Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Варшавський музичний університет Фридерика Шопена
Тайшаньський університет
Інститут культурології НАМУ

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої конференції

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА І КУЛЬТУРА УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ: ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИЙ ВЕКТОР

Одеса – Київ – Варшава
2016

УДК 7:377/378+130.2 (477) «20»
ББК 74.200.54+71 (4Укр)
М65

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 11 від 1 липня 2016 р.

М65 Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12-13 травня 2016 р. – К. : НАКККіМ, 2016. – 288 с.

ISBN 978-966-452-231-8

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською національною музичною академією імені А. В. Нежданової, Варшавським музичним університетом Фридерика Шопена, Тайшаньським університетом, Інститутом культурології Національної академії мистецтв України 12-13 травня 2016 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто такі питання: євроінтеграційні тенденції розвитку української мистецької освіти XXI століття; українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; нові методологічні підходи дослідження джазової та естрадної музики; культурно-мистецькі пошуки молоді.

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України *(голова редколегії)*; ***Литвин С. Х.*** – проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор історичних наук, професор *(заст. голови редколегії)*; ***Вашак М.*** – професор Варшавського музичного університету Фридерика Шопена, доктор філософії; ***Лю Бінцян*** – проректор державної консерваторії Тайшаньського університету, доктор мистецтвознавства, професор; ***Шульгіна В. Д.*** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; ***Зосім О. Л.*** – професор НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент *(відповідальна за випуск)*; ***Левко В. І.*** – доцент НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за вірне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

УДК 7:377/378+130.2 (477) «20»
ББК 74.200.54+71 (4Укр)

ISBN 978-966-452-231-8

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016
© Автори, 2016

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Антонюк Валентина Геніївна

ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ПІДРУЧНИК ДЛЯ СПІВАКІВ «ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА» У СВІТЛІ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ВИЩОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ: ДИСКУРС-АНАЛІЗ

Піднести рівень фахової грамотності студентів-вокалістів, пробудити в них сталий інтерес до навчання означає забезпечити їх інтелектуальне виховання, закласти основи широкого гуманітарного кругозору. На практиці – це ґрунтовне вивчення фонду світового та українського вокального мистецтва під кутом зору його походження, естетики, історичних паралелей, виконавських традицій, інституціалізації його освітніх форм і художніх практик, а також – введення в музично-освітній простір кращих опусів сучасних національних композиторів. Саме на отримання цих знань і навичок спрямовано наш підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)», який можна використовувати для навчально-методичних та виховних потреб освітньої галузі «Музичне мистецтво» студентам, аспірантам, викладачам сольного співу, а також для широкого кола дослідників української художньої культури [1; 2]. Даний підручник написано на базі осмислення нами власного виконавського та науково-методичного й педагогічного досвіду, отриманого під час індивідуальних занять, а також лекційних курсів, прочитаних автором, починаючи з 1993 р. студентам-вокалістам Київського національного університету культури і мистецтв та з 1999 р. – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Зміст другого видання підручника адаптовано до сучасних вимог кредитно-модульної системи організації навчання бакалаврів, спеціалістів та магістрів спеціальностей 6.020204, 7.02020401 та 8.02020401 – «Музичне мистецтво», спеціалізації «Спів».

Підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)» пройшов серйозну апробацію, отримав позитивну пресу [3]. Його ідеї, матеріали та інноваційні технології широко впроваджено в освітній та науковий процес музичних ВНЗ України. За час, що минув, відбулися численні презентації підручника: на Українському Радіо, під час міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій, вокальних конкурсів, а також майстер-класів, проведених автором. Підручник відкритий для відгуків і призначене для забезпечення професійних потреб усіх представників даної освітньої галузі, а його положення технології широко

задіяні в навчально-методичній і науковій літературі з музичної педагогіки та мистецтвознавства.

Життя показує, що перспективу має навчальна література, яка пропонує нестандартні науково-методичні підходи, що спираються на первинні історичні джерела й апробований практичний досвід: за таких умов студенти отримують можливість розвивати зріле й критичне ставлення до пропонованих для вивчення матеріалів. Прагнення задовольнити вимоги сьогодення зумовлені вдосконаленими інтерпретаціями наявних методів навчання співаків, а також запропонованими автором інноваційними технологіями вокальної педагогіки.

Провідна ідея підручника полягає у спробі поєднання наявної системи наукових знань і практичних умінь у сфері академічного сольного співу в єдиний навчальний алгоритм «вокальна педагогіка». Це здійснено через висвітлення історичного підґрунтя й теоретико-методичних основ провідних національних і авторських шкіл сольного співу, завдяки вивченню процесу зародження й розвитку традицій української вокальної школи та осмисленню окремих авторських методик виховання співаків, зокрема, об'єднаних столітнім досвідом роботи кафедри сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського. Пропонуються нові апробовані моделі лекційних та індивідуальних занять із вокалістами у відповідності з вимогами часу та авторською концепцією комплексної дисциплінарної підготовки фахівців із спеціальності «Спів».

Оскільки на вокально-педагогічну роботу здебільшого переходять досвідчені співаки літнього віку (а це – принципово інша професія, якій слід навчатися й навчати), перед автором виникло непросте завдання пошуку нових освітніх технологій, які б забезпечили кращі умови передачі, отримання та використання професійного досвіду наставників у царині сольного співу. І це, передовсім, тьюторське супроводження (англ. *tutor* – вихователь, наставник) майбутніх співаків як особливий тип професійної та духовної взаємодії педагога та студента, коли останній самостійно реалізує деякі освітні дії, а його наставник забезпечує їхню реалізацію та осмислення. Виникнувши ще в університетах Середньовіччя, дані педагогічні технології нині переживають справжній ренесанс у царині особистісно-орієнтованого та гуманітарного підходу до індивідуального вокального навчання, вищою метою якого є створення якомога сприятливіших умов для отримання й усвідомлення студентами власного професійного досвіду, формування об'єктивного ставлення до чужого досвіду та корегування планів їх майбутньої творчої діяльності у відповідності з набутим досвідом.

У своєму підручнику прагнемо до показу шляхів створення необхідних педагогічних умов для формування в майбутніх вокалістах і викладачах сольного співу тьюторської позиції, особливо актуальної в системі музичного навчання. Слід зауважити, що тут ідеться не про тьюторів як «керівників дистанційної освіти», практично неможливої у навчанні сольного співу, а про особливий дидактичний підхід: адже давнє визначення професії вокального педагога – «дидаскал» (гр. *didaktikos* – повчання). Застосування тьюторського підходу всебічно збагатить учасників вокально-освітнього процесу, підкаже нові шляхи до його педагогічного проектування, допоможе отримати різнопланoвий професійний досвід. Так виникає глибока духовна спорідненість між вокальним педагогом і студентами, створюється цілісний духовно-інтелектуальний простір, де відбувається обмін ідеями, досвідом і моральною підтримкою.

У 1-й частині підручника нами подано важливий інформаційний модуль: «Теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки». До нього входять три розділи: «Спадкоємиця вокально-виконавських традицій», «Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу» та «Основи вокальної орфоепії». Історичні засади й теоретико-методологічний зміст вокальної педагогіки представлені тут у досвіді магістральних національних шкіл сольного співу, знання і розуміння досвіду яких є необхідною умовою професійного формування сучасних українських співаків, виховання в них національної свідомості, гордості за власну вокальну культуру, широко відому в усьому світі. Сформульовано визначення національної вокальної школи та вокальної педагогіки. У наступному модулі – «Нариси з української вокальної педагогіки» – досліджено освітні джерела українського співу та вплив українських співаків на формування світових вокальних шкіл; представлено здобутки столичної кафедри сольного співу та досвід видатних авторських шкіл і персоналій; проаналізовано вокальні засяги українських композиторів і концертмейстерів. Уперше вивчено та описано етнокультурний досвід навчання та виховання іноземних студентів на кафедрі сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського. Звернення до наративного (англ. *narrative* – оповідання, розповідь) жанру навчальної літератури вмотивоване нашим бажанням пожвавити сприйняття студентами різнорідної інформації, необхідної для здійснення ними методичних узагальнень і висновків про особливості вокально-педагогічного процесу.

У 2-й частині підручника розміщено навчально-методичний комплекс, до якого ввійшли оновлені навчальні програми лекційних курсів, фахових дисциплін і практичних занять студентів-вокалістів. Тематичний зміст програм здебільшого розкрито в матеріалах попередніх розді-

лів, що робить підручник зручним у користуванні. Істотним доповненням основного змісту є додатки, які містять орієнтовні списки вокально-педагогічного репертуару (зокрема вокальні твори сучасних українських композиторів) та наочні матеріали. Доповненням основного змісту є бібліографія, до якої входять тематичні праці, видані автором (близько 250 позицій). «Вокальна педагогіка (сольний спів)» – перший український підручник для майбутніх співаків, у якому повністю реалізовано новий державний освітній стандарт і втілено сучасні ідеї модернізації української освіти. Ми прагнули розкрити методичні прийоми та інноваційні технології навчання сольного співу, завдяки яким педагог допоможе своїм вихованцям почути в музично-вокальній партитурі світу голос України.

Використані джерела

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Антонюк. – К. : ВІПОЛ, 2007. – 176 с.

2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Антонюк. – 2-ге вид. – К. : LAT & K, 2012. – 192 с.

3. Іванов В. Ф. Про вокальну педагогіку / Володимир Іванов // Українська музична газета. – № 3 (73). – 2009.

Waszak Małgorzata

NAUKA SŁUCHANIA MUZYKI WEDŁUG WITOLDA RUDZIŃSKIEGO

Witold Rudziński (1913–2004) – polski kompozytor, teoretyk i historyk muzyki, pedagog, krytyk muzyczny, organizator i popularyzator życia muzycznego – pozostawił po sobie ogromną spuściznę w postaci dzieł kompozytorskich[1], prac naukowych[2], artykułów, recenzji i polemik. W tej obfitej działalności miejsce szczególne zajmowało upowszechnianie muzyki. We wstępie do *Nauki o rytmie muzycznym* czytamy: «Popularyzacja muzyki jest drugą pasją pisarską Rudzińskiego, pasją, której uległ on w odosobnionym przeświadczeniu, że muzyka jest dla wszystkich, należy tylko nauczyć się jej słuchać [podkr. M. W.]»[3]. Owocem tej pasji stały się cenne i cieszące się dużym powodzeniem pozycje upowszechniające muzykę[4].

Ulubioną formą działań popularyzatorskich Rudzińskiego był jednak bezpośredni kontakt ze słuchaczem. Już w czasie swej pracy w Święcianach (1937) prowadził lekcje słuchania muzyki dla uczniów tamtejszego gimnazjum[5]. W Wilnie, w roku 1940, zapoczątkował cykl audycji radiowych (*Uczymy się słuchać muzyki*) i kontynuował tę działalność w latach

powojennych w różnorakich formach. Słuchaniu i rozumieniu muzyki poświęcone były także wykłady otwarte prowadzone w warszawskiej uczelni muzycznej od 1974; cieszyły się one ogromnym powodzeniem mieszkańców stolicy.

Rudziński w metodzie swej wychodzi od psychologii słyszenia, zakładając, że celem słuchania muzyki staje się wykształcenie u słuchającego całego kompleksu wrażeń muzycznych i pozamuzycznych. Co ważne – mówił o muzyce zawsze w powiązaniu ze środkami autonomicznie muzycznymi. Od początku kształtował własną metodę, która opierała się na dwóch założeniach – dbałości o rozwój wyobraźni muzycznej słuchacza i trosce o jak najobszerniejszy repertuar. Celem równie ważnym było wzbudzanie miłości do muzyki i wykształcenie świadomego, uczęszczającego na koncerty słuchacza. Wielokrotnie uzasadniał swoje stanowisko, mówiąc:

> […] rozumienie tego, co się dzieje w muzyce […], towarzyszenie tej przygodzie, jaką jest wykonanie utworu, stanowi przeżycie specyficzne i piękne, ale wymagające treningu i przygotowania. Trzeba więc utwór lepiej, dokładniej poznać. Staramy się zaś poznać jakiś utwór, jak to powiedział kiedyś pięknie Paul Valéry, dlatego, żeby to dzieło lepiej pokochać[6].

Wchodzi więc Rudziński w sferę estetycznego przeżycia muzycznego, definiując owo przeżycie w sposób następujący:

> Poruszenia muzyki ożywiają nas – w nas samych, równolegle do wykonywanej muzyki pulsuje jakiś złożony rytm napięć i rozładowań […]. Słuchanie muzyki wyzwala w nas energię życiową, porusza zależałe pokłady wrażliwości, bierzemy czynny udział w stawaniu się muzyki […]. Kompozytor zorganizował swój utwór właśnie w taki sposób, żeby wzbudzić określone reakcje uczuciowe, wykonawcy zaś, idąc śladem intencji twórcy, starają się zawładnąć naszą wrażliwością. W tych warunkach przeżywanie estetyczne utworu jest najbardziej pełne i najwłaściwsze[7].

Problematyka percepcji utworu muzycznego wpisuje się nierozerwalnie w naukę słuchania muzyki. Jak pisze Jagna Dankowska, «Rudziński rozpatruje […] percepcję muzyki w perspektywie poznawczej, dążąc do uzyskania o kompozycji wiedzy obiektywnie ważnej, ujmującej utwór jako przedmiot, wobec którego doznaje się przeżyć estetycznych»[8]. Autorka, przyrównując analizę słuchania muzyki Rudzińskiego do Ingardenowskiej koncepcji trójczłonowego podziału sposobów ujmowania percepcji dzieła stwierdza, iż:

> koncepcja Rudzińskiego nadbudowuje się niejako nad tym [Ingardena – M. W.] podziałem. Autor *Słuchania muzyki* analizuje, a tym samym – w jego przypadku – propaguje percepcję muzyki nie tylko w kategoriach psychologiczno-emocjonalnych, ale również i epistemologicznych[9].

Od początku swej działalności popularyzatorskiej Rudziński przyjął zasadę syntetycznego przedstawiania całego utworu, bez wcześniejszego rozkładania go na poszczególne elementy muzyczne. Odrzucał przy tym konieczność posiadania wiedzy ściśle muzycznej – teoretycznej czy historycznej. Zamiast tego – wnosił o doświadczanie samej muzyki, jej dźwiękowego upostaciowania. W uzasadnieniu pisał:

> Niektórzy wyobrażają sobie, że poznawanie dzieł muzycznych zależy od teoretycznych podstaw muzyki, że dopiero pokonanie tych trudności, z którymi boryka się latami każdy muzyk, może otworzyć drogę do rozumienia muzyki. Jest to niesłuszne, żeby patrzeć na obrazy nie musi się znać sposobów rozprowadzania farb, ani szczegółowych zasad perspektywy… Podobnie i z muzyką. Dla słuchania muzyki wystarczy dobra wola i trochę uwagi[10].

Autor porównuje naukę słuchania muzyki do prób odbywanych przez artystów przed koncertem – podobnie, jak artyści ćwiczą przed swymi występami, tak słuchacz winien odbywać trening przygotowujący go do odbioru dzieła muzycznego.

Procesualny charakter dzieła muzycznego wymaga wykształcenia aktywnej postawy słuchającego wobec utworu. Wówczas dopiero możliwe staje się integrowanie rozproszonych fragmentów w jeden pełny obraz. Proces poznawania muzyki postrzega Rudziński jako nieustanną grę operacji myślowych – analitycznych i syntetycznych. Preferuje te ostatnie, one bowiem pozwalają dostrzec artystyczną całość muzycznego przebiegu.

Aktywny odbiór dzieła muzycznego gwarantuje także zachowanie bezpośredniego, spontanicznego stosunku do muzyki. Słuchacz odbierający muzykę wszechstronnie i intensywnie uznawany jest przez Rudzińskiego za współodtwórcę wydarzenia muzycznego. Skomentowała to stanowisko Małgorzata Komorowska, recenzując książkę Witolda Rudzińskiego *O muzyce przy głośniku*[11]:

> […] człowiek muzykalny przeżywa utwór muzyczny tak głęboko, iż jego proces przeżywanie muzyki jest podobny procesowi jej tworzenia […], słuchanie, to aktywne, twórcze przeżywanie muzyki; nie słuch ważny, ale wrażliwość, nie słuchanie, a wsłuchiwanie się w muzykę[12].

W procesie doskonalenia swojej koncepcji Rudziński sięga po różnorodne sposoby wspomagającej tę koncepcję notacji. Jak pisze Komorowska: «środkiem zapisu bywa litera, cyfra, słowo-symbol […], znak

graficzny, rysunek»[13]. W publikacji *O muzyce przy głośniku* wymienione sposoby zapisu pełnią kluczową rolę, co wielokrotnie potwierdzali bywalcy koncertów. Przykłady nutowe, diagramy i ilustracje pozwalają dostrzec to, czego w bezpośrednim kontakcie z utworem nie słychać.

