходить з зорового уявлення крізь слух до виконавської моториці. При цьому важливе значення в процесі виховання зорово-слухових уявлень слід надавати зоровому аналізу нотного тексту, котрий, насамперед, включає в себе осмислення основних елементів музичного тексту (фактури, розміру, ладу, тональності).

У піаністів, які мають розвинутий слух, провідну роль грає слуховий образ, котрий віддає наказ моториці та створює контакт між слухом і звучанням фортепіано. Щоб нотний запис допомагав створенню слухового образу, рекомендуємо виховувати в учнів вміння перетворювати видимий графічний нотний запис в озвучену фактуру. Підкреслимо, що для досягнення позитивного результату в розвитку навичок читання з листа значну роль грає досвід і регулярні вправи.

Література:

1. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. *Музыкальное исполнительство* : сб. статей / сост. Г.Я. Эдельман. М. : Музыка, 1973. Вып.8. С. 75–101.

2. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М. : Музыка, 1969. 342 с.

3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Ленинградское отделение : Музыка, 1972. 80 с.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК У КЛАВІРНОМУ ТЕРЦЕТИ

Щербакова О. К.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Однім з різновидів ансамблевої гри на одному фортепіано є виконання музичних творів трьома піаністами в 6 рук на одному фортепіано. Згідно з розробленою автором статті уніфікованою термінологічною системою для всіх різновидів фортепіанного ансамблю [2, с. 139], цей ансамбль будемо називати «клавірний терцет». В порівнянні з більш розповсюдженою грою в клавірному дуеті (ансамбль на одному фортепіано в 4 руки), в клавірному терцеті виявляються певні особливості, які пов'язані з:

– біофізичним характером комунікації (розподіл фортепіанної клавіатури на три частини, що призводить до значно меншої свободи рухів трьох піаністів);

– більш ускладненою педалізацією (виконавець басової партії Terzo педалізує з урахуванням специфіки двох інших партій ансамблевого твору);

– посадкою за інструментом (тісне стикання, яке вимагає компактних стільців або іншого їх положення та тимчасових відхилень корпусу певного учасника терцета для надання свободи іншому);

– фактурно-виконавською специфікою (більш віртуозні ансамблево узгоджені завдання у разі синхронного виконання технічно складних пасажів, передачі частини мелодичного матеріалу від одної партії до іншої тощо);

– характером діалогу (на певній відстані у разі діалогу між партіями Terzo і Primo, або взаємодія різних конфігурацій двох виконавців з третім);

– нотним записом, в якому партія Secondo частково виписана під партією Terzo, а частково під партією Primo, що значно ускладнює візуальний процес читання своєї партії кожним виконавцем.

В XIX столітті гра в клавірному терцеті набуває значної популярності. Музикознавці О. Сорокіна, Н. Катонova, Cameron McGraw, Ernest Lubin та інші наголошують, що на цьому історичному етапі мотивацією для створення композиторами багатьох творів у жанрі фортепіанного ансамблю слугувала розповсюджена серед населення

практика домашнього музикування. На думку О. Сорокіної, «чотириручні твори кінця XVIII – початку XIX сторіччя, які нерідко були розраховані на середній піаністичний рівень, були доступні багатьом любителям» [1, с. 5]. Але є ансамблеві твори, наприклад Карла Черні, які вимагають від кожного піаніста – учасника ансамблю – досконалого володіння різними видами фортепіанної техніки. В поєднанні з узгодженою між партнерами художньою складовою інтерпретації технічні засоби потребують високого базового рівню виконавців. Опанування віртуозних елементів, які досить широко представлені в творах для клавірних терцетів К. Черні, також допоможуть інтерпретаторам оволодіти здобутками блискучого піанізму, який притаманний творчості Ф. Мендельсона, К. Вебера, С. Тальберга, І. Мошелеса.

В XX столітті можна помітити значний сплеск зацікавленості композиторів у створенні творів для клавірних терцетів (О. Йосифов, С. Рахманінов, А. Шнітке, Г. Белов, Ю. Корнаков, М. Ковалінас та інші). Цьому сприяє запит від сфери музичної освіти, що знаходиться у пошуках нових форм творчого розвитку особистості, професійна концертна практика, поява нових номінацій у конкурсному русі, фестивалі фортепіанних ансамблів, на яких звучать твори у виконанні майстрів-ансамблістів.