Oto, co pisze autor, charakteryzując drugą część *Sonaty c-moll* op. 13 *«Patetycznej»* Ludwiga van Beethovena i uzasadniając niejako graficzne odwzorowanie jej początkowych taktów:

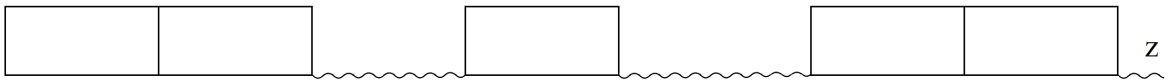
> Część II rozpoczyna się […] kantyleną o skupionym charakterze, nieco zatartych granicach między wewnętrznymi zdaniami, ale za to o wyraźnie sprofilowanym rysunku jakby fali melodycznej, która najpierw w dwóch dosyć energicznych rzutach pnie się ku górze, potem zaś kilkoma nawrotami łagodnie opada […]. Rysunek jest propozycją przedstawienia falowania, tak charakterystycznego dla tej muzyki[14].

1. L. van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 13, *II. Andante cantabile*: takty 1-8 i ich odwzorowanie graficzne[15].

Pierwszym, a zarazem najistotniejszym etapem procesu nauki jest przyswojenie przez słuchacza ogólnego, całościowego obrazu utworu. Dla opanowania tej umiejętności autor proponuje wybór «niewielkich, bardzo plastycznych jednostek […], skończonych okresów muzycznych o dużej wyrazistości»[16]. W utworach tego typu śledzić należy występowanie jednej tylko myśli muzycznej, by – w dalszej kolejności – przechodzić do

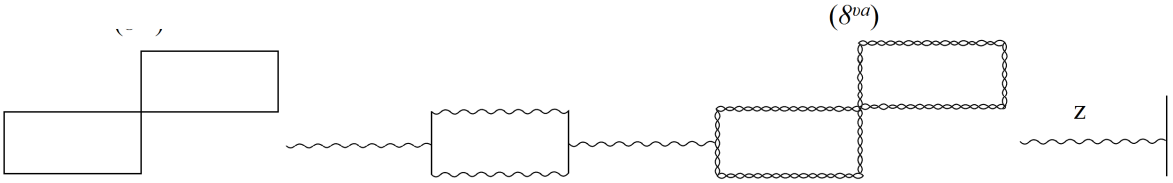
obserwowania kilku wątków. Systematyczne podążanie za powracającymi tematami pozwoli ustalić, w jakim stosunku do siebie one pozostają, czy zaznaczają się między nimi jakieś podobieństwa lub kontrasty.

Jako ilustrację powyższych rozważań, raz jeszcze proponuje Rudziński schematyczny zapis – tym razem już całościowego ujęcia – Beethovenowskiego *Adagia*. Początkowo, aby uniknąć rozpraszania, radzi wybrać «jedną, zresztą naczelną i umieszczoną na samym poczatku utworu myśl»[17] po to, by dostrzec i odwzorowć jej powtórzenia, markując inne myśli linią falistą:



2. L. van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 13, *II. Andante cantabile*, odwzorowanie myśli głównej[18].

Po kolejnym przesłuchaniu utworu słuchacz, zdaniem Rudzińskiego, winien zauważyć zmiany w przeprowadzanej myśli muzycznej (inny koloryt uzyskany dzięki powtórzeniom w wyższej oktawie, zmiana formuły akompaniamentu). Zmiany te uwzględnia kolejny schemat:



3. L. van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 13, *II. Andante cantabile*, naniesienie zmian w prowadzeniu myśli głównej[19].

Dalszym etapem staje się wprowadzenie podstawowych form; zaleca zapoznać słuchaczy z formami: dwu- i trzyczęściową, rondem, wariacjami, formą sonatową, formami swobodnymi, wreszcie – z gatunkami polifonicznymi. Wszystkie podejmowane działania mają na celu podkreślenie momentu integracyjnego w odbiorze muzyki. Poznając szczegóły, nie należy tracić z oczu całości.

Istotnym i, jak pisze Rudziński, «drażliwym» momentem nauczania muzyki jest stosunek do emocjonalnej strony dzieła. Zaleca, by nigdy nie tłumić u słuchającego szczerości reakcji emocjonalnej, a raczej dążyć do znalezienia równowagi między słyszeniem «formalnym» a «emocjonalnym»[20].

Odpowiedni dobór repertuaru pozwala na kształcenie wyobraźni muzycznej w aktywnym słuchaniu i doświadczaniu muzyki. Pożądane jest różnicowanie epok, stylów, obsady wykonawczej. Takie urozmaicanie stanowi dodatkowe wyzwanie dla percepcji, a tym samym doskonałą gimnastykę umysłu słuchającego. Rudziński uważa również, że nie należy

pomijać utworów nowych i najnowszych. W przypadku przezwyciężenia ewentualnych trudności, ich odbiór stać się może źródłem szczególnej satysfakcji.

Witolda Rudzińskiego koncepcja słuchania muzyki rozwijała się i dojrzewała przez okres niemal czterdziestu lat, w czasach jakże odmiennych od dnia dzisiejszego. Była ona wynikiem głębokiego przekonania autora o szczególnej roli kultury muzycznej, o jej współdecydowaniu o ogólnej kulturze człowieka. Mimo upływu czasu koncepcja ta pozostaje wciąż aktualna.

[1] Komponowanie uważał za najważniejszą dziedzinę swej działalności. Uprawiał różnorodne formy i gatunki, zasłynął zwłaszcza jako kompozytor operowy (m. in. opery: *Janko Muzykant*/1951, *Odprawa posłów greckich*/1962, *Sulamita*/1964, *Chłopi*/1972).

[2] Do szczególnie cenionych prac Witolda Rudzińskiego należą: *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka* (Kraków 1964), *Nauka o rytmie muzycznym* (Kraków 1987), a także cały szereg publikacji dotyczących życia i twórczości Stanisława Moniuszki.

[3] Cyt. za: H. Kowalczyk, *Witold Rudziński – twórca uniwersalny*, w: A. Gronau-Osińska (red.), *Wokół twórczości Witolda Rudzińskiego*, Warszawa 2004, s. 293.

[4] Wśród pozycji tych znajdujemy: *Lekcje słuchania muzyki* (Kraków 1947), *Muzyka dla wszystkich* (wyd. I: Kraków 1948, wyd. 2: Kraków 1966), *O muzyce przy głośniku. Nauka słuchania muzyki* (Kraków 1975), *Dźwięki i rozdźwięki* (Warszawa 1986), *Muzyka naszego stulecia* (Warszawa 1995).

[5] Punktem wyjścia działalności upowszechniającej słuchanie muzyki stały się dla Rudzińskiego bogate doświadczenia polskich twórców wychowania muzycznego okresu międzywojnia (m. in.: S. Wysockiego, T. Mayznera, B. Rutkowskiego); nie poprzestał on jednak na przemyśleniach swych poprzedników, wypracowując i konsekwentnie rozwijając swoją własną koncepcję nauczania.

[6] W. Rudziński, *Słuchanie muzyki jako czynnik umuzykalnienia*, w: Zeszyty Naukowe PWSM, Warszawa 1977, s. 336.

[7] W. Rudziński, *O muzyce przy głośniku. Nauka słuchania muzyki*, Kraków 1975, s. 22.

[8] J. Dankowska, *Czy Witold Rudziński jest estetykiem?* w: Zeszyty Naukowe AMFC, nr 25, Warszawa 1993, s. 117.

[9] Tamże.

[10] W. Rudziński, Wstęp do cyklu radiowego *Muzyczny repertuar człowieka kulturalnego* (maszynopis), cyt. za: H. Kowalczyk, dz. cyt., s. 294.

[11] W. Rudziński, *O muzyce przy głośniku. Nauka słuchania muzyki*, Kraków 1975.

[12] M. Komorowska, *Witold Rudziński: «O muzyce przy głośniku»*, «Ruch Muzyczny» 1976, nr 14, s. 14.

[13] Tamże, s. 15.

[14] W. Rudziński, *O muzyce* ..., dz. cyt., s. 44-45.

[15] Tamże, s. 45.

[16] Tamże, s. 566.

[17] W. Rudziński, *O muzyce*..., dz. cyt., s. 46.

[18] Tamże, s. 46.

[19] Tamże, s. 47.

[20] Rudziński podkreśla, iż jego metoda nie może być stosowana w pracy z dziećmi. Jest ona adresowana do słuchacza dojrzałego psychicznie i emocjonalnie.

Лю Бинцян

Песни Не Эра и Си Синхая в воплощении «зова времени» 1940-х гг.

Особенности исторического развития таковы, что процессуальная необратимость происходящего корректируется некоторыми закономерностями повторяемости, указывающей на закономерность как таковую в мировых событиях. Композиторы, осознающие свою принадлежность к направлению-стилю, идеологической концепции, школе и т. д. представляют самим своим субъективным выбором объективный «порядок истории». В высшей мере эта объективная упорядоченность мышления характеризует авторов, чьи творческие намерения ими самими подчинены служению надличностным художественным ценностям. Уточняем указание на художественную ценность, потому что в меркантилизированной сфере масс-культуры и в значительной степени в популярном искусстве надличностным выступает коммерческое клише неидеальных ценностей потребления.

Что касается популярной «серьезной» музыки, охватывающей духовное-церковное искусство и политическую художественную деятельность высокого нравственного звучания, то здесь художественный момент существен в надличностном качестве Служения идеям, которые есть нечто более высокое, чем идеальный тонус художественности. Политическая песня социально-освободительных движений в Новое время и в Новейшее истории представляет высокий художественный взлет – в связи со значимостью для человечества ее вдохновлявших идей. В ряду данных творческих откровений – песни Коминтерна. И хотя их идеологический принцип в современной Украине и в других странах бывшего СССР подвергается сомнению как «утопический», а то и «ошибочный», существование данных идей в государственной системе Китая и других стран Востока свидетельствует об их позитивной роли в истории.

Не Эр представлял соответствующий жанровый пласт в культуре Китая, выполняя идеологический заказ слоев общества, готовивших Революцию. Семья Не Эра представляла «малый интернационал», поскольку отец олицетворял основную для Китая национальную общность Хань, тогда как мать была из народности Тай [9, с. 104]. Музыкальность мальчика из рабочей семьи удивительно ярко проявлялась в детстве, как и желание учиться музыке. В материалах указаны трогательные эпизоды о детстве композитора, обращавшегося к столяру, который умел играть на флейте ди, с просьбой научить этому искусству [там же,

с. 6-7]. Не Эр играл на разных инструментах [7, с. 969], в том числе овладел скрипкой, учился в Шанхае.

Незадолго до смерти (Не Эр рано ушел из жизни – в 23 года!) была создана песня, обессмертившая его имя: «Марш добровольцев», в настоящее время – официальный гимн КНР. Ее сочинение обусловлено своего рода музыкально-социологическим выходом юного автора, который апробирован в европейской системе в качестве приема сочинения по «сравниваемому» произведению [1, с. 10], то есть по композиции-модели для оригинального преломления заложенных в ней художественных смыслов-структур. Таким «сравниваемым» произведением для Не Эра был «Интернационал» П. Дегейтера, который он корректировал, исходя из знания фольклорных и популярных материалов своего Отечества. Последнее было свято для него не менее, чем музыкально выраженный «символ Веры» в виде коммунистического гимна Э. Потье – П. Дегейтера. Тем самым обеспечивалась развернутая художественная база музыкальной выразительности песни как сложной метафорической структуры [4, с. 13]. Аналогия этому – метод Г. Эйслера, сочетавший установку на «Интернационал» Дегейтера с … опорой на лютеранскую песню-хорал как базисный жанр серьезной популярной немецкой музыки [6, с. 53].

Не Эр в названной и в других песенных композициях обнаружил приобщенность к методу творчества, который стал закономерным для художественной деятельности композиторов Коминтерна и приобрело характер «художественного канона» для работавших в жанре массовой политической песни. Пентатонный склад мелодии сочетается здесь с гармониями во фригийском ладу от *h* с эффектами целотоновых «соскальзываний» и однотерцовых последовательностей в духе позднемадригальной гармонии (ср. с «Армилло» Л. Маренцио; см. нотный пример [2, с. 421]).

Актуальность мадригальных стилевых воплощений свидетельствует и творчество И. Стравинского («Приношение Джезуальдо»), знаменитый фрагмент объяснения Ромео в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», также Пьесы для скрипки и фортепиано Б. Мартину, посвященные А. Эйнштейну, II часть Первого квартета С. Барбера и т. д. Услышанный китайским автором «мадригальный уклон» не мог быть заимствован – он совпадает по времени и смыслу с происходящими в Европе художественными событиями как реакция на «зов времени».

Из всех сочинений песенников, создателей политических боевых песен Коминтерна, Не Эр оказался единственным, намеренно усложнившим средства выразительности в своих песнях, – ученик А. Шенберга, владевший додекафонной техникой Г. Эйслер в сочинениях для массо-

вой аудитории использовал сугубо традиционалистские стилистические приемы, аналогично поступал Д. Шостакович и др. Тем самым Не Эр продемонстрировал свое слышание эпохальных «интонационных идей» [3, с. 55-76]), определив некоторую параллель к поискам европейского музыкального примитивизма в лице К. Орфа, который, адресуясь к массовому сознанию в 1930-е годы, простоту песенных построений сопрягал с фактурными изысками гетерофонно-кластерного типа.

Исключительное признание заслуг композитора Не Эра перед страной определило то, что от начала 1950-х годов всенародно отмечался день 17 июля (день гибели композитора) как День музыки Нового Китая (см. в книге И. Мартынова [5, с. 361]). Жизненная биография этого композитора сопоставима с тем, что было свято для советских людей эпохи СССР – с биографией Н. Островского, с истовым и последовательным Служением-Верой в коммунистическое будущее человечества. И указанную параллель жизненных обстоятельств выстроили не личные контакты этих людей, но общность их идейной приверженности, общность идеальных измерений удивительной героической жизни юных Избранных.

В современном Китае имя Н. Островского чтут, как и его уникальный писательский выход – роман-исповедь поколения 1920-х «Как закалялась сталь». И в самом Китае не так редки герои, отдавшие свою юную жизнь Служению народу. Доказательство этому – еще одна творческая биография, песенника и симфониста Си Синхая, прожившего неполных 40 лет, умер в 1945 г., значимом для граждан Советского Союза, умер в Москве, накануне победы Китайской революции 1949 г., когда к власти пришли коммунисты, партия которых стала воспитателем высокоталантливого музыканта. Си Синхай, сын рыбака, окончил университет в Гуанчжоу, курсы музыкальной подготовки при Пекинском университете, затем – Государственную консерваторию в Шанхае, в 1930-1935 гг. занимался в Парижской консерватории по скрипке и композиции – последнее под руководством В. д'Энди и П. Дюка [8, с. 38]. Затем, с 1935 по 1943 год (местопребывание Шанхай) создано было поразительно много и покоряющее талантливо. Первое признание – песни Си Синхая, затем были Кантаты, Симфонии, «Китайская рапсодия» и др. Песни китайского автора – удивительны. В частности, это песни – о войне, о подвиге, о мужестве.

Выше неоднократно отмечался лирический ракурс музыкального выражения в Китае, что совершенно соответствует глубинным «зовам» музыкального выражения как воспевания Совершенства человеческих

дел. Однако сфера героики – это чрезвычайно значимый пласт китайского искусства в целом, героико-драматические характеристики: песни Си Синхая поражают красотой выражения драматизма, предвосхищающие открытия европейских, в частности, русских композиторов. Такова предыстория появления песни «В горах Тайханшаня», написанная в период антияпонской войны в Китае. Мелодический зачин этой песни поражает сходством с известнейшей мелодией А. Александрова «Священная война». Кстати, у Си Синхая имеется Вторая симфония, программный заголовок которой переводится на русский язык именно вышеназванным термином – «Священная война», и посвящена она героической борьбе советского народа с фашистскими захватчиками (см. сравнения начальных построений китайского и русского композиторов [2, с. 427]).

Эти мелодии-образы родились в условиях патриотического подъема нации и составили мобилизующий на борьбу с врагом призыв. Замечательно то, что мелодия китайского автора создана в 1938 г., тогда как сочинение Александрова – в 1941-м, что исключает заимствование первого у второго, при том что влияние европейской песенности очевидно в сочинении Си Синхая, но не наоборот. Сочинение китайского песенника было вдохновлено сходной идеей, породившие гимн-призыв А. Александрова – обращение к патриотическим чувствам сограждан в годы японского вторжения в Китай.

Использованные источники

1. Гомельська Ю. О. Композиторська освіта у Великій Британії як феномен європейської музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гомельська Юлія Олександрівна ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 16 с.

2. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы / Бинцян Лю. – Одесса : Астропринт, 2014. – 440 с.

3. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 182 с.

4. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціокультурологічного підходу / О. Маркова / Українська музика. – Вип. 22. – К., 1982. – С. 23–30.

5. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – М. : Музыка,1970. – 504 с.

6. Назарова В. Ганс Эйслер – Бертольд Брехт. Творческое содружество. Исследование / В. Назарова. – Ленинград : Сов. композитор, 1980. – 104 с.