У творах для клавірного терцету фактурні процеси спрямовані не тільки на конкретні види фактурних засобів, але на обмін між фортепіанними партіями мелодійними та гармонічними функціями або їх дублюванням в різних партіях. Просторово-темброва диференціація фортепіанних партій допомагає змінювати колористично-фонічну картину звучання твору. Різноманітність прийомів звуковидобування та штрихів потребує від виконавця партії *Terzo*, який відповідає за педалізацію, особливої майстерності, яка спрямована на виявлення поліфонії голосів, правильного фразування, розкриття агогічних відтінків.

Відзначимо, що образ фортепіано в творах для клавірного терцету демонструє великий потенціал у відтворенні ефектів оркестрового звучання. Звукова насиченість деяких епізодів в цих творах вказує на масштабність оркестрових *tutti*.

Кожен учасник ансамблю володіє певною регістровою часткою клавіатури. Досліджуючи взаємодію трьох рівнів фактурної і змістовної ієрархії, необхідно урівноважити глибину звучання кожної партії в залежності від її семантичного навантаження (акомпанемент – мелодія, тема – підголосок, розподіл однієї тематичної лінії між декількома партіями).

Організація підготовки клавірного терцету до виступу пов'язана з відпрацюванням вміння передавати з партії в партію мелодичну лінію, що сприяє поєднанню різних елементів музичного висловлювання. Учасники виконавської групи повинні призначити одного з партнерів ансамблю на роль диригента процесом сумісної гри, який володіє технікою влучного жесту при необхідності керуванням аутфактом, або одночасним взяттям та зняттям усіма музикантами звуків чи акордів.

При підготовці твору учасникам клавірного терцету необхідно звернути увагу і на техніку перегортання нот. Для цього необхідно визначити найбільш зручні місця в певній партії (паузи або гра однією рукою), а, якщо є потреба, запам'ятати усім трьом виконавцям частину тексту до або після перевороту сторінки.

Орієнтуючись на мелодичний матеріал, найчастіше представлений в партіях Primo та Secondo, виконавець партії Terzo неодноразово повинен педалізувати на особистих паузах в нотному тексті своєї партії (що сприймається майже парадоксально). Тому, успіх ансамблевої виразності буде залежати не тільки від певного слухового відчуття ансамблевої гри відповідального за педалізацію, але й від його швидкого реагування на нові деталі виконання, які можуть бути породжені множинною природою інтерпретації, а в певному сенсі і від його музично-виконавської інтуїції.

Спільна праця та виконання творів у клавірному терцеті значно розширює майстерність кожного з учасників; дає їм змогу для удосконалення процесів психологічно-музичної комунікації; сприяє розвитку метро-ритмічної дисципліни та швидкого реагування на дії партнерів; збагачує особисте відчуття художнього потенціалу композиції; виховує творчу емпатію як відгук на емоційне піднесення інших виконавців ансамблю.

Література:

1. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра : исслед. М.: Музыка, 1988. 319 с.
2. Щербакова О. Жанрова специфіка фортепианного дуету: питання термінології. Культура і Сучасність : альманах. К. : Міленіум, 2013. № 2. С. 137–141.

ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ У КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

Юшкевич С. Ю.

*Заслужений артист України,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Сьогодні однією з актуальних проблем в сфері вищої музичної освіти є пошуки і адаптація методів онлайн викладання спеціальних виконавських дисциплін. Розглянемо дане питання в контексті дистанційного викладання індивідуальних занять у класі спеціального фортепіано.

Недоліки дистанційної роботи в контексті індивідуальних занять за фахом

«Спосіб уроку онлайн неминуче тягне за собою суттєві викривлення звуку, що стають критичними для можливості оцінки звукового результату викладачем. Звук пливе, переривається і тембрально має мало спільного з оригіналом», [2] – зазначає піаністка і педагог К. Мечетина.