7. Не Эр [Желоховцев А. Н.] / Эр Не // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / глав. ред. Ю. Келдыш.– Т. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 969.

8. Си Синхай / [Желоховцев А. Н.] Синхай Си // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / глав. ред. Ю. Келдыш.– Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 38.

9. Сунь Цзинань. Оценка китайских и иностранных песен. – Шаньдунское издательство Образование, 1985. – 809 с.

Маркова Елена Николаевна

ФИЛОСОФИЯ – ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ МЕТАФИЗИКИ ИСТОРИИ

Музыкальная эстетика как наука о чувственно-звуково явленной красоте занимает воображение исследователей и музыкальных писателей от XVIII в., заместив и вытеснив учение, византийское по истокам своим, о Красоте духовной (Михаил Пселл, X в.), в которой не самоценность церковного пения либо убранства храма, но стоящая за ними высокая абстракция мистически-Озаренно постигаемого Совершенства Истины составляла предмет Приобщения [6, с. 135-136]. Данное качество отношения субъект – объект решается в пределах религиозной философии, главной позицией которой является индикативность, то есть нерасторжимость-взаимопроникновение субъективного-объективного, обнаруживая полную противоположность торжествующему рационализму XVIII в. с отдельностями сознания и материи.

Безусловно, христианское, а, значит, философски-неоплатоническое по своим основам, учение вышеупомянутого Пселла состоялась в период Македонского Ренессанса в Византии и в параллель к Каролингскому ренессансу на Западе в пределах еще неразделенной Церкви. Имели место подчеркнутые касания античного до-христианского пласта, отождествлявшего красоту телесную и красоту Идеи и видевшего их единство в наследовании Гармонии мира. Эти начала эстетики, как музыкально-эстетического качества в основаниях, находили полноту опоры в *этической философии Пифагора,* неотторжимы от нее. Отчего для Пифагора монохорд канон-канун был музыкальной моделью мира и гносеологическим символом всего сущего.

Концепция же музыкальной эстетики как проекция самозначимых данных эстетики в музыку в XVIII в. есть результат отчуждения от красоты Истины – ее звуковой данности. И в этой роли отчужденного от храмовой атрибуции в художественной самозначимости предстало «светлое пение» bel canto кастратов: оно родилось в церкви, определившись в главном выразительном качестве в опере. Искусство bel canto обнаружилось в пограничьи риторики и самодостаточной художественности, то есть на периферии богослужебного искусства в его риторической проекции и нарождающейся музыкальной самозначимой театральности.

Субъектно-объектное единство Красоты духовной, оплодотворившее предпосылки музыкально-эстетической мысли, составляет органику обнаружения *философии музыки,* каковой рождена была философия в

собственном смысле в лице Пифагора. Музыка у Пифагора наследовала иерархию прекрасного Космоса, здесь не могло быть уравнивания составляющих – и таковыми были и политические убеждения мыслителя: показателен *антидемократизм* пифагорейства, его расцвет в период правления тирана Поликрата 530-х гг. до н. э. [10]. Пифагорейство с IV в. «растворилось» в платонизме, обновленный вариант которого составил основы христианской философии, в том числе определив в XX в. ритуально-музыкальные основания философии культуры о. П. Флоренского.

Приведенные исторические сведения позволяют осознать границы продвижения античной философии к рационализму, торжествующему у Аристотеля. Последний, соответственно, отодвигает единство философии музыки и философии природы, но таковое восстанавливается в концепции средневекового квадривиума (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). А в XX – начале XXI вв. текстологические разработки Р. Ингардена, Р. Барта, Г. Гадамера, И. Кальвино, Ж. Деридды, Ю. Крыстевой восстановили диффузию субъект – объект посредством объективизации ассоциативного ряда в чтении текста, создавая «культурологизированную философию нарратива».

Рационалистическая дифференцированность качеств и предметов в эстетике музыки определилась базисностью для нее учения об аффектах и семиотических срезов эстетического музыковедческого анализа от «значимой формы». В условиях же поставангарда наблюдаем симбиоз существенных и рассчитанных на распознавание признаков *дискурсивного* обозначения исследуемого, где не конкретика знаков и произведений, но их взаимодействие с идейно-конъюнктурной, религиозно-этической и др. нагрузкой музыкально-текстовых совокупностей (в постановках, «проектах», клипах и т. д.) обращают к метазнаковой всеохватности. Говорим об архетипах, мифологемах и о концепции *символа* как связующего звена между семиотическими предпочтениями музыкальной эстетики и религиозными корнями философии музыки, началом философии в целом.

Все сказанное позволяет определить методологические разграничения философии музыки и музыкальной эстетики, в которых обоих обнаруживается равная заинтересованность музыковедения в последние десятилетия. Из них первая (философия музыки) в справочной литературе либо вообще не обозначается, либо «закрывается» концепцией эстетики («Философия музыки … – раздел эстетики…» [12]). В описании предмета музыкальной эстетики находим противоположное, причем, в формулировке такого высокоодаренного ученого как Т. Чередниченко: «эстетика музыкальная – дисциплина, изучающая специфику музыки

как вида искусства и являющаяся разделом философской эстетики…» [15, с. 554]). Причастность музыкальной эстетики к философии музыки здесь вообще не отмечена, и этот подход ставит вопрос о принципиальном расхождении указанных методологических предназначенностей философия музыки – музыкальная эстетика.

Критерий же их отличия сложился любопытный: «Философия музыки является наукой междисциплинарной … предмет философии музыки может атрибутивно включать в себя некоторые математические и другие компоненты … … философия музыки … занимается решением проблем онтологического, гносеологического и аксиологического характера …» [12]. Музыкальная же эстетика четко рассматривается в пределах музыковедческой сферы («…музыкальную эстетику … следует относить именно к сфере музыкознания» [там же]). Такое разделение подчеркнуто и терминологией: от XIX в. сложилось ее наименование как «спекулятивной теории музыки», поддержано отечественной теорией музыки, в которой принято понятие «формы в широком эстетическом смысле», заявленное Б. Асафьевым – [13, с. 875-876]. Столь жесткое отнесение музыкальной эстетики к музыковедению держится, судя по приведенным определениям, отсутствием в музыкальной эстетике (науки о «чувственно явленном…») направленности к высокой абстракции онтологически-гносеологического порядка.

В философии же музыки выделен онтологический ракурс, относящий к основаниям философского знания как этически-религиозно направляемого (см. термин «символическая философия» применительно к философии Пифагора, к религиозной философии в целом в ее христианских и внехристианских проявлениях [14], а также понятием «Христианского символизма» [1] относительно религиозной философии неоплатонического и отчасти неоаристотельского свойства. Главным понятием здесь становится *символ,* существенно корректирующий, а потому, не по Ч. Пирсу, ориентирующий смысловую наполненность этого термина-понятия. В описании Христианской музыки Э. Уилсон-Диксон употребляет термин символ для обозначения главной силы-энергии музыки [11, с. 4-5], тем самым указывая на ее Божественный исток: «…принимаем преданное древними (отцами), … Бог – энергиен, божеству принадлежит энергия…» [1, с. 70]. Со ссылкой на архимандрита Киприана (Керна) в разработках концепции Христианского символизма подчеркивается: «религия всегда будет требовать языка символов», «идея символов и идея тайны остаются соотносительными», «тот, кто говорит "символ", неизбежно говорит и "таинственное", и "откровение"» [1, с. 83].

В свое время в известной работе Б. Асафьева, констатировавшего тенденцию синонимизации понятий «музыкальная символика» и «музыкальная семантика», предлагалось, в духе «тотальной семиотизации» музыкознания – отказаться от первого [2, с. 208]. Этот тип рассуждений о символе и семантике применительно к музыке сопоставим с разработкой символа у А. Лосева, подхватившего в общей постановке заветы Ч. Пирса: символ – разновидность знака. Но, в формулировке А. Лосева, символ это *знак* с *«бесконечным рядом значений»* [8, с. 130], которая снимает рационалистически-логически выделенную знаковость как *ограниченность* значения. А символ, по А. Лосеву, «вбирает» знаковость и свойственную последней расчлененность смыслов, но осознается в смысловом же континууме «ряда». В. Бычков, со ссылками на о. Павла Флоренского, на Г. Гадамера, на Ж. Лакана, на упомянутого выше А. Лосева, отстаивая специфику художественного символа как «духовного ядра» художественного образа [4], *отстраняет* тотально-семиотический прицип в искусствоведческом подходе, применительно к музыке *возвращает* диффузию смыслового наполнения терминов музыкальная символика – музыкальная семантика, от которой отказался Б. Асафьев. Наиболее последовательным в вопросе «выхолащивания» семиотически-семантической нагрузки музыкального выражения был У. Эко: музыка это семиотическая сфера без семантической области [16, с. 31].

Справедливо отстаивая истоки музыкальной семантики в риторике как наиболее обмирщвленном слое музыкальной энергии-силы, идущей от церковных оснований европейского музыкального профессионализма, музыковедение 1970-х – 1990-х годов сохраняло семиотический дискурс как органику характеристики музыкального выражения. Соответственно сказанному, семиотические показатели развернуты и улавливаемы в эстетике музыки, что обнаружилось в издании многочисленных историй музыкальной эстетики в 1950-е – 1970-е годы. Осознание значимости философии музыки с ее *культурологическими* касаниями и внедрение *музыкальной культурологии* в музыковедение [3] определило развернутость музыкальной науки к «открытым формам» неавторской и авторской типовой музыки, ознаменовано изданием истории христианской музыки Э. Уилсона-Диксона [11]. Духовное искусство гомилетики-проповедничества выдвигало на первый план энергии-силы *символа и экстатики* [11, с. 5-8], представленных в качестве музыковедческих категорий.

Символика христианской традиции в музыке органически срастается с ей предшествовавшей астрономической и числовой символикой Гармонии мира, будучи дополняемой внезвуковой символизацией му-

зыкального в мифо-структурах по К. Леви-Строссу [5], осознанием символического тождества тишины-незвучания и музыки как таковой в церковном искусстве по В. Мартынову [9, с. 81-82] и др. Так получаем пласты ***музыкальных символов*** от правремен до кануна Нового времени, затем музыкальную классику XVII – первой половины XX в. с выраженной ***семиотизацией*** и ***семантизацией*** смыслов (апогей – концепция ассоциативной значимости музыки в сопутствовании слову-действию в музыкальной герменевтике и в «интонационном словаре» Б. Асафьева), наконец, постклассику второй половины XX – XXI в. с ***гиперсимволикой*** смешения ассоциативной семантики и имманентной символики духовной традиции.

Использованные источники

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса : Друк, 2008. – 548 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
3. Бычков Ю. Методология музыкознания. Программа по направлению 522501 «Музыкальное искусство», специализация «Музыковедение» / Ю. Бычков. – М., 1999.
4. Бычков Ю. Эстетика [Электронный ресурс] / Ю. Бычков. – Режим доступа: www.e-reading.club/chapter.php/971/56/Bychkov_-_Estetika.html
5. Леви-Стросс К. Мифологики : в 4-х т. – Т.1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс. – М.-СПб. : Университетская книга, 1999. – 406 с.
6. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков / В. Лихачева. – Л. : Искусство, 1986. – 310 с.
7. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев. – М., 1927. – 224 с.
8. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
9. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужебное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
10. Пифагоризм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пифагоризм
11. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – СПб. : Мирт, 2001. – 428 с. – (Энцикл. християнства).
12. Философия музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Философия_музыки
13. Форма музыкальная [Ю. Н. Холопов] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / глав. ред. Ю. Келдыш.– Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 875–906.
14. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. Холл. – М. : ЭКСМО, СПб. : Terra fantastica, 2003. – 957 с.
15. Эстетика музыкальная [Т. В. Чередниченко] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / глав. ред. Ю. Келдыш.– Т. 6. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – С. 554–566.
16. Eco U. Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen / Umberto Eco. – München, 1987. – 187 S.

Личковах Володимир Анатолійович

Українсько-польський діалог у мистецтві образотворчого авангарду першої третини XX століття

Семіотика українського і польського авангарду так чи так – гомологічно – корелює із «семіотикою Львівсько-Варшавської школи» (див. [6]) та інших напрямків неопозитивізму та феноменології в контексті «семантичної філософії мистецтв». У наших публікаціях вже були розглянуті філософсько-естетичні підвалини зародження авангарду в мистецтві, світоглядні, наукові та художні аспекти «перцептивної революції» (В. Вульф) 1905–1915 рр., безпосередній та опосередкований вплив ідей брентанізму, гуссерліанства та окремих представників Львівсько-Варшавської філософської школи на духовне середовище авангардизму, як польського, так і українського (див. [1]). На разі перейдемо до аналізу теоретичного програмування та естетичної реалізації авангардистських особливостей художньої образності на зрізі семіотичних паралелей і діалогу культур у творчості українських і польських митців першої третини XX ст.

З точки зору хронології український авангард інституціонально і концептуально оформився раніше, аніж польський, але і там, і там його витоки знаходять у творчості символістів, які працювали «під знаком модерну» в стилістиці сецесії. Особливо важливими були здобутки краківської школи символізму, поява неоромантичної лінії сецесії в «Молодій Польщі» (С. Виспянський), що вплинули на творчість українців М. Жука, В. Кричевського і О. Новаківського, поляка Я. Станіславського та ін.

Але все ж таки першою авангардистською виставкою в Україні була «Ланка» 1908 р., організована братами Бурлюками та О. Екстер. Роком пізніше – з 1909 р. – розпочав свою галерейну і мистецько-просвітницьку діяльність славнозвісний «Салон Іздебського» в Одесі, головним теоретиком і активним учасником якого був В. Кандинський. У 1914 р. у Києві відкрилася виставка «Кільце», яку патронували О. Богомазов та О. Екстер. З погляду естетичних засад і мистецьких програм цих імпрез і об'єднань показовою є теза з каталогу одеської виставки 1909 р.: «Живопис… це засіб створювати інший світ, небачений, нереальний» (цит. за [4, с. 13]).

У Польщі перша «усвідомлено авангардистська група» із своєю програмою і журналом була створена у 1924 р. – це група «Блок» (хоча окремі угрупування з'явилися вже в 1918 р.). Їх засновниками стали ві-

домі польські художники-авангардисти того часу – М. Щука, Т. Жарновер, Г. Сташевський, В. Стшемінський, Г. Берлеві. Це було польське мистецьке середовище справжнього «артистичного інтернаціоналу», до якого входили і українські митці. Зокрема, ще у 1921 р. відбулася творча зустріч Терези Жарновер із посланцем К. Малевича, представником його «УНОВИСу» художником і теоретиком Елем Лисицьким, який розкрив естетичні засади діяльності «учредителей нового искусства» (див. [5, с. 37]). У 1923 р. у Вільно відкрилася перша виставка польського конструктивізму, який був дуже близьким за духом і стилістикою конструктивізму В. Татліна, О. Богомазова, К. Малевича та інших українських авангардистів. Після розколу групи «Блок» деякі художники (Стшемінський, Кобро, Стажевський) перейшли до нового польського авангардистського об'єднання – групи «Преасек» (1926 р.).

Але, не зважаючи на різні темпи і динаміку інституалізації українського та польського авангарду, між окремими митцями і напрямками «нового мистецтва» із самого початку «перцептивної революції», що охопила всю Європу, існували творчі зв'язки, контакти, навіть взаємовпливи, не говорячи вже про духовно-естетичні паралелі художньо-образні гомології їхньої творчості. В тому ж одеському Салоні В. Іздебського передбачалося відкриття польського відділу, і на першій міжнародній виставці 1909 р., крім відомих західноєвропейських, російських та українських художників, були представлені роботи поляка К. Ставровського. На жаль, у Західній Європі «відкриття» культурного й естетичного феномену польського авангарду, як, до речі, й українського, відбулося тільки після Другої Світової війни, зокрема на виставці польського абстракціонізму в Парижі (галерея Denise Rènè), на якій експонувалися К. Кобро, В. Стшемінський, Г. Стажевський, Г. Берлеві (див. [3, с. 33]).

Справжній перетин і творча співпраця українських і польських авангардистів відбулися до війни у Львові, де здавна існувало співробітництво митців обох слов'янських народів, що заселили Галичину. Так, у 1929 р. у Львові виникла група «Артес», що тяжіла до модного тоді сюрреалізму. До складу групи входили як українські художники – М. і Р. Сельські, В. Ласовський, так і польські – Я. Спихальський, Б. Лінке, А. Врублевський, А. Леніца. Пізніше ці польські митці приєдналися до познанської групи «4Ф+Р», виходячи на «антиестетизм» та філософську концептуальність. А представник «Краківської групи», її «душа» Й. Стерн напередодні війни побував у Львові, де подружився з українським художником Л. Левицьким. Показово, що обидва вони виявляли «семантичні зацікавлення» (див. [3, с. 121]), що вплинуло на їхні «структуралістські

композиції», які, цілком вірогідно, були співзвучними духові семіотико-семантичних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи.

Які ж семіотичні паралелі і навіть перетини існували в естетичних програмах і художній творчості українських та польських авангардистів? Розглянемо це на своєрідному «діалозі», гомологічних позиціях теоретиків авангардного мистецтва і митців України і Польщі першої третини XX ст.

В Україні крім художників-теоретиків К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова, до рефлексії естетики авангарду тяжіють їхні колеги О. Архипенко, Д. Бурлюк, В. Татлін, поети М. Семенко, М. Вороний, ранній П. Тичина, В. Еллан-Блакитний.

У Польщі навколо краківського авангардистського журналу «Звротніца», що видавав Я. Т. Пайпер, згуртувалися відомі польські авангардисти того часу як з Кракова, так і з Варшави. Польський футуризм тут представляли Т. Чижевський, С. Млодоженець, Б. Ясеньський, О. Ват, Й. Стерн; «формізм» – А. Замойський, З. Валішевський, Л. Должицький, Х. Готліб, Т. Несьоловський, а також Л. Хвістек і С. І. Віткевич. Художньо-семіотичні пошуки формістів і футуристів Тадеуш Пайпер намагався сполучити з конструктивістичними орієнтаціями, які тоді зароджувалися в Європі, Росії та в Україні, зокрема у О. Богомазова, О. Родченка, В. Татліна та ін. Пізніше польський конструктивізм представляли архітектори з групи «Блок» і «Praesens», а також «революційні» митці групи «a.r.» (1929 р.).

Отже, нова семіотика краківського авангарду, об'єднаного Т. Пайпером через журнал «Звротніца», ґрунтувалася на ідеях кубізму, футуризму, формізму, абстракціонізму, конструктивізму, що корелювали з неопозитивістською естетикою і семантичною філософією авангардистського мистецтва. Так, кубістичне розв'язання композиції образу та побудови «виразних форм» бачимо в картині Марека Володарського (Хенріка Стренча) «Композиція форм» (1926 р.), що нагадує деякі прийоми творчості Ф. Леже. Футуристичний підхід до сучасного міського пейзажу, зображення динаміки міста і руху архітектурних просторових форм видно на картині Юзефа Панкевича «Вулиця у Мадриді» (1916–1918 рр.), що перегукується з відповідними образами О. Богомазова та О. Екстер. Елементи конструктивізму і абстракціонізму вбачаємо у двосторонньому образі Казиміра Подсадецького «Безпредметна композиція II / У художній майстерні» (1926 р.), яка знаменує рух від геометричного абстракціонізму (неопластицизму) до лірико-експресивної абстракції.

Справжній вибух емоцій, форм і кольорів скомпонував близький до Т. Пайпера художник, архітектор і арт-критик Леон Хвістек на картині

«Бенкет» (1925 р.). Округлі, колоподібні й циліндричні лінії тут альтернативно доповнюються трикутними та пірамідальними формами, створюючи складну, але довершену візуальну композицію. Колористично на ній представлений майже увесь «сонячний» спектр, від синьо-фіолетового до червоно-помаранчевого, в їх численних комбінаціях і відтінках, з доповнюючими і контрастними тонами, що інколи акцентуються чорними чітко-графічними плямами. Настрій картини як святково-урочистий, так і гедоністично-розважальний, де кавалерська строгість поєднується з дамською грайливістю, а чоловіча «домінанта» – з жіночою «субдомінантою». Цікаво, як кубістично-супрематичні прийоми тут конституюють багатобарвний лірично-експресивний образ в «елементному» дискурсі живопису, теоретично розробленому О. Богомазовим.

Паралельно з експресивно-ліричною абстракцією «Краківської групи» у Львові виникла група «Артес» (1929 р.), що тяжіла до сюрреалізму, до якої входили українські художники М. і Р. Сельські, В. Ласовський, а також – польські – Я. Спихальський, Б. Лінке, А. Врублевський, А. Леніца (див. [3]). Проте семіотика цієї групи відповідала не стільки кубофутуристичним і абстрактно-конструктивістським пошукам прихильників ідей Т. Пайпера у Польщі та О. Богомазова в Україні, скільки естетичним орієнтаціям експресіонізму, сюрреалізму, метафоричного живопису, навіяного ідеями А. Бретона у Франції та Іспанії.

Спільною для українських і польських кубістів, футуристів, а згодом і абстракціоністів була логіка заперечення академізму і натуралізму, притаманна естетиці О. Богомазова, що корелювала з поглядами Аполінера і Кандинського. Низка авангардистів, як у Польщі, так і в Україні, наводила творчі мости не тільки із Західною Європою (Париж) і Росією (Москва, Петербург), але й поміж собою. Відомо, наприклад, що Петро Мечик 1926–1927 академічного року у Варшавській академії мистецтв мав зустрічі з М. Бойчуком, В. Седляром, С. Налепинською-Бойчук, неодноразово бував у Києві, де співпрацював з українськими митцями, зокрема з В. Касіяном і М. Глущенко. «Великим приятелем українців» він називає Войцеха Яструмбовського, який товаришував з М. Бойчуком та С. Налепинською ще з Краківської академії мистецтв (див. [2, с. 195, 196]).

Українських та польських авангардистів 10–20-х років XX ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту. У галузі філософії це позначилося, зокрема впливом як класичного, так і новітнього позитивізму, добре відомого як у Польщі (в літературі через ідеї «вселюдської етики» у Марії Конопницької та Емілії Ожешко), так і в Україні (через літературно-

критичну творчість Івана Франка). Польський світоглядний «позитивізм» та український філософський «реалізм» отримали потужні імпульси від ідей «позитивної філософії» О. Конта, історіософії Бокля, еволюціонізму Спенсера, Дарвіна, Гексле, естетики І. Тена. Переломлюючись у філософсько-естетичних позиціях І. Франка, вони, так чи так, безпосередньо чи опосередковано, живили й науково-теоретичний дискурс Львівсько-Варшавської школи, гомологічно відбиваючись у творчості авангардистів через світоглядні синтези позитивізму, феноменології, інтуїтивізму тощо.

Використані джерела

1. Личковах В. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (до постановки проблеми) / Володимир Личковах // Людина – соціум – історія: складності сучасних взаємин ; відп. ред. В. Л. Петрушенко. – Львів : «Ліга-Прес», 2016. – С. 13–17.

2. Мечик П. Дві зустрічі у Варшаві / Петро Мечик // Хроніка-2000: Укр. культурол. журн. – Вип. 2 (92): Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. – К., 2012. – С. 195–198.

3. Федорук О. Авангард у повоєнній Польщі: в колі нефігуративності… / Олександр Федорук // Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах. – Вип. 81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. – К., 2010. – С. 32–121.

4. Федорук О. Український авангард / Олександр Федорук // Його ж. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. – Кн. перша. – К. : Вид. дім А+С, 2006. – С. 9–68.

5. Ярецкая Д. Тереза Жарновер: художница-авангардистка … / Дорота Ярецкая // Новая Польша. – 2015. – № 3 (172). – С. 35–40.

6. Jadacki J. J. Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głownie poęcia // Jacek Juliasz Jadacki // Polska filozofia analityczna / red. M. Hempolinski. – Wroclaw, 1987.

Волков Сергій Михайлович

СТАНДАРТИЗАЦІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ – ВИКЛИКИ КРЕАТИВНОЇ ЕКОНОМІКИ

Можливості культурного обміну, які в сучасному світі отримує пересічна людина, нібито відкривають нам шлях до економічного процвітання. Однак реальні культурні впливи завдяки цілеспрямованим на певні інтереси ресурсам часто є однобічними. Уніфікація сучасного культурного простору все більше тяжіє до стандартизації способів життя людини, її мислення.

В цьому контексті можна вести мову вже й про національну культурну безпеку, залишаючи актуальним питання національної безпеки. Але, як свідчить онтологічний досвід, культури органічно і плідно засвоюють лише те, чого внутрішньо самі потребують і до чого підготовлені своїм попереднім досвідом і потенціалом.

Глобалізаційні процеси в культурному просторі, що повсякденно відчуваємо в сучасному культурній взаємодії, у багатьох випадках викликають у пересічного громадянина подвійну реакцію. Виявляються вони у двох різновекторних діях, спрямованих в одному випадку на бажанні зберегти «старі» традиції, у другому – долучитися до нових конструктивних процесів, що відбуваються у світі.

В цій ситуації виникає необхідність проведення досліджень та наукового обґрунтування усіх «за» та «проти», вивчення ризиків, пов'язаних з перспективою втрати власної ідентичності, цивілізаційних здобутків. А такі ризики виникають в результаті інтеграції з культурою країн, що є більш економічно захищеними. Завдання полягає в тому, щоб, зберігаючи свій культурний здобуток, якою нам уявляється система мистецької освіти, що базується на усталених українських цивілізаційних традиціях, увійти в світовий дискурс з цього питання і бути заангажованими світовим співтовариством. Парадокс сучасного стану системи мистецької освіти полягає в тому, що уникнути такої взаємодії при загальному курсі країни до засвоєння європейських цінностей неможливо. Регулятором цього процесу виступає економічна доцільність ведення такої діяльності, припорошена політичними інтригами, і проявляється в бажанні стандартизувати творчу діяльність.

Разом з тим, дві останні сили людських відносин не в змозі визначити історичні перспективи тієї чи іншої культурної традиції, якою є зазначена нами система. Умови їх життєздатності полягають в глибині традицій тієї чи іншої культури, які, як правило, в сучасних умовах і зберігаються в системах освіти. Особливо вони виявляються в такій царині людської діяльності як мистецька освіта – системі передачі досвіду в галузі образотворчого, музичного, театрального, кіно- або циркового мистецтва тощо. Основою такої діяльності є схема передачі досвіду від майстра-виконавця своєму учневі, шо має споконвічну традицію і закріпилася в меритократичному принципі формування особистості митця.

Меритрократизація, як визначальна особливість передачі досвіду в мистецькій галузі, формує і підтримує функціонування творчих шкіл (інколи династій) в мистецтві. Стандартизована в XX ст. в радянському просторі система мистецької освіти – вищий навчальний заклад (консерваторія, академія, інститут тощо) – середній спеціальний навчальний заклад (училище, коледж тощо) – дитячий позашкільний навчальний заклад (дитяча музична школа, дитяча художня школа, дитяча школа мистецтв, дитяча школа естетичного виховання тощо), що перебували в системі управління культурою (Мінкультури), використовуючи традиції старих цехових відношень, підняла їх до рівня світових професійних

стандартів. Крім того, вона створила мережу персоніфікованих взаємозв'язків в цій галузі, що забезпечує певний захист від проникнення «інородних» елементів інших культур.

Стандартизація під сучасні тенденції укрупнення і злиття мистецьких навчальних закладів з більш «потужними», а по суті більш масовими навчальними закладами як (на думку «економістів») більш рентабельними, провокує до зміни смислів підготовки мистецьких практиків, зведенню нанівець «ексклюзивності» особистості митця як успадкованої цінності українського суспільства, втрати творчого елементу в навчальному процесі в загальному русі до «стандартів» якості підготовки.

Разом з тим, саме сучасна креативна економіка потребує присутності творчої особистості в виробничій діяльності, де конструктивний естетичний елемент, «нестандартність» стає передумовою економічного успіху.

Важливим, на нашу думку, при вивченні зазначених процесів є врахування досвіду мистецьких навчальних закладів, що зберігається в їх архівних базах даних і які залишаються малодослідженими, в аспекті регіональних особливостей. Стандартизовані під власні регіональні потреби як ринку, так і духовної інтелектуальної діяльності свідомості, вони сприятимуть формуванню засад нової креативної економіки в різних секторах людської культурної практики, формуванню нових поколінь, здатних протистояти усередненим стандартам, орієнтованим на невибагливого споживача.

Стандартизація освіти під необтяжений знанням інтелект не дає перспективи самовдосконалення особистості. Тільки мистецька діяльність, орієнтована на кращі світові здобутки, що є дороговказом в повсякденній діяльності мистецького навчального закладу, здатна забезпечити прогрес середньостатистичної свідомості, а з тим і цивілізаційний прогрес українського суспільства.

Колесник Олена Сергіївна

Універсалії культури в картині Тараса Шевченка «Катерина»

Загальновідома картина «Катерина» Тараса Шевченка може розглядатися як один з найбільш символічних творів світового мистецтва. Не уявляється можливим з'ясувати, наскільки усвідомленим або ж інтуїтивним було використання автором всіх елементів, які конституюють хронотоп твору. Однак у своїй сукупності вони ідеально відображають життєвий світ українського етносу і можуть репрезентувати його в ситуації міжкультурного діалогу (звісно, із врахуванням того, що йдеться

саме про традиційну сільську культуру, яка зараз все більше відходить у минуле). При цьому сама по собі символіка носить достатньо універсальний характер, щоб вимагати лише мінімальних роз'яснень при міжкультурній презентації.

Важливим моментом аналізу є ствердження автономності картини від однойменної поеми. При всій схожості фабули, ми маємо справу з принципово різними інтерпретаціями тієї самої теми. Найбільш принципова відмінність помітна на рівні опозиції профанне – сакральне: на живописному полотні відсутня вся побутова, профанна конкретика і, навпаки, введені відсутні в поемі сакральні елементи.

В центрі знаходиться постать самої Катерини. Її суто українська краса викликає в пам'яті образи з народних пісень, аж до таких деталей як «чорні брові як шнурочки». Вона зодягнена в національне дівоче вбрання, в якому переважають білий та червоний кольори; коси Катерини додають третій колір – чорний. Ці три кольори можна розглядати як символи трьох рівнів міфопоетичного Космосу (земля, небо, підземний світ). У деяких етнічних традиціях саме ці кольори використовуються для опису ідеальної людської краси. Наприклад, в кельтських текстах неодноразово згадуються біла шкіра, червоний рум'янець, чорне волосся; це уявлення відбилося і в відомій казці про Білосніжку.

Не вдаючись до аналізу символіки національного костюму, звернемо увагу на вінок, який виступає образом круглого купола неба, а також вічного повторення соціальних та космічних циклів. Зазначимо також, що Катерина боса, що передбачає безпосередній зв'язок з землею як батьківщиною, та як джерелом природних сил.

Крім вертикалі, утвореною постаттю Катерини, в око впадає є також горизонталь, що поділяє верх та низ, небо та землю. Це перехрестя розділяє картину на чотири квадранти.

Права сторона маркована позитивно. Практично всюди у індоєвропейців праве розглядається як «своє», ліве – «чуже»; Шевченко не відступає від цього канону. В правій верхній чверті ми бачимо гілля дубу – світового дерева, захисника, а інколи навіть «двійника» чи предка людини. На картині дуб зверху простягає гілки, обіцяючи Катерині захист.

В правому нижньому куті, під дубом, ми бачимо сидячого на землі Українця в білому одязі. Інколи його називають батьком Катерини, однак, це не схоже на правду, хоча б тому, що Українець є занадто молодим, та й тому, що він дивиться на дівчину зі співчуттям, але дещо відсторонено. Як і в зовнішності Катерини, підкреслена його національна типовість. До того ж, він схожий на самого Шевченка, а отже, може поставати своєрідною «проекцією» автора на його художній світ. Білому

одягу Українця відповідає його мирна справа: він обробляє березові (ще одне сакральне для практично всіх європейських народів дерево) цурки, перетворюючи священну деревину на господарчий виріб. Це забезпечує зв'язок «культура – натура», причому не як протистояння, а як взаємне збагачення, надання матерії форми. Ложки, які він ріже, відсилають нас до теми їжі, яка в традиційних культурах мала символічне значення ствердження життя, прилучення до сутності священної істоти, об'єднання колективу за родинним столом. До мирної праці на землі відсилають також граблі та вили, що стоять обіч Українця.

Ліва половина картини символічно втілює «чуже». Те, що постать Катерини розвернена саме в цьому напрямку, підкреслює зміну її долі.

Головною постаттю тут є Вершник, що скривається в імлі. Його чужість наочно виражена темним, цупким «штучним» костюмом, який протистоїть природності Катерини та Українця. Його динамічна поза, військова форма та шабля контрастують зі статичністю та миролюбністю оточення. Вершник на очах розчиняється у пилюці, як Вогняний Змій, згубний коханець дівчат та молодих удів. В цьому ж лівому верхньому куті ми бачимо вітряк, який у народних оповідях нерідко пов'язувався з чортами. Ця ж «потойбічність» відмічає й лівий нижній кут, позначений постаттю песика. В міфопетиці це амбівалентна істота, пов'язана за потойбічним світом. Але у Шевченка песик не загрожує Катерині, можливо, навіть захищає її. Тобто, «своє» потойбічне / позасвідоме на боці Катерини.

Песик, який встав на задні лапи, та крона дубу зверху утворюють чітку графічну діагональ, яка символічно протиставляє верхній та нижній рівні Космосу. Своєрідну крапку ставлять зламана гілка дубу біля песика. Це – натяк на порушене дівоцтво, поламану долю. Другу композиційну і смислову діагональ створюють Українець і Вершник, що втілюють такі протилежності як: мир – війна; біле – темне; стабільне – динамічне; традиційне – нове; пасивне – активне, своє – чуже.