Отже, перш за все, в процесі виконання при дистанційній роботі неможливо прямо впливати і на ритм, і на темп, і на агогіку студента з технічних причин: звуковий сигнал в процесі дистанційної роботи (онлайн) передається з запізненням: і звук від студента, і мове зауваження. Наприклад, я кажу: «Не прискорюй», а студент через пару секунд (а то й пізніше) мене запитує (якщо почує, так як мені доводиться значно підвищувати голос, тому що студент-то грає!): «Де саме «не прискорюй»?

Відсутність синхронізації при дистанційній роботі унеможлиблює виконання партії другого рояля при вивченні концертів для фортепіано з оркестром (в перекладенні для двох фортепіано), якого вимагає програма державного іспиту на другому курсі магістратури. Що, в свою чергу, ставить під сумнів обов'язковість вимоги виконання концерту в програмі державного іспиту в умовах пандемії, і, відповідно, дистанційного навчання.

Далі, неможливо моментально виправити невірну аплікатуру (або розподіл фактури між двома руками), на це йде дуже багато часу (наприклад, одного разу я витратив дві астрономічні години на

перевірку аплікатури в третій частині Італійського концерту Баха, бо я був змушений буквально по кожному пасажу просити студента словами вказувати його аплікатуру, тоді як, при очних заняттях, з цим цілком можна було б впоратися за 45 хвилин.

Працювати над динамічною різноманітністю також дуже важко, через вузький динамічний діапазон інструментів, наявних у розпорядженні студентів (як акустичних, так і електронних).

Про роботу над педалізацією і казати нема чого, беручи до уваги погану якість інструментів, які, в переважній більшості випадків, перебувають у розпорядженні студентів. А якщо в розпорядженні студента тільки електронний інструмент (і таких випадків чимало), то робота над педалізацією практично малоімовірна.

Недоліки дистанційної роботи особливо проявилися в роботі зі студентами заочного відділення (суджу по отриманим мною відеороликам для прийняття у заочників іспитів дистанційно). Після другого семестру 2019-2020 навчального року кафедра спеціального фортепіано Харківського Національного Університету Мистецтв ввела для студентів заочного відділення в період між сесіями обов'язковий модуль (раніше не існуючий), вимогою якого є надання відеороликів з частиною програми іспитів.

Переваги дистанційної роботи в контексті індивідуальних занять за фахом (мова йде тільки про виконавців)

Я бачу лише одну перевагу дистанційної роботи в контексті індивідуальних занять за фахом: це – можливість запису декількох відеороликів, щоб потім, для іспиту, або академконцерту (модулю), вибрати найкращий з них.

Записувати себе (на відео, або аудіо – це не настільки важливо) завжди вкрай корисно. У нормальних умовах я часто практикую такий метод в робочому процесі. Наприклад, я завжди записую виступи своїх студентів на аудіо (чи на відео), на іспитах та академконцертах, або, так би мовити, на «обіграваннях» в музичних школах перед іспитами, або перед держіспитами, щоб потім вказати студентам конкретно і реально доказово їх недоліки.

Але – це я, педагог. А тут кожен студент змушений записувати відео ролики, і слухати результат своєї роботи. Це дуже корисно, бо, в нормальних умовах, очно, студенти (здебільшого) цим не переймалися, цілком покладаючись на педагога. Тобто, зараз вони були змушені слухати себе, так би мовити, «з боку». Це – величезна користь, і я б запропонував взяти на озброєння цю користь, навіть після повернення до занять у звичайному режимі (очно).

Висновки. Вважаю за доцільне приймати академконцерти (модулі) дистанційно (припустимо, на 2 курсі, хоча б протягом одного

навчального року, навіть після повернення до занять у звичайному режимі, очно), по відеороликам, після того, як вся попередня робота буде проведена педагогом в нормальному, очному, режимі. А після цього студент робить кілька роликів, і, або сам, або разом з педагогом, вибирає найкращий з них.