Загальна структура картини складається з вертикалі, горизонталі та двох діагоналей (що повністю співпадає зі структурою британського прапору). Ця схема є надзвичайно значущою з точки зору міфопоетики, оскільки в ній сполучаються символи трьох рівнів та чотирьох (або вісьмох) напрямків світу. Найголовнішим у ній є центр, п'ятий (чи дев'ятий) елемент, втілення сутності світу. Недарма п'ять чи дев'ять, число центру, є сакральним у багатьох народів.

На картині усі ці лінії – вертикаль, горизонталь, дві діагоналі – проходять через утробу Катерини, акцентуючи її дитя, яке й стає тим самим Центром, квінтесенцією. Тема покритки та її дитини, «байстрюка» перетворюється на варіант універсально поширеного архетипу культ

діви-матері та чудесного народження чудесної дитини, відміченою особливою долею і призначеною для великих справ. Таким чином, іконографія картини не тільки не ілюструє однойменну поему, але й прямо протистоїть її заземленій трагічності. Поема є сповненою гіркоти. Картина – надії, що народжується зі смутку.

Отже в образі «Катерини» перед нами постає досконале, водночас символічне і наочне, зображення міфопоетичного Космосу в його неповторному національному прочитанні. Зовсім не випадково, що картина стала такою популярною. Цим полотном Шевченко увінчав створений ним з традиційних елементів національний міф. Він візуалізував образ української мирної, осілої, хліборобської жіночності, так само автентично, як невідомі майстри увічнили другий, чоловічий, войовничий пласт української культури в образі козака Мамая. І недарма за спиною Катерини ми бачимо відритий степ, а на ньому – курган, які асоціюються з вічним козаком.

Що ж у Катерини-України попереду? Нічого, крім вітру, який розвиває стрічки її вбрання. Нічого – і усе, що вона вибере. А оскільки вона стоїть гранично близько до рами картини, до глядачів – до нас – то ми мимовільно втягуємося в цей екзистенційний та цивілізаційний вибір. В наш час, коли Україна в черговий раз стоїть на роздоріжжі, кожен відповідає сам, беручи участь у створенні мистецького світу картини – і того світу, в якому ми живемо.

Сабадаш Юлія Сергіївна

Діалог культур: проблеми толерантності та взаємодії (за книгою У. Еко «Повний назад»)

У своїх попередній працях ми вже розглядали питання наукової та літературної діяльності У. Еко [1; 2]. В цих тезах ми б хотіли зупинитися на одній з останніх перекладених робіт Еко «Повний назад. "Гаряча війна" та популізм ЗМІ» (2007) – це збірка есе переважно політичного змісту, надрукованих між 2000 та 2005 роками. В них Еко зупиняється на недавніх негативних явищах міжнародної політики, на італійській політиці, а також на науковій та технологічній сферах сучасного життя. Взагалі, в усіх цих явищах Еко вбачає не прогрес, а регрес – на його думку, західна цивілізація крокує назад, в точності повторюючи рухи рака.

Декілька статей цієї збірки безпосередньо торкаються питань діалогу культур та проблем вищої школи, які є дуже актуальними сьогодні. В статті «У неї в самої є друзі» Еко розповідає, як його з колегами на початку 60-х років запросили в Іспанію на наукову конференцію, а вони

відмовилися, тому що в Іспанії панувала диктатура й власне їм не подобалася політика іспанської держави. Але іспанські друзі пояснили, що їхній приїзд створить можливість розмови, причому досить вільної, а оскільки іноземцям закон не писаний, тим самим розширюються межі дисидентства в Іспанії. «І з тих пір, – говорить У. Еко, – ми їздили в Іспанію за будь-якої можливості, і я пам'ятаю, що інститут італійської культури під керівництвом Фердинандо Карузо перетворився на справжній оазис вільних дискусій і розмов» [3, с. 509]. Саме тоді, вважає Еко, він усвідомив, що необхідно розмежовувати дві речі: політику уряду кожної країни й культурні процеси, що відбуваються в ній. «Тому, – пояснює вчений, – я завжди їздив на культурні заходи в країни, політична ситуація в яких мені була не надто близькою» [3, с. 510].

Еко наводить приклад з британського тижневика «Транслейтор», де була надрукована передовиця М. Бейкер: у цій статті вона говорить, що багато академічних інститутів, будучи не згодними з політикою Шарона, організували збір підписів під петиціями із закликом бойкотувати ізраїльські інститути та університети, і цей збір підписів ведеться також багатьма інтернет-сайтами під девізом «Бойкот ізраїльських науково-дослідних інститутів» і «Бойкот наукових і культурних зв'язків з Ізраїлем». З цього приводу М. Бейкер зажадала від М. Шлезінгер і Г. Тур (знаменитих ізраїльських вчених) вийти зі складу редколегії журналу «Translation Studies Abstracts».

Пояснюючи, вона зауважує, що цей бойкот – не проти особистості, а проти інституції. Але від цього тільки гірше, позаяк це означає, що незалежно від переконань і поведінки людини її приналежність до певної раси визначає ставлення до неї самої.

У. Еко підкреслює, що протягом сторіч, на тлі проявів нетерпимості й жорстоких політичних розправ вистояла й вижила планетарна республіка вчених, прагнучи до взаєморозуміння і співпраці між людьми всіх країн. Руйнація цього міжнародного співробітництва, на його думку, буде трагедією для всього людства.

Не може бути обвинувачена ціла держава, навіть якщо викликає обурення її уряд, як і не можна звинувачувати країну, без поправки на всі розбіжності, протиріччя і незгоди між окремими представниками чи групами її населення. «У жодній області землі не всі вівці чорні. Вважати, що всі мазані одним миром – саме це називається расизмом» [3, с. 513], – підсумовує Умберто Еко.

У статті «Коріння Європи», розглядається проблема, яка надзвичайно жваво обговорювалася в європейській пресі – «чи дійсно необхідно, щоб була присутня у Європейській конституції фраза про “христи-

янське коріння" нашого континенту» [3 с. 424]. Прихильники цієї формули посилаються на ту обставину, що Європа формувалася як оплот християнської культури, бо неможливо уявити собі Європу без церков, без християнських королів, без богослов'я схоластів і без численних канонічних святих.

Полемізуючи, супротивники вищенаведеної точки зору, посилаються на те, що сучасні демократії засновані на світських офіційних принципах. На що перші відповідають, що європейські завоювання – це спадщина Французької Революції, а коріння – йдуть до чернецтва, до францисканців. Супротивники небезпідставно закликають замислитися над тим, чим стане Європа в недалекому майбутньому, коли вона неминуче перетвориться в поліетнічну єдність. Потрібно розуміти, що це не релігійна війна, а об'єктивна необхідність прийняти рішення, визначаючи загальне обличчя європейської спільноти, виходячи з її минулого чи з її майбутнього. Якщо говорити про минуле, то ... «всі культури дають живлення пагонам інших, як далеких так і близьких культур, але найважливіше – як ці пагони прищеплюються. Зовсім не зайве, вказує У. Еко, у європейській Хартії було б відсилання і до греко-римського і до іудео-християнського коріння сучасної культури» [3, с. 426].

В кінці статті Еко висловлює сподівання, що, в ім'я цих самих коренів, подібно тому, «як Рим розгорнув свій пантеон для всіх богів, якого б вони не були походження і на вищі трони пустили чорношкірих (адже святий Августин був африканцем), – об'єднана Європа так само розкрита для всіх новітніх віянь, етнічних і культурних, причому культурна відкритість має стати найглибшою з усіх європейських характеристик» [3, с. 428].

Розмірковуючи про обличчя сучасної Європи, Еко в своїй статті «Розп'яття, інструкція для користувача» прогнозує, що «через 30 років Європа стане зовсім поліхромним континентом, з усіма наслідками, що випливають з такої різнобарвності – змінами, рухами, сутичками й компромісами» [3, с. 428]. І додає, що така метаморфоза безболісною бути не може.

І сучасні полеміки – чи прибирати розп'яття зі шкільних класів в Італії, а у Франції про мусульманські хустки в школах – це і є ті сутички на шляху не безболісного переходу. Еко наводить як приклад французьку школу, яка на сто відсотків світська, але саме в республіканській Франції визріло багато могутніх течій сучасного католицизму, як бачимо, від вилучення релігійних символів із загальноосвітніх французьких шкіл французька релігійність не постраждала. І альтернативний приклад: щонайменше два покоління італійців провели шкільні роки в приміщеннях,

де красувалося розп'яття між портретом короля й портретом дуче, і ці італійці стали хто учасниками Опору, хто прихильниками республіки. «Можна дійти висновку, – зауважує Еко, – що розміщення священних символів у школах не впливає на духовну еволюцію учнів» [3, с. 430].

Безперечно, хрест вже давно став художнім, всеосяжним символом. Хрест – частина культурної антропології і його символістика вкарбована в колективну уяву. «Якщо, наприклад, мусульманин бажає переселитися в Італію, не поступаючись своїми релігійними принципами, більш того – саме з метою захисту цих своїх принципів, йому краще прийняти звички й звичаї обраної країни... Приїжджаючи до мусульманської держави, – особисто я, – п'ю алкоголь тільки в готелях для європейців… і якщо кардинала запрошують з лекцією до мусульманської школи, він погоджується виступати в залі, де розвішані на стінах сури Корану» [3, с. 434].

Єдина Європа, де зростає кількість неєвропейців, повинна формувати правові та моральні суспільні засади на взаємній терпимості. Не варто в школах затушовувати розбіжності, а потрібно їх обґрунтовувати. «Доцільно було б викладати в навчальних закладах історію релігій паралельно з законом божим – хоча б годину на тиждень, так щоб всі могли зрозуміти, про що йдеться в Корані, або про що думають буддисти, і щоб всі разом – євреї, мусульмани, буддисти і християни всіх напрямків – краще розуміли, звідки взялася й що стверджує Біблія» [3, с. 435]. Завершуючи свою статтю, Еко закликає радикальних фундаменталістів: «Розумійте й приймайте звичаї й ментальність обраної країни», а звертаючись до країн, корті приймають новоприбулих, говорить: «Нехай ваші нрави та звичаї не перетворюються у нав'язування ваших вірувань» [3, с. 435].

Підсумовуючи, варто зазначити, що проблема діалогу культур на сьогодні є не лише дуже актуальною, але й такою, що вимагає поглибленого розгляду і пошуку глобальних та новітніх шляхів вирішення. У. Еко якраз і належить до тих інтелектуалів сучасності, який в своїх і публіцистичних, і наукових, і літературних працях намагається всебічно висвітлити цю проблему.

Використані джерела

1. Сабадаш Ю. С. Переклад як форма збагачення культури в контексті дослідження Умберто Еко «Сказати майже те ж саме» / Ю. Сабадаш // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2009. – № 1. – С. 27–31.

2. Сабадаш Ю. С. Культурологічний модернізм та естетика мас-медіа у контексті дослідження Умберто Еко «Апокаліпсис відкладається» / Ю. Сабадаш // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2009. – № 1. – С. 49–54.

3. Эко У. Полный назад! Горячие войны и популизм в СМИ / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Эксмо, 2007. – 592 с.

Пучков Андрей Александрович

«КОЗЫРЯЙ!»

Буквальности сходства в портретном искусстве и литературной жизни

(Князь Талейран и Козьма Прутков)

Перед нами два изображения, разделённые двадцатью годами, – карандашный портрет Талейрана 1835 г., времени его посольства в Англии (рис. 1), и литографированный Козьмы Пруткова 1853–1854 гг. – единственный из «сохранившихся» (рис. 2).

Рис. 1. Князь Талейран

Рис. 2. Козьма Прутков

Автор первого – немецкий портретист Карл Кристиан Фогель фон Фогельштейн (1788–1868), второго – трое: Лев Жемчужников (четвёртый из пятерых братьев), академик живописи А. Е. Бейдеман и Л. Ф. Лагорио, ученик Айвазовского. Первый портрет (имеющий вариантность исполнения в лево-правой разворотности гравёрной мастерской Делпеша), как и следует, индивидуального исполнения, второй, как положено жанру, – собирательно-коллективного; считается, что его идея принадлежит Л. М. Жемчужникову.

Первый персонаж: *Шарль Морис де Талейран-Перигор, князь Беневентский* (1754–1838) – ловкий и хитрый дипломат, беспринципный интриган, астрономический взяточник и очень умный человек, понимавший, что все окружающие по сравнению с ним болваны, это понимание скрывавший и играючи делавший большую историю, получая от

процесса игры эстетическое удовольствие. Блестящий проказник, влиявший на контурную карту Европы ловчее тех, кому, постоянно предавая, прислуживал (от Людовика XVI через Наполеона, назвавшего Талейрана «дерьмом в шёлковых чулках», до Луи Филиппа). Отец Эжена Делакруа, владелец одного из фешенебельнейших «шато Луары» – Валансэ, востребованный любовник и тонкий мемуарист. Автор афоризмов: «Для успеха в этом мире значительно важнее уметь проницательно разглядеть, кто дурак, чем увидеть умного», «Язык дан человеку, чтобы скрывать мысли», «Если вы хотите возвыситься, наживите врагов», «Прежде всего, никакого излишнего энтузиазма», «Если бы люди всегда понимали друг друга, не было бы всемирной истории» итд.

Второй персонаж: *Козьма Петрович Прутков* («1803»–«1863») – литературная маска Ал. К. Толстого, братьев Жемчужниковых (Алексея, Владимира и Александра Михаловичей) и штабс-капитана А. Н. Аммосова (1823–1866); российский остроумец, версификатор и драматург, якобы директор Пробирной палатки, якобы действительный статский советник и кавалер ордена св. Станислава 1-й степени. Автор афоризмов: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые, иначе такое бросание будет пустою забавою», «Если хочешь быть счастливым, будь им», «Не шути с женщинами: эти шутки глупы и неприличны», «Знай, читатель, что мудрость уменьшает жалобы, а не страдания», «Всегда держись начеку» итд.

Поскольку в художественную случайность сходства портретов незаурядных персонажей верится с трудом, стоит искать объяснение в мотивах, двигавших российскими художниками (а Лев Жемчужников, будто Гоголь, больше принадлежит Украине), когда они придумывали к маске Пруткова образ, соответствующий его уму и талантам.

Не вызывает сомнения, что именно портрет Талейрана послужил моделью для создания прутковского портрета, а ведь Прутков – даже не человек. Прутков это несколько человек, и каждый из них не был заурядным и мог претендовать на портретное сходство. Но этого не случилось. Не думаю, что скромность помешала: задача была иной.

Портрет Талейрана был известен в России. Его эстамп хранился, например, в домашней библиотеке Пушкина. Но едва ли именно там кто-то из авторов Пруткова мог его видеть: коллекционные эстампы в XIX веке были распространённы. Дело, конечно, не в том, где и кто мог видеть этот портрет – этого нам, пожалуй, не узнать, – а в том, почему именно портрет Талейрана, а не иного лица, был взят прототипом для литографии Пруткова.

Для ответа на вопрос нужно помнить, какую роль играл Талейран в истории Российской империи, будучи наполеоновским министром иностранных дел. Здесь не место останавливаться на том, что и так все знают: официальные встречи Талейрана с Александром I, его роль в подписании Тильзитского мира, подготовке Эрфуртской встречи императоров итд. Талейран тайно, за большие деньги, через канцлера К. В. Нессельроде, поставлял Александру I секретные сведения о намерениях Наполеона, предавая Наполеона Александру, а Александра и Наполеона, тоже за деньги, – австрийскому канцлеру Клеменсу Меттерниху, и никто из участников действа, кроме Талейрана, не знал о комбинации. Возможно, эти (или подобные) сведения всплыли в качестве непроверенных слухов в 1840–1850-х, снискав Талейрану восхищение его умственными способностями, беспринципностью, хитростью и алчностью. Честно говоря, надувательство такого рода – высший дипломатический пилотаж.

Конечно, качества отпетого циника, каковые были обнаружены и у Козьмы Петровича, не могли не повлиять на сложение модели его внешнего облика: «как бы Талейран». Взгляд Талейрана на портрете Фогеля фон Фогельштейна вызывает невольное восхищение: мол, как я вас всех облапошил. Не такой ли должен быть у Пруткова? Подбирая модель для прутковского портрета, авторы понимали, что Прутков обманщик, что лицо его обещает менее того, что могут даль его сочинения; что он скорее развлекается, нежели вправду юморит; что его проект «О введении единомыслия в России», стишки, военные афоризмы и особенно «Торжество добродетели» (драма из «современной французской жизни») – издевательство над толстым слоем третьего сословия (о низших, безграмотных, речи нет), которое составляет серый фон, тщась рассесться на страницах истории. Пушкин обывателей называл чернью.

Если б не ограниченный объём этого сообщения, можно было обратить внимание на аллюзии между многоликостями Талейрана и Пруткова, отложившимися в их текстах. Быть может, пьеса «Торжество добродетели» (1864), созданная через десять лет после хрестоматийного портрета автора, – кода в обосновании правильности выбранной модели: в репликах и поступках министра плодородия (главный персонаж пьесы) прочитывается стиль действий Талейрана, тонкости его дипломатической манеры.

Не оттого ли Репин в знаменитом портрете Корнея Чуковского (1910) приложил ему левую руку к груди, что вспомнил портрет Пруткова, запараллелив прутковскую язвительность и остроумие с весёлокритическим настроем опусов молодого литературоведа?

Когда Талейран умер, знающий спросил: «Любопытно, зачем ему это понадобилось?» Прутков же «умер», чтобы завершить литературное поприще: «чиновник умирает, и ордена его остаются на лице земли». Если это не доказательно – по меньшей мере, вроде бы убедительно.

Андросова Дария Владимировна

Пианизм А. Скрябина: итоги 100-летия после 1915 г.

Столетие эмблематического ухода композитора в 1915 г., на пороге выстраивания концепции Мистерии как планетерного игрового акта, утопическая идея которого в разгар Первой мировой войны получала трагическое свечение. Творчество А. Скрябина-композитора богато разработано в музыкознании (см. [3; 4 и др.]). Однако пианистическое искусство данного великого музыканта менее освящено по объективным причинам недооценки его салонной специфики. А. Скрябин получил признание в Одессе, откуда в 1898 г. начались его триумфальные выступления во Франции и Европе [3, с. 92]. В Одесской консерватории преподавала ученица А. Скрябина Н. Чегодаева, что определило существенные аспекты влияния этого рода пианизма на фортепианную школу Южной Пальмиры.

Фортепианное наследие А. Скрябина, как композитора представляющего полноту проявления *символизма* [4, с. 970], является *выводимым* из салонности К. Дебюсси, а также из священной для обоих салонности *шопеновского* наследия. А. Скрябину долго отказывали в национальной укорененности его творчества: критерий фольклоризма, апробированный практикой М. Глинки и кучкистов, для данного русского композитора был невозможен. Но в случае Скрябина важна его установка на «духовный радикализм» в творчестве, который исключал в его программных выходах обытовленность выражения, в том числе в проявлениях последнего в *душевности,* – искусство Скрябина укоренено Духовным горением. И этого рода «духовный радикализм» считается специфически русской чертой как в религиозном служении, так и в мыслительной деятельности в целом, поскольку вышеназванный «духовный радикализм» органически связан с феноменом «духовного кочевничества», «…которые в богословской литературе считаются достоянием религиозной мысли Руси и который направляет мысли наших соотечественников не менее чем к «космическому преображению» [1, с. 4-5] «всеобщего спасения» (причем, «спасен будет тот, кто спасает» [1, с. 7]).

Закономерен Московский исток творческих открытий русского композитора: Москва религиозная была оплотом «русского бидермайера», Московский модерн 1880-х – 1890-х был органическим продолжением бидермайеровских позиций, в русском варианте окрашенного в тона культа высокой простоты в традициях учения Сергия Радонежского и старцев Оптиной Пустыни. Главным отличием этих «внеиосифлянских» традиций, восходивших к Кирилловской церкви, была эмоциональная открытость и особого рода восторженная радостность вероисповедания человеческой «обоженности». И такая экстатика радостного Служения узнаваема в музыке Скрябина – как и особого рода «скрябиновская колокольность», где-то «сходимая» с рахманиновской (см. завершение Фантазии ор. 28) и отличная от нее неизобразительной символикой (см. заключительную партию в вышеназванной Фантазии Скрябина, тт. 55-72, 133-149).

Данная характеристика пианизма Скрябина, как одного из последовательных пролонгаторов *символистского метода* в *инструментальном* творчестве (ибо для К. Дебюсси это последнее реализовывалось, по классификациям, прежде всего, французских музыковедов как *«импрессионизм»*) выстроена для построения рабочей гипотезы *символистского принципа использования инструментализма.*

Фортепианный символизм – это *избыточное смысловое превышение* выразительности пианистической вещественности. Скрябин *отказался от выраженности контрастов гомофонно-гармонической кантилены и «плечевых» обнаружений кульминаций, от педальной «густоты» поддержки и первого, и второго, в динамике выделил видимые, quasi-террасные (клавесинно-органные!) соотношения «высшей утонченности»/«высшей грандиозности»,* не детерминированные развитыми crescendo-diminuendo.

Фортепианные произведения А. Скрябина так или иначе соизмерялись автором с собственными его возможностями как пианиста, отмеченных индивидуальными штрихами формирования и обнаружения этих последних. К. Морски, исследователь традиций искусства шопеновского исполнительства, прямо указывал на салонно-романтическую линию Листа-Бузони-А. Рубинштейна-Рахманинова в противоположность польско-французской «лирико-поэтической», представленной Падеревским и Корто [5, с. 401]. Более того, названный исследователь указывает имена Корто-Софроницкого-Липатти-Г. Нейгауза как тех, кто считались с тенденциями символизма у Шопена [там же].

Значимость левой руки для Скрябина имела и более общий эстетический смысл: ученик С. Танеева, композитора-полифониста, он не

мог гомофонно-традиционно акцентировать «праворучную» игру, подчеркивая полифоническую фактуру (полифонию французскую, скорее контрастно-полифонического, чем имитационного характера).

Подчеркиваем, что триумфальные выступления Скрябина-пианиста как за границей, так и в крупнейших городах России, зафиксировали стилистически-идеологическую подоплеку неприятия скрябиновского пианизма – «полетного», использовавшего «вторую клавиатуру», то есть игру на приподнятой кисти, что идет от староклавирной традиции мелизматической игры. М. Михайлов справедливо усматривал в этих признаках – национальные традиции, идущие от «жемчужного» пианизма Дж. Фильда и М. Глинки (см. [3, с. 64-65]). И глубинный аспект этой традиции поднят в трудах Б. Яворского, обосновывавшего национальную укорененность фортепианного наследия А. Скрябина [там же, с. 303-306]. В работе Л. Куземиной, посвященной исполнительской эстетике Яворского имеются специальные страницы выхода его «скрябинизма» в Украину, в частности в Одессу [2, с. 21-27].

Так обнаруживается «русский дух» Скрябина, обусловленный не кучкистским-народническим «хождением в народ», но ментальным единением с религиозной «вселенской» идеей, дорогой максимализму русских жизненных принципов и устремлений.

Использованные источники

1. История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. – М. : Молодая гвардия : Синтагма, 2001. – 544 с.

2. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.

3. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.

4. Символизм / [Лялина С.] Символизм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / глав. ред. Ю. Келдыш.– Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 969–970.

5. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa : Akademia muzyczna F. Chopina, 1999. – 587 s.

Станіславська Катерина Ігорівна

ТВОРЧІСТЬ І БІЗНЕС: ДО ПОРТРЕТУ ІЛЛІ КАБАКОВА

Коли впала «залізна завіса», радянські художники почали активно продавати свої роботи за кордон – за безцінь, по 100–200 доларів, і такою дешевизною зіпсували ринок. Сьогодні Західний ринок перенасичений творами російських художників, і тепер вони не так високо цінуються. Директор російської арт-галереї Василь Кузнєцов [3] розповідає, що, просуваючи якісну роботу сучасного художника кілька років, її можна про-

дати за 100–200 тис. доларів. Вартість картини при цьому складається з певних показників: статусу художника, аукціонної історії продажів інших його картин, зокрема творів цього періоду, художнього рівня картини, її популярності, участі у виставках, сюжету, кількості робіт цього художника на ринку і багато чого іншого. Багаті люди інвестують у мистецтво (тобто купують картини) не для того, щоб повісити їх на стіну, а для того, щоб у майбутньому на них заробити. Втім, ціна на картину ніколи не росте самостійно, цим потрібно спеціально займатися – просувати її на ринок, робити її відомою. Тому, коли людина купує картину, вона автоматично платить за те, що твір буде брати участь у кількох виставках, буде надрукований в каталогах і, може, лише в перервах трохи повісить у нього на стіні в спальні. Зазвичай з художників виходять погані продюсери власних робіт. Буває, що вони навіть ображаються, коли бачать, що галерея купує у них роботу за однією ціною, а продає в десятки разів дорожче. Художнику здається, що його якось обдурили. Насправді висока підсумкова ціна – це результат дорогої і тривалої піар-роботи.

Найдорожчим українським (за походженням і народженням) / російським (за проживанням до 50 років) / американським (за сучасним станом) художником є Ілля Кабаков (1933 р. н.): його роботи продаються по 5–6 млн. доларів, що є недосяжною висотою для інших. Інформаційні матеріали про Іллю Йосиповича Кабакова сьогодні є в усіх світових енциклопедичних виданнях з історії сучасного мистецтва, мистецьких та аналітичних журналах, газетних фондах, виставкових афішах та буклетах. З середини 1960-х рр. Кабаков став одним з лідерів радянського художнього підпілля, найважливішим явищем всередині якого став концептуалізм, був активним учасником дисидентських художніх експозицій у Радянському Союзі та за кордоном (Італія, Німеччина, Англія). Опинившись у кінці 1980-х на Заході, Кабаков працює в жанрах тотальної інсталяції, живопису, графіки, фотографії. Впродовж десятиліття він став всесвітньо відомим митцем і сьогодні входить в еліту артсвіту, отримує гранти, виставляє свої роботи на найвищих світових мистецьких фестивалях, проводить персональні виставки у багатьох країнах Європи та Америки, отримує титули та нагороди від шанованих мистецьких установ різних країн.

У 2008 р. Ілля Кабаков був визнаний найдорожчим російським художником другої половини XX ст., коли на лондонському аукціоні *Phillips de Pury &Company* його картину «Жук» (1982) було продано за 2,93 млн. фунтів стерлінгів (5,84 млн. доларів). Ця сума вражала уяву, але вже не була сенсацією: за півтора роки до того, в червні 2006 р., той же аукціонний дім продав роботу Кабакова «Номер люкс» за 4,1 млн.

Ось це дійсно було дивно, адже ніколи раніше аукціонні ціни на роботи митця не перевищували півмільйона доларів. Що сталося в середині «нульових» з сучасним мистецтвом? І завдяки чому саме Кабаков став найдорожчим з нині працюючих російських художників? Аналітик журналу *Forbes* Валерій Ігуменов спробував розібратися у феномені успіху, виділивши сім його складових [2].

Величина. Так чи інакше, талант і досвід зневажанню не підлягає. До еміграції Кабаков 30 років працював у Росії, був одним з батьків-засновників московського романтичного концептуалізму і привіз до США величезну кількість картин.

Еміграція. У 1987 р. Кабаков отримав перший грант від австрійської некомерційної організації, що підтримує художників, потім були гранти французького уряду, німецької служби обмінів. Гранти дозволяли жити за кордоном, створювати інсталяції, проводити виставки. Кабаков все менше часу проводив в СРСР і нарешті вирішив не повертатися зовсім: вдома у нього не було і малої частки таких можливостей, як за кордоном. Втім, не сам факт еміграції допоміг його подальшій кар'єрі (багато радянських художників, яких вважали перспективними, виявилися не затребуваними на Заході), а те, що Кабаков виїжджав як сформований майстер. Крім того, саме за кордоном сталася зустріч, завдяки якій міжнародна кар'єра Кабакова відбулася в її нинішньому вигляді.

Емілія. У 1989 р. Кабаков почав працювати зі своєю майбутньою дружиною Емілією Леках (що виїхала з Радянського Союзу в 1973 р.) як куратором та арт-консультантом. З 1990 р. усі нові роботи підписуються подвійним іменем «Ilya & Emilia Kabakov». Емілія стає менеджером, промоутером і скарбником творчого дуету, а в Іллі з'являється щаслива можливість творити, не відволікаючись на побутові деталі. Кабаков віддав дружині керування справами і фінансами. Велику кількість робіт, які Кабаков привіз з СРСР, на першому етапі вдалося продавати за ціною 15–50 тис. доларів, і пізніше Кабакови намагалися викуповувати ці роботи назад: Емілія вирішила все змінити, взявши у свої руки відносини художника з ринком, ставши фактично його продюсером.

Стратегія. У 1994 р. Емілія почала поступово, але повільно збільшувати ціни на роботи чоловіка. Одним з постулатів нової стратегії Кабакових стала присутність на ринку невеликої кількості робіт автора. На сьогодні Кабаковим створено понад 600 робіт, але близько половини з них досі перебуває в родині художника. Розрахунок Емілії полягав і в тому, аби некомерційному художнику Кабакову не довелося творити на замовлення. У цьому контексті в стратегії Кабакових є єдиний виняток: вони працюють на замовлення, якщо його робить музей.

Музеї. Кабакова називають найхитрішим з пострадянських художників: виїхавши з Росії, він з дружиною придумали свою оригінальну стратегію просування, засновану на необхідності сподобатися не аби кому, а людям, які ухвалюють рішення в сучасному мистецтві: музейникам, кураторам, крупним колекціонерам. Якщо музей не може заплатити ринкову ціну за роботу Кабакова, ця робота продасться йому за менші гроші або взагалі буде подарована, але за умови її виставлення в постійній експозиції. За словами Емілії, на одну продану роботу доводиться приблизно дві подарованих, але така стратегія дала результат: роботи Кабакова є в усіх найбільших музеях сучасного мистецтва Європи та США. Зрозуміло, що альтруїзм тут скоріше вдаваний, адже потрапляння в колекції провідних музеїв безпосередньо впливає на вартість робіт.

Код. Кабаков презентує образ Радянського Союзу в тотальних інсталяціях, організовуючи величезні простори, з якими радянське неофіційне мистецтво ніколи не працювало, а Кабаков шукав способи освоїти такий простір, і йому, одному з небагатьох, вдалося відійти від квартирного формату. Кабаков першим зміг перевести радянську свідомість у код і запропонувати ключі для його розшифровки, що відкрило його роботам світ, а світові – його роботи. Він першим у другій половині XX ст. перейшов з категорії «художника з Росії» в розряд міжнародних митців, символізуючи російське, підняте на рівень міжнародного контексту.

Російські гроші. До моменту, коли в середині 2000-х ціни на сучасне мистецтво почали скажено рости, Кабаков був найвідомішим його російським представником на міжнародному рівні. Ціни на його роботи трималися приблизно на одному рівні (кілька сотень тис. доларів), не здійснюючи різких стрибків вниз або вгору. Різкий злет стався тоді, коли в аукціонах почали брати участь росіяни – ціни підскочили незрівнянно. Того ж «Жука» купив засновник Музею мистецтва авангарду, мільярдер В'ячеслав Кантор (за версію журналу *Forbes* станом на 2015 р. 41-е місце у рейтингу найбагатших бізнесменів Росії та 810-е у світовому рейтингу *Forbes*).

У 2013 р. мільярдер Роман Абрамович та засновник арт-центру «Гараж» Дар'я Жукова купили велику колекцію робіт Іллі Кабакова. Продавцем виступив американець Джон Стюарт, який збирав твори московського концептуалізму близько 20 років. Сума угоди не називається, проте експерти на ринку стверджують, що за зібрання з приблизно 40 робіт, яке намагалися продати протягом декількох років, просили в різний час від 30 до 60 млн. доларів. Більшу частину з проданих картин було створено ще до еміграції. Емілія Кабакова заявила, що це одна з найбільших, якісних та художньо значущих колекцій робіт її чоловіка у

світі. Емілію турбувало, що настільки цінне зібрання довгий час перебувало на ринку, але тепер воно врятоване [1].

Як бачимо, успішне продюсування сучасного образотворчого мистецтва базується на органічному поєднанні творчої та комерційної складової. На прикладі Іллі та Емілії Кабакових спостерігаємо гармонічний альянс розподілу обов'язків митця та продюсера, що привів до фінансово ефективного просування мистецьких творів на сучасному ринку.

Використані джерела

1. Абрамович купил уникальную коллекцию работ Ильи Кабакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.befocus.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=11897

2. Игуменов В. Кабаков как бренд / Валерий Игуменов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.forbes.ru/node/56191

3. Кузнецов В. Кто в России продает и покупает современное искусство / Василий Кузнецов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.the-village.ru/village/hopesandfears/how/171295-kak-ustroen-art-rynok-v-rossii

Шульгіна Валерія Дмитрівна

Яковлев Олександр Вікторович

СИНЕРГЕТИЧНА ПАРАДИГМА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

В Резолюції «Пріоритети Міністерства культури України на 2014-2015 рр. та створення передумов для подальших реформ» культурі надається провідна роль у консолідації українського суспільства. Пріоритети Міністерства культури України на 2014-2015 рр. і подальший період спрямовані на запрошення до діалогу, співпраці та вироблення спільних і загальноприйнятих правил гри на культурному полі в контексті євроінтеграційних процесів, створення умов для міжкультурного й міжрегіонального суспільного діалогу, розвиток партнерства і порозуміння між співгромадянами на ґрунті європейських цінностей.

Отже вагомим завданням культурології є визначення синергійних шляхів культурного розвитку України, зокрема мистецької освіти в умовах європеїзації та глобалізації. На противагу інтернаціоналізації культури у двох протилежних напрямках – глобалізації та регіоналізації – пропонуємо концепцію синергії культурних ідентичностей України.