Таким чином, з'являється реальна перспектива того, що студент зрозуміє, що йому необхідна не тільки хороший вишкіл програми і творче натхнення, властиве естрадному виконанню. Зрозуміє не тільки необхідність «співати за роялем» (як того вимагав Антон Рубінштейн та вимагає кафедра концертмейстерського майстерності) в процесі виконання, а й навчитися грати добре, так би мовити, «інструментально», з точки зору якості виконання. Це – завдання, яке гідне того, щоб приділити йому увагу, маючи на увазі навчання на 3-4 курсах, з більш складним репертуаром. І, як показала практика запису відеороликів, це завдання далеко не таке просте, як може здатися на перший погляд. Також вважаю за доцільне, в умовах дистанційного навчання, переглянути вимогу обов'язкового виконання концерту в програмі державного іспиту у магістрів другого року навчання.

В умовах пандемії дистанційне навчання – це виклик усім, хто причетний до музичної освіти в контексті індивідуальних занять, і скільки-небудь виразного «рецепта» з дистанційного навчання людство ще не знайшло: «... жодна з вищих музичних шкіл Європи та Америки, включно з більшістю престижні, не пропонує більш-менш виразну ідеологію дистанційного навчання» [2]. У цих умовах представляється вкрай корисним якомога найширше залучати до обговорення питання про дистанційні індивідуальні заняття (не тільки в класі спеціального фортепіано, але також інших дисциплін) усіх, хто працює в вітчизняних музичних вищих закладах на виконавських кафедрах.

Література:

1. Мечетина Е. Дистанционное обучение в классе специального фортепиано. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina/> (дата звернення: 15.04.2021).
2. Ментюков А. Дистанционное музыкальное образование: проблемы и перспективы. URL: <http://www.comuz.narod.ru/conference/01-mentjukov.htm> (дата звернення: 17.04.2021).

ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

Ян Цзюнь

*аспірант кафедри теорії та історії культури
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Важливим чинником притаманного середовищу ХХ ст. діалогу культур стало засвоєння мистецьких форм, що сформувалися в іншокультурному середовищі. Процеси багаторівневого налагодження мистецьких комунікацій спричинилися до формування самобутніх мистецьких явищ, що стали результатом перенесення традиційних форм на новий культурний ґрунт. Одним з проявів цього стало формування китайського симфонізму, що пройшов тривалий період становлення й розвитку.

Аж до 1920-х рр. китайська музика перебувала у власному річищі, що ніяк не перетиналося із музикою Заходу з притаманною для неї інтонаційною й жанрово-стильовою сферою та формами функціонування. Розширення й інтенсифікація контактів між різними країнами спричинилася до запуску механізмів засвоєння чужої культурної моделі: від початкового запозичення, дифузії – до асиміляції, отримання нової художньої якості як синтезу елементів «свого» і «чужого». Подібні процеси свого часу охарактеризував Сергій Тишко у праці, присвяченій висвітленню формування стилю російської опери. Дослідник поділив шляхи національного стилеутворення на два етапи: стильової адаптації («пошуку точок дотику між «своїм» і «чужим» матеріалом, рух до їх стильового компромісу» [2, с. 7]) та стильової генерації («створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу, в умовах його певної опозиції до позанаціонального» [2, с. 11]).

Процеси запозичення та адаптації в Китаї моделей західної симфонічної музики, які особливо активізувалися в 1920-ті рр., мали різні прояви. Одним з них стала діяльність китайських музикантів, які отримали музичну освіту в інших країнах. Особливе місце тут належить Хуан Цзи (黄自), який після навчання в університеті Цинхуа (Пекін) продовжив отримувати освіту в США. На основі вивчення історії й теорії музики Хуан Цзи написав твір, який вважають першим великим оркестровим твором китайського композитора – увертюру «In Memoriam» (1928, Єльський університет). Робота Хуан Цзи по поверненні до Китаю була різноманітною: творчою, педагогічною,

організаційною, – і в усіх своїх проявах вона була спрямована на формування нових для Китаю жанрових сфер.

Зокрема, Хуан Цзи викладав у створеній в 1927 р. Національній консерваторії музики в Шанхаї (з 1929 р. – Національна музична школа). Важливо зазначити, що навчальна програма цього закладу, автором якої був композитор, теоретик і музичний педагог Сяо Юмей (蕭友梅;), ґрунтувалася на засадах навчання в Лейпцігській консерваторії. Учень Гуго Римана, Сяо Юмей активно займався науковими дослідженнями, застосовуючи засвоєну в Лейпцигу методологію для висвітлення проблем історії китайської музики.

Вважають, що видання партитур творів Хуан Цзи та Сяо Юмея було показником і свідченням появи в Китаї власної симфонічної музики [1, с. 46]. Обидва композитори широко використовували значущі для китайської національної культури образи й символи, а також відповідний інтонаційний словник, поєднуючи їх з усталеними в музичній культурі Західної Європи жанровими моделями. Подібний синтез став основою подальшого генерування національного стилю в симфонічній музиці.

Важливим чинником становлення симфонічної музики в Китаї стала також діяльність симфонічних оркестрів (починаючи від оркестрів в Харбіні й Шанхаї, організованих європейцями, до утворення в 1940 р. Китайського симфонічного оркестру в місті Чунцин). Таким чином, композиторська творчість китайських митців та формування відповідної інфраструктури (освітньої, виконавської, видавничої) стали умовами укорінення симфонізму в культурі Китаю.

Література:

1. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.02 / Рос. академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2003. 268 с.
2. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исслед. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 120 с.

СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ АПЛІКАТУРНО-ПОЗИЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ БАЯНІСТА

Ященко І. А.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

м. Старобільськ, Луганська область, Україна

Процес аплікатурно-позиційного мислення відбувається в тісному взаємозв'язку з іншими психофізіологічними чинниками музично-виконавської діяльності баяніста: відчуття, уява, сприйняття, емоції, уваження, пам'ять, воля, увага та загальномузичне мислення. Взаємопроникнення та взаємозумовленість комплексу психофізіологічних чинників у баянному виконавстві характеризує лабільність і гнучкість їхніх зв'язків.

Вироблення навичок аплікатурно-позиційного мислення відбувається за умови фізіологічно правильної постановки рук та доцільності природних рухів ігрового апарату баяніста.

Ефективність функціонування музичного мислення баяніста, зокрема аплікатурно-позиційного, відбувається за рахунок комплексного протікання всіх психофізіологічних процесів під час гри на інструменті. Сформуємо їхні функціональні ознаки:

– *уява* – на основі активізації психофізіологічних процесів пам'яті, сприйняття та мислення буде ігрову перспективу й проектує у свідомості баяніста-виконавця оптимальність та естетичність конфігурацій музично-фактурного малюнку твору;

– *уваження* сприяє процесу орієнтування баяніста на трьох мануалах інструмента, усвідомленню структури клавіатурно-аплікатурного контуру та виявленню в ньому однотипних формул, що є необхідним для формування майбутньої картини раціональних ігрових рухів в умовах аплікатурно-позиційного мислення;

– *відчуття* виконують орієнтувальну роль у процесі аплікатурно-позиційного мислення, оскільки специфіка розташування клавіатур на інструменті обмежує відчуття зорового аналізатора баяніста, тому під час гри превалюють слухові, рухові та дотикові відчуття. Зручність рухово-м'язових відчуттів виконавця-баяніста безпосередньо залежить від цілеспрямованого та правильного вибору аплікатурних рішень;

– *сприйняття* – рухові сприйняття формують і коригують якість ігрових рухів у процесі гри позиційними структурами;

– *пам'ять* дозволяє баяністові в найкоротший термін запам'ятовувати аплікатурно-клавіатурний комплекс рухів ігрового апарату й завдяки цьому досягати високого рівня автоматизації, оскільки мислення аплікатурними позиціями спрощує складність виконання музичних послідовностей до однотипних аплікатурних блоків, які підкоряються одному наказу свідомості;

– *увага* зосереджує виконавця на подоланні технічних труднощів та за умови мислення позиційними блоками сприяє усвідомленню музичної фактури не за кількістю звуків, а за кількістю позиційних одиниць, що надає виконанню більшої цілісності та впевненості;

– *воля* свідомо мотивує та спонукає виконавця до раціональних дій під час вибору доцільних аплікатурних рішень. Завдяки вольовим діям відбувається процес накопичення ігрового досвіду, зокрема навичок мислення позиційними аплікатурними комбінаціями;

– *емоції* – аплікатурно-позиційне мислення спрощує контроль за технічним складником виконавського процесу під час концертного виступу, надаючи баяністові можливість зосередитися на реалізації художнього змісту твору за допомогою емоцій.