Як приклад реалізації синергетичного підходу і включення мистецької освіти та культури України у світовий контекст наводимо участь НАКККіМ у діяльності Міжнародного наукового товариство EVA – Electronic Imaging & the Visual Arts («Електронне зображення і візуальні мистецтва»). Конференції EVA – це міжгалузева та мультидисциплінарна сукупність локальних і глобальних заходів для фахівців з нових техно-

логій у культурному середовищі суспільства. В організації, підтримці та роботі конференцій EVA беруть участь міжнародні організації світового та європейського рівнів, міністерства та відомства приймаючих країн, організації-виконавці європейських проектів.

Діяльність асоціації EVA, зокрема за участі українських науковців, здійснює міжнародну інтеграцію теоретичних і практичних досягнень усіх видів наукових, освітянських і виробничих ресурсів у галузі національної і світової культури, на глобальному рівні ініціює міжнародне співробітництво науково-дослідницьких установ і навчальних закладів, активізує та підтримує участь регіонів у спільних проектах збереження та пропаганди національної спадщини. Проведення в рамках конференцій EVA навчальних програм та тренінгів сприяє професійній підготовці кваліфікованих культурологів – спеціалістів у галузі мультимедійних технологій.

Результат проведених досліджень проблем синергії культурних регіональних ідентичностей України – Півдня (Одещина), Центру (Київщина), Заходу (Львівщина, Закарпаття) і західноєвропейських інституцій (Міжнародна організація EVA) – представляємо у вигляді ієрархічної моделі формування загальнонаціонального культурного простору, яка має три складових різного рівня інтеграції з послідовним розширенням меж регіональних досліджень – від локального через загальнонаціональний до метасинергійного. Кожний рівень розкриває внутрішній зміст окремого явища культури, що послідовно поширюється на вищі рівні розподілу культурного простору; таким чином, виникає інтегрована цілісність глобального культурного простору, змістовно організована зсередини.

Міжрегіональний інтеграційний рівень, зазначений у моделі багатокомпонентної системи національної культури, характеризувався виконанням проекту «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність», який охопив три регіони: Центр (Київщина), Південь (Одещина), Західна Україна (Львів, Мукачеве).

Розпочатий НАКККіМ у 2009 р. міжрегіональний проект «Мистецька освіта XXI століття: теорія і практика» залучив згодом Одеську національну музичну академію імені А. В. Нежданової, Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, Мукачівський державний університет, Університет музичний Фридерика Шопена у Варшаві. Проведення щорічних весняних конференцій, обмін освітньо-мистецьким досвідом із публікацією матеріалів досліджень сприяли виробленню загальнонаціональної концепції мистецької освіти, що відображено у творчих розробках провідних учених – С. Волкова, В. Личковаха, О. Маркової, А. Павка, О. Рощенко.

Компонента локального рівня в моделі культурного простору України представлена в дослідженнях К. Антонової «Громадсько-мистецька діяльність М. В. Лисенка в культурному просторі Києва другої половини XIX – початку XX ст.», К. Давидовського «Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)», А. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст.», які виконані в НАКККіМ і демонструють мистецтво Києва і Одеси як базову локальну одиницю національної культури України.

Таким чином, загальна картина національної культури як складна багатокомпонентна система вимальовується за допомогою просторового моделювання, що передбачає детальне дослідження основних структурних одиниць розподілу культурного простору – місто, регіон, країна, які одночасно виступають як цілісність і частини цілого, як суб'єкт і об'єкт. На сучасному етапі синергетичний підхід в дослідженні культурного простору є теоретичним «ключем» до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки.

У представленій моделі ідея синергії української культури і мистецької освіти розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів, локальних місцевостей та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум соборної України.

Використані джерела

1. Каган М. Философия культуры / М. Каган. – СПб., 1996. – 415 с.
2. Князева Е. Основания синергетики: Режимы с обострением, саморганизация, темпомиры / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб. : Алетейя, 2002. – 414 с.
3. Пріоритети Міністерства культури України на 2014-2015 рр. та створення передумов для подальших реформ [Електронний ресурс] / Резолюція МКУ. – Режим доступу: http://www.spadschina.kh.ua/assets/files/KMU/strategija%20rozvitku%20kulturi.pdf
4. Програма ЮНЕСКО «Пам'ять світу» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage
5. Шульгіна В. Синергетична парадигма простору культури : монографія / В. Шульгіна, О. Яковлев, та ін. – К. : НАКККіМ, 2014. – 400 с.
6. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / V. Shulgina, O. Yakovlev, O. Barkova // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna : Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.
7. Яковлев О. Синергійні процеси у мистецькій освіті / О. Яковлев, В. Шульгіна // Мистецька освіта в культурному просторі XXI століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, 28–30 квітня 2015 р. – К. : НАКККіМ, 2015. – С. 30–33.

Горенко Лариса Іванівна

СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: УКРАЇНОЗНАВЧА ПРАКТИКА

Стратегія розвитку мистецької освіти в Україні початку XXI ст., перш за все, пов'язана з системою управлінської діяльності, яка забезпечує успішне функціонування різних соціальних інститутів – організацій, призначених здійснювати певну соціально важливу діяльність. У цьому контексті важливу роль відіграє менеджмент, який має місце практично в усіх сферах життєдіяльності та життєтворення суспільства (в комерційному і некомерційному бізнесі, політиці, науці й освіті, конфесійній активності). Технології в системі мистецької освіти, тобто конкретні способи здійснення менеджменту, залежать від соціально-економічного розвитку суспільства та конкретної сфери, інформаційного забезпечення, чинного законодавства та низки інших факторів. Водночас, одне із завдань системи українознавства є виявлення та висвітлення місця і ролі культури в розвитку української нації, держави та суспільства, а тим самим – як культура відбиває і творить образ України та світового українства [2, с. 51–52]. Зміст українознавства як науки та навчальної дисципліни ґрунтується на засадах української культури, всотуючи в себе найбільш актуальні традиції українського народу.

Традиційно специфіку менеджменту в сфері культури пов'язують з особливостями «духовного продукту» та «духовного виробництва». Продукти такої діяльності мають не речовий характер, а, перш за все, пов'язані з феноменами свідомості (сприйняття, розуміння, мислення, усвідомлення і т. п.), тому не піддаються безпосередньо фінансово-економічному підрахунку прибутку. Більш того, на відміну від продуктів матеріального виробництва, культурні цінності у процесі споживання нарощують свої цінності й підвищують їх соціальну значимість. Як, наприклад, існує і діє прямий внесок сфери культури в економіку. Так, державні заклади культури, освіти і науки, некомерційні організації, творчі колективи та індивіди, працюючи в сфері культури та мистецтва, створюють конкретні робочі місця відповідно до ринку послуг, який володіє суттєвим інвестиційним потенціалом. Тобто, здійснюється безпосередній внесок у розвиток економіки конкретного регіону. Це не лише проблема працевлаштування й трудової зайнятості, але й система оподаткування та підрахунків до державного бюджету, соціальне та медичне страхування тощо.

Сфера культури та мистецтва також виступає базою та інфраструктурою розвитку низки інших галузей, перш за все – освіти і науки, ЗМІ,

видавничої діяльності, туризму, індустрії розваг. Відповідно загальносвітових стандартів, понад 75% об'єму туризму є т. зв. «культурний туризм» (cultural tourism), коли туристи відвідують інші регіони та країни з метою ознайомитися з культурно-історичною спадщиною. Тому вищезазначені сфери життєдіяльності передбачають сферу культури в якості інфраструктури свого розвитку, а, можливо, й існування взагалі. Забезпечуючи відповідні послуги для працівників інших галузей і сфер діяльності, заклади й установи сфери культури здійснюють їх повноцінну соціалізацію. До того ж, сфера культури і мистецької освіти має прямий соціальний вплив. Це пояснюється тим, що культурні традиції й символи, мова, освіта і наука складають зміст культурної ідентичності, національної самосвідомості громадян. Це створює певну суспільну консолідацію, усвідомлення спільності щодо здійснення економічних і політичних реформ, розвитку суспільства в цілому [1, с. 27–32]. Культура та мистецтво завжди соціально вагомі і навіть, прибуткові, оскільки виступають в якості соціальних інвестицій. Вони акумулюють і транслюють певні базові цінності суспільства, образи, національні символи, які використовуються в комерційній і некомерційній діяльності. Культура і мистецтво забезпечують соціально важливі види діяльності, організацію виховання й освіти, які сприяють професійному і духовному розвитку особистості й суспільства в цілому, а також розкриттю їх творчого потенціалу. Крім того, в елітарній та масовій культурах, андеграунді виробляється і пропонується різноманіття можливих образів і моделювань соціальної поведінки. Таким чином, культура і мистецтво збагачують соціальну сферу й образ життя змістовними подіями.

Важливим аспектом впливу сфери культури на економічні чинники є наступні. Такі сучасні технології бізнесу і менеджменту як реклама, public relation, просування товарів – включаючи акції по стимулюванню й організації продаж, роботу з персоналом, формуванням корпоративної культури і фірмового стилю – ці компоненти не можливі без використання традиційних форм соціально-культурної діяльності, без співробітництва із закладами й установами культури та мистецтва. Як відомо, сфера культури і мистецтва створює інфраструктуру ділових контактів, місць, умов і чинників для їх реалізації. Заклади культури здійснюють корпоративні послуги: інформаційне та науково-технічне забезпечення тощо [3, с. 76–78]. Культура та мистецтво підвищують цінність навколишнього середовища, матеріальної бази виробництва й відпочинку. Змістовна й активна культурна діяльність (життєтворення) впливають на формування й розвиток особливого іміджу регіону, місцевості, в тому числі – серед потенційних інвесторів.

Щодо соціального впливу сфери культури та мистецтва, особливо пріоритетними є такі: по-перше, взаємостимулююча співпраця ділового світу і сфери культури, комерційної й некомерційної – таке партнерство є важливим інструментом формування і розвитку громадянського суспільства, здатності до саморозвитку; по-друге, культура і мистецтво виступають джерелом цивілізаційного впливу і соціальної організації, стимулюють творчість, підвищують здатність суспільства до сприйняття новітніх технологій, стереотипів свідомості й поведінки; по-третє, фактично культура і мистецтво – колективна пам'ять суспільства, джерело культурно-історичної спадщини і творчих ідей для наступних поколінь [4, с. 151–152].

Особливості сучасного підприємництва і менеджменту формують особливий тип менеджера. Інноваційний характер сучасного менеджменту, все більша залежність від персоналу, сприятливого соціального середовища виводять на перший план (окрім маркетингової, фінансової, організаційної компетентності) вміння особливого виду. Так, сучасний менеджер повинен знати і організацію, і фінансовий контроль, і маркетинг, і роботу з персоналом, а також методики здійснення сучасного менеджменту. До таких належать: вміння вирішувати слабко структуровані проблеми, за умов фактичної відсутності мети та умов; вміння ризикувати та здійснювати проведення інноваційних технологій (методик). Отже, сучасний менеджер стає, перш за все, медіатором. До традиційних вимог щодо знання технологій, організації, фінансового контролю і маркетингу в сучасних умовах доповнюються вимогами культурологічного і гуманітарного характеру [5, с. 320–321]. Сучасний менеджер, незалежно від напрямку діяльності його фірми (установи), має бути теоретично і практично орієнтованим у питаннях загальної та прикладної культурології, соціальної психології, бути знайомим із сучасними культурними процесами. Збільшення гуманітарного змісту сучасного менеджменту проявляється практично по всіх векторах практики менеджменту. Відомо, що маркетингові стратегії враховують аналіз образу життя споживачів, включаючи національно-етнічні, вікові, професійні, соціально-психологічні та інші соціально-культурні фактори, обставини й особливості. Це означає, що маркетинг набуває характеристики технології соціально-культурного нововведення. Такий підхід констатує особливу активність і особливе значення технології менеджменту в сфері культури – з одного боку, а з іншого, що досвід сучасного менеджменту має прикладне значення в сфері культури.

В умовах сучасного інформаційного простору України початку XXI ст. менеджменту в сфері культури вперше постала як провідний ет-

нокультурологічний та філософсько-українознавчий напрям та, відповідно, теоретико-методологічний підхід гуманітарної науки та навчальної дисципліни, де об'єктом дослідження (вивчення) виступає культура та етнокультура як феномен цивілізації та людської діяльності. Висвітлення актуальних питань менеджменту в системі сучасної науки та освіти потребує концептуалізації філософсько-методологічних принципів цього процесу на основі досягнень сучасної філософії культури. Сутнісна специфіка менеджменту як навчальної дисципліни полягає в тому, що вивчення національних традицій в царині різних наук (історії, філології, фольклористики, історії філософії, культурології, мистецтвознавства тощо) має відбуватися методом певного світоглядного синтезу, спрямованого на свідоме освоєння і відтворення загальнолюдських смислів та універсалій культури у специфічних формах національного буття в контексті розвитку євроінтеграційного вектору, що є найхарактернішою рисою культурно-освітнього часопростору України початку XXI ст.

Використані джерела

1. Богуцький Ю. П. Основні дилеми логіко-філософської рефлексії еволюції культури та ідея «онтології доцільності» // Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури : онтологія, динаміка, перспективи : монографія / Інститут культурології АМУ / Богуцький Юрій Петрович. – К. : Веселка, 2008. – С. 26–44.

2. Горенко Л. І. Культурологія як наука та навчальна дисципліна / Горенко Лариса Іванівна // Культурна трансформація сучасного українського суспільства : зб. наук. матеріалів VII Культурологічних читань, пам'яті Володимира Подкопаєва, м. Київ, Український центр культурних досліджень, 4–5 червня 2009 р. – К : ДАКККіМ, 2009. – С. 51–55.

3. Горенко Л. І. Культура як українознавство : методичний посібник для самостійної роботи студентів очної, заочної та дистанційної форми навчання, аспірантів, докторантів, слухачів курсів (факультету) підвищення кваліфікації з українознавства / Горенко Лариса Іванівна. – К. : МЕФ, 2003. – 156 с.

4. Енциклопедія етнокультурознавства (понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи) / В. Г. Кремень, Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець, Ю. С. Шемшученко. – Вид. 2. – К. : ДАКККіМ, 2002. – Ч. 2. – Кн. 1. – 442 с.

5. Культура // Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука ; 2-ге вид., перероб. і доповнене. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – С. 320–321.

Зосім Ольга Леонідівна

САКРАЛЬНА МУЗИКА В КУРСАХ ВНЗ: ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ

В навчальних програмах мистецьких ВНЗ важливе місце посідає сакральна музика християнської традиції. Втім, її представлення в нормативних курсах з історії світової та української музики є нерівномір-

ним: якщо початковий етап розвитку європейської і особливо української музичної традиції репрезентовано майже виключно богослужбовими творами, то сучасну композиторську творчість – переважно концертними та музично-театральними жанрами, сакральна ж музика посідає в нормативних курсах доволі скромне місце і часто представлена квазісакральними (тобто такими, що наслідують літургічні форми, але не призначені для богослужіння) творами. Одна з причин саме такого змісту навчальних програм – поступова переорієнтація осередків музичного професіоналізму з церковних на світські, а оскільки історія музики вивчає *музичні* твори і до того ж ті, що належать до професійної письмової традиції, то такий зсув виглядає цілком логічним. Але є одне але: навчальні курси з історії музики лише моделюють історичну реальність, і вона не завжди збігається з об'єктивним станом речей. Богослужбова музика, хоча і втратила у Новий час пріоритетні позиції у ієрархії музичних жанрів, продовжує свій розвиток і сьогодні, вона має свою історію, яка є самоцінною, як, наприклад, історія опери або балету. Але якщо монографічних праць або посібників з історії опери, балету, мюзиклу або інших музично-театральних жанрів на сьогоднішній день написано та видано багато, то наукових розвідок з історії християнською музики на порядок менше. Серед них відзначимо дві англомовні праці – Дж. Харпера [3] та Е. Вілсона-Діксона [2], перекладені та видані на початку XXI ст. у Польщі та Росії, у першій з яких висвітлено розвиток католицької та англіканської літургії X–XVIII ст. із зазначенням музичного компоненту, що використовувався при її відправі, у другій охарактеризовано весь двадцятивіковий шлях християнської музики, репрезентований усім трьома конфесіями. Такого роду праці висвітлюють історію християнської музики не у контексті загальносвітового музичноісторичного процесу, а презентують її як самоцінне явище, що координується зі світовими тенденціями розвитку музичного мистецтва, однак є цілком самостійним та автономним.

Повернемося однак до навчальних курсів мистецьких ВНЗ України. Студенти, що отримують вищу музичну освіту і практично працюють (пишуть, виконують, аналізують, досліджують, коментують) з музикою християнської традиції, часто мають про неї уявлення, сформоване у загальних курсах з історії музики, у яких наголошувалося на тому, що головне у богослужбовій музиці – її художня цінність, а історія християнської музичної традиції розглядалася як реалізація в діахронії оптимальних художніх втілень літургічних текстів. Відповідно, студентами не усвідомлювався той факт, що музичний компонент у літургії є другорядним, оскільки богослужіння не є концертом, а комунікатив-

ним актом між церковною громадою і Трансцендентним, де музика, наряду з живописом, скульптурою, архітектурою, є лише одним із засобів цієї комунікації.