Якщо розглядати мислення в аспекті музично-ігрової діяльності баяніста, стає очевидним домінування наочно-образного типу мислення, що безпосередньо пов'язано з уявленням технології ігрових ситуацій і змінами в них під час гри на інструменті.

Усвідомлене та якісне формування всіх аспектів музично-виконавського мислення баяністів, зокрема ладового, метричного, гармонічно-функціонального, тембрового, динамічного, артикуляційного, агогічного, моторного, тактильного, зокрема й аплікатурно-позиційного, створює основу для повноцінного розкриття художньо-виконавського змісту твору.

Отже, *аплікатурне мислення* – вид музично-виконавського мислення, яке базується на усвідомленні музичного тексту через кодування звуків за допомогою цифрових символів-знаків та їх поєднанні в аплікатурній комбінації під час музично-рухових дій виконавця.

Аплікатурну позиційність у баянному виконавстві розглядаємо як злагоджений системно-структурний принцип послідовного залучення пальців під час виконання звукоряду, що дозволяє баяністові логічно мислити аплікатурними позиціями, відчувати фізіологічну та психологічну свободу у вирішенні художніх завдань під час виконання музичного твору. Аплікатурна позиційність у грі на баяні ґрунтується на аплікатурному мисленні позиціями, що і є запорукою формування особливого виду музично-виконавського мислення – аплікатурно-позиційного.

Аплікатурно-позиційне мислення – це вид аплікатурного мислення, який базується на здатності виконавця зосереджувати увагу на перспективі розгортання музичного матеріалу за допомогою поєднання складних елементів фактури твору в прості позиційні аплікатурні комплекси.

Процес мислення позиційними поєднаннями тісно пов'язаний із засобами музичної виразності: артикуляцією, фразуванням, ритмом, інтонуванням та агогікою. Розглянемо їхні специфічні властивості в контексті аплікатурного мислення баяніста.

Артикуляція – мислення позиціями та рівномірний розподіл напруги на пальці сприяє чіткості вимовляння звуків у позиції, тобто є запорукою артикуляційної стрункості.

Фразування – найчастіше початок позиції збігається з початком нової фрази. Важливим у фразуванні є об'єднання подумки кількох позиційних блоків з метою досягнення цілісності звучання або швидкості темпу.

Ритм – позиційне мислення контролює відчуття метро-ритмічної рівності, оскільки єдиний стиль позиційної аплікатури дозволяє організувати ігрові рухи максимально раціонально та економічно.

Інтонування – логіка мислення позиційними поєднаннями сприяє більш глибокій та природній інтонаційній виразності мелодичних ліній, оскільки відповідає раціональному поєднанню окремих мікроструктур музичного твору та спрямовує на виховання виконавської культури баяніста. Особливо важливим взаємозв'язок аплікатурно-позиційного мислення з інтонуванням виявляється під час виконання музичного матеріалу у швидких темпах.

Агогіка – аплікатурно-позиційне мислення надає додаткову рухову впевненість, а з нею й психологічну свободу, що дозволяє баяністові за необхідності бути більш агогічно гнучким під час гри.

Отже, виконавська майстерність баяніста охоплює широкий спектр анатомо-фізіологічних можливостей і психофізіологічних механізмів діяльності музиканта. Аплікатурно-позиційне мислення баяніста відбувається за умови комплексного функціонування усіх чинників психофізіологічного процесу в музично-ігровій діяльності, а саме: відчуття, уява, сприйняття, емоції, уявлення, пам'ять, воля, увага та загальномузичне мислення. Під час виконавського процесу здійснюється комплексне функціонування аплікатурно-позиційного мислення та засобів музичної виразності (артикуляція, фразування, ритм, інтонування та агогіка).

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОГО
ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ
У ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
МУЗИКОЗНАВСТВА, МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

«МУЗИКА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
ВЗАЄМИНИ ТА ПРОТИДІЇ»

(м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р.)

Підписано до друку 27.04.2021. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 17,91. Тираж 100. Замовлення № 0521-160.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефон +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.