Сьогодні студенти-музиканти не є абсолютними невігласами в літургіці і мають певне уявлення про структуру християнського богослужіння. Відповідно до історичного шляху українського християнства, вони більше знаються на музично-літургічній традиції християнського Сходу, при цьому їхні знання не є теоретичними, а практичними – багато музикантів регулярно співає у церковних хорах або ж робили це принаймні деякий час.

В українській музикознавчій науці також поступово стає традицією розрізняти музику, яка використовується на богослужінні, і музику, що призначена для концертного виконання. Твори композиторів, що наслідують літургічні форми, ми пропонуємо називати квазісакральними, хоча цей термін не є загальновживаним і може мати різні тлумачення. Так, у музикознавчій науці його використовує у дисертаційному дослідженні О. Мануляк, який квазісакральною (квазілітургійною) вважає музику, де є, окрім літургічних, й інші тексти; також вчений виділяє поняття «парасакральна музика», коли композитор використовує канонічні тексти у невластивому для них контексті [1, с. 10-11]. На нашу думку, дефініція «квазісакральність» більш точно виражає свою сутність тоді, коли йдеться не лише про доповнення канонічних текстів (саме це ми бачимо у паралітургічних відправах, коли після виконання піснеспівів на гімнографічні тексти у храмі звучать твори з неканонічними текстами, наприклад, хорові концерти чи церковні пісні) або використання їх в іншому контексті (це може бути не лише в концертних жанрах, а, наприклад, в опері, де за сюжетом зображується храмова відправа), а при характеристиці творів, що мають зовнішні форми сакральних жанрів (літургія, всеношна, меса, реквієм тощо), але призначені для концертного виконання. У даному випадку абсолютно неважливо, є там додаткові тексти чи вони відсутні і яка за характером музика написана композитором. Головний критерій для визначення музики як сакральної або квазісакральної – її призначення для богослужіння як акту релігійної комунікації (сакральна музика) або для концертного виконання як художньої акції (квазісакральна музика). Сакральна музика за природою є синкретичною, де музика – важлива, але не головна складова трансцендентної дії, якою є літургія, квазісакральна музика є цінністю сама по собі.

Стосовно музики західних – католицької та протестантської – традицій, то наразі у більшості українських студентів знання щодо них базуються навіть не на основі нормативних курсів ВНЗ, а на інформації,

отриманої у музичних коледжах, в програмі яких – лише загальновизнані перлини світової музики, а кількість творів, що вивчаються, дуже обмежена. Так, програма коледжів з музичної літератури пропонує студентам для вивчення три шедеври, які мають репрезентувати західноєвропейську церковну традицію – «Страсті за Матфеєм» і «Високу месу» Й. С. Баха та Реквієм В. А. Моцарта (перший твір – протестантську, два інші – католицьку). Зазначимо однак, що усі вони не є репрезентативними щодо відповідних церковних традицій, вони належать до них, але їх аж ніяк не можна назвати типовими, вони є скоріше виключенням (саме тому їх відносять до музичних шедеврів; при цьому факт генільності музики ще не свідчить, що вони є зразковими саме для церковної відправи, оскільки музичний компонент у богослужбових творах може як допомагати молитві, так і відволікати від неї), ніж правилом. «Страсті за Матфеєм» Й. С. Баха, наприклад, є паралітургічним твором, що виконувався у храмі у Страсну П'ятницю не підчас, а вже після богослужіння, хоча його витоки – у літургічному читанні Євангелія великоп'ятничної відправи. Отже, цей твір не є типовим зразком богослужбової протестантської традиції, хоча, безумовно, він у той чи інший спосіб її репрезентує. Щодо «Високої меси» Й. С. Баха, то вона лише зовнішньо є католицькою, оскільки написана протестантським композитором, і не є репрезентативною для католицької традиції. Наприклад, цей твір не дає уявлення про реальний час звучання музики католицької літургії: п'ять частин ординарія «Високої меси» Й. С. Баха звучать близько двох годин, тоді як католицьке тридентське богослужіння з музикою ординарія, пропрія та різними молитвами, що вимовлялися, тривало близько години. Стосовно Реквієма В. А. Моцарта зазначимо, що цей твір писався згідно традицій австрійської церковної музики, але, оскільки він не був завершений автором, то зазвичай його вивчають лише до половини, і, відповідно, у студентів також формується викривлене уявлення щодо структури реквієму як богослужбового жанру.

Також не сприяє розумінню структури католицького богослужіння вивчення музики барокової і постбарокової доби, коли у церковній практиці остаточно закріпилася традиція поділу довгих літургічних текстів на частини. Цю особливість католицького богослужіння рідко пояснюють студентам, а тому в них залишається в пам'яті те, що у месі та реквіємі є окремі частини «Et incarnatus», «Crucifixus», «Tuba mirum», «Confutatis», «Lacrimosa», тоді як це не окремі літургічні тексти, а фрагменти «Credo» з меси та секвенції «Dies irae» з реквієму. Обізнанішими в католицькій та протестантській музичній традиції є хорові диригенти, які на курсах із зарубіжної хорової літератури вивчають більшу кількість

творів, знайомство з якими дозволяє отримати повніше уявлення про католицьку та протестантську церковну музику; також хорові диригенти нерідко отримують від викладачів зі спеціальності повні переклади меси, реквієму та найбільш вживаних католицьких текстів.

Студенти, які хочуть поглиблено вивчати католицьку або протестантську музичну традиції, нині повинні самотужки знаходити інформацію (на щастя, сьогодні це вже не так складно) і формувати для себе цілісну картину історії церковної музики, що дозволяє їм всебічно охарактеризувати той чи інший богослужбовий твір. Проте самоосвіта не завжди дає системні знання, і тому сьогодні, коли для студентів відкриваються широкі можливості вибору факультативних курсів у ВНЗ, доцільним вважаємо введення до навчальних планів таких дисциплін як літургіка та богослужбова музика християнської традиції.

Використані джерела

1. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики : автореферат ... канд. мистецтвознав., спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / О. М. Мануляк. – Л. : Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2009. – 20 с.

2. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – СПб. : Мирт, 2001. – 428 с. – (Энцикл. християнства).

3. Harper J. Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków / J. Harper. – Ed. 2. – Kraków : Musica Iagellonica, 2002. – 346 s.

Афоніна Олена Сталівна

Алюзія як художній прийом «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму

Код, кодування, «подвійне кодування» і музичне мистецтво є абсолютно взаємодіючими, взаємодоповнюючими, взаємозалежними системами у створенні загального художнього процесу. У музиці майже всі засоби виразності мають стійкий комплекс правил для відтворення образів, що нагадує код із системою знаків для створення, передачі, обробки та зберігання інформації. Процес кодування в музичному мистецтві нагадує будь-який інший процес із перетворенням інформації із джерела в символи для комунікації або її зберігання. У музиці процес кодування пов'язаний із різними етапами: шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, кодування-декодування виконавцем цього нотного та образного матеріалу, і, зви-

чайно, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору.

Мистецтво постмодернізму пропонує для слухача такий плюралізм форм і змістів (Ж. Ліотар), таку текстологію з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко), що вступає в силу поєднання якостей коду з процесом кодування. Операція заміни кодів постмодерністичних творів, тобто їхня розшифровка (як кодів, так і творів), отримує назву «подвійне кодування чи подвійне розкодування» з притаманною ним багатоступеневістю. Наприклад, звернення до відомих сюжетів, які викликали і викликають одночасно і багато критики, і зацікавленості, і відвертого несприйняття – балет з музичним калейдоскопом (тобто спеціально підібраними фрагментами з різних творів, різних жанрів, які розкривають задум авторів) «Майстер і Маргарита». Цим відбором сюжету, музичного та сценічного оформлення, поєднання хореографії підтверджуються тези про те, що процес «подвійного кодування» спрямований на рекламну привабливість і пародійно-іронічне переосмислення класичних або модерністичних зразків (Є. Лозинські) та апеляцію як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс). Для визначення художніх прийомів «подвійного кодування» цікаво здійснити екскурс до музичної практики.

Сучасна музика ілюструє множинність творчих рішень, в яких відбивається своєрідність ознак постмодернізму – цитування інших текстів. Постмодерністичні тексти насичені художніми прийомами цитування (алюзія, контамінація, ремінісценція, інтертекст). Для кожного художнього прийому є свої специфічні особливості. Звичайно, що в музиці вони мають своє забарвлення і часто схожі в музичному тексті. Отже, на прикладах з музичної творчості спробуємо їх охарактеризувати.

Цитата-пісня або танець з обробками та варіаціями є найрозповсюдженим явищем в музиці: Ж. Колодуб «Сюїта № 1. Фольклорна», Г. Гаврилець «П'ять народних пісень» для народного голосу та оркестру; І. Шамо «Українська сюїта» та ін. Фольклор завжди цитувався композиторами, як методом прямого введення до тексту (М. Глінка, М. Лисенко, П. Чайковський та ін.), так і у зміненому варіанті, як алюзія. Алюзія (лат. allusio – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні [2].

Прикладів в історії музики багато, починаючи від Й. С. Баха і до наших часів. Українська композиторка Іріна Алексійчук у хоровому творі «Потойбічні ігри», фортепіанному ансамблі «Ніч на Купала» використовує ритми народних танців, інтонації народних пісень. Можна

сказати, що сучасні колорити презентують тріаду вищих (ідеальних), середніх (ідеально-матеріальних), нижчих (матеріальних) ієрархій, які за словами українського філософа С. Рижкової забезпечують споконвічну сталість космосу або культурного коду [1, с. 37].

Ще більше відповідає естетиці постмодернізму схрещення мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті (Ж. Дерріда). Український композитор Володимир Зубицький поєднує в своїх творах («Чумацькі пісні» (фольк-симфонія), «Ярмарок», «Гори мої» (хоровий концерт № 1), «Карпатська сюїта») народні тексти, тексти Біблії з інтонаціями народних гуцульських мелодій, ритмоформулами та мелодикою класичних стандартів при симфонічному розвитку матеріалу, що утворює підвалини «подвійного кодування».

У хоровому циклі на теми українських народних пісень «Співочі мандри», циклі обробок та аранжувань різдвяних пісень світу для солістів, хору та симфонічного оркестру «Різдво з хором "Київ"» Віктор Степурко використовує аутентичний музичний матеріал. Композитор традиційно для циклічних комплексів робить темпові контрасти між частинами, хоча і привносить у хорову звучність нові колористичні відтінки, витончені гармонії та інструментально-симфонічні прийоми розвитку тем. Алюзія в цих творах містить указівку на фольклорні джерела в назвах та матеріалі, що створює додаткову можливість розкодування твору, його двоадресну природу, «подвійність трактування».

У В. Степурка є цілий цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Алюзії», який у присвяті безпосередньо натякує на творчість Сергія Прокоф'єва. Сама назва циклу викликає у виконавців прагнення відшукати асоціації з творами С. Прокоф'єва, що є одним із перших ступенів процесу кодування. За словами композитора, цей цикл був написаний у кілька прийомів. Перша п'єса циклу «Саркастичне» з'явилася ще під час навчання композитора у консерваторії (1973–1974 рр.). Пізніше, на початку 90-х років, композитор дописав останні п'єси збірки: «Бог скіфів», «Помаранчевий рай», «Марш-гротеск», «Колесо фортуни». Усі п'єси збірки мають програмні заголовки і відразу, не вдаючись до детального аналізу п'єс, апелюють до розвиненого досвіду творів С. Прокоф'єва виконавцями, слухачами, критиками.

Починаючи від назви першої мініатюри «Саркастичне», виникає паралель із назвою циклу С. Прокоф'єва «Сарказми» (1912–1914), ор. 17 з п'яти п'єс, який мав першопочаткову назву «Саркастичні п'єси», але за порадами друзів композитор замінив назву. Як у С. Прокоф'єва, так і у В. Степурка психологічні мініатюри не об'єднані єдиним замислом, їхня програмність суб'єктивно закодована, хоча у кожному випадку у

В. Степурка наші асоціації спрямовані назвою твору. Більш за все їх єднає принцип алюзії, натяку на засоби музичної виразності у композиторів XX ст. У С. Прокоф'єва відсутні назви сарказмів, але вони мають ремарки, в яких намічений зміст творів. Тож, назви «Саркастичне», «Сарказми», «Саркастичні п'єси» можуть вибудувати асоціативний ряд у звичайного слухача тільки у руслі одного із видів сатиричного уїдливого викриття. А ось інші назви циклу більше відмічені асоціативними зв'язками для різних категорій учасників музичного процесу. На першому місці за асоціаціями знаходиться «Помаранчевий рай». У батьків учнів музичної школи мініатюра асоціюється із подіями української помаранчевої революції 2004 р., хоча п'єса була написана раніше, тобто сприйняття твору слухачами використовує той культурно-історичний контекст, який їм найближчий та більш відомий. «Помаранчевий рай» для В. Степурка, професійних музикантів-виконавців та слухачів насичений музичними темами опери С. Прокоф'єва та образами казки К. Гоцці «Любов до трьох помаранчів». Так, подвійність кодування і розкодування для цієї групи слухачів та виконавців реально відфільтровує свої попередні музичні враження і певні музичні коди-якорі в інших видах мистецтва.

П'єса циклу «Бог скіфів» відсилає наше уявлення до царства скіфів, скіфських божеств, які персоніфікували природні стихії і космічні явища. Часову відстань композитор підкреслює полірегістровістю як одну з варіантів «полі» в музиці XX ст. Контраст між високим і низьким регістром надає слухачу надзвичайне відчуття, ніби проти нього постають символи дня й ночі, світла і темряви, сну й пробудження. Вдало застосовує і одночасно зіставляє акорди, які характеризують войовничу природу скіфів і бога війни скіфів Ареса. Ефект «полі-» забезпечується завчасним показом кожного з пластів окремо. Перші два акорди п'єси становлять фразу, що є основою усього твору та своєрідним кодом Бога скіфів. «Бог скіфів» В. Степурка в учня викликає асоціації зі збірними образами: язичницьких богів, бога сонця скіфів, військовими образами, Аресом (бог війни) тощо. Музикантам же відома «Скіфська сюїта» і взагалі тема скіфів С. Прокоф'єва, яка представлена енергійними ритмами давніх обрядів. Для мініатюр «Марш-гротеск» і «Колесо фортуни» характерні підвищена роль деталей у мелодиці та гармонії, лаконізм та афористичність виразів, а «принцип алюзії виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати» [3, с. 147].

Алюзія як художній прийом загалом і «подвійного кодування» спрямована зокрема на ускладнення або спрощення кодування різних видів текстів. Таким прикладом є цикл «Екслібриси» (1995) для соло скрипки Ганни Гаврилець за мотивами поезії Софії Майданської. Лінг-

вістичний смисл слова «екслібрис» йде від словосполучення «з бібліотеки будь-кого, з книг будь-кого», а у контексті музичного мистецтва екслібриси ніби навіяні попередньою культурою. Ганна Гаврилець, як представниця західного регіону України, пише, що екслібриси викликають асоціації з народними піснями. Слухачі східного і центрального регіонів України не так добре знають фольклор, оскільки вони були вихована на піснях радянських авторів. Тому «Екслібриси» сприймаються по-різному у різних регіонах України. Алюзією, натяком в екслібрисах для знавців фольклору є народні пісні, а для знавців естради – пісні радянських композиторів. Отже, ми бачимо парадоксальний дуалізм (Ч. Дженкс) у розкодуванні музичного змісту

Логіка процесу «подвійного кодування» в музичному мистецтві за своєю природою комплексна, інтонаційно-змістовна та пов'язана з послідовною переробкою музичних вражень, які за допомогою включення пам'яті, встановлення зв'язків між музикою й широким культурно-історичним та індивідуально-психологічним контекстом. Алюзія як художній прийом слугує психологічною ланкою між музичним мистецтвом попередніх часів та сучасністю, що створює умови для «подвійного кодування і розкодування» в мистецтві постмодернізму.

Використані джерела

1. Рижкова С. А. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури : монографія / С. А. Рижкова, І. В. Кузнєцова, І. О. Шевченко. – К. : НАКККіМ, 2010. – 476 с.

2. Словопедія. Словник іншомовних слів Мельничука [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://slovopedia.org.ua/42/53392/277148.html

3. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

Садовенко Світлана Миколаївна

ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ РЕАЛІЯХ ПОСТМОДЕРНУ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО СУЧАСНОСТІ

Розвиток перехідного періоду художнього процесу має специфічний характер, що істотно відрізняється від узуального (звичайного) розвитку мистецького дискурсу. Особливостями перехідних періодів є збереження і функціонування протягом досить тривалого часу старих художньо-мистецьких форм і відносин, а також синхронне виникнення й утвердження нових. У будь-який перехідний період співвідношення між старим і новим, традиційним і сучасним постійно змінюється, тому

ні ті, ні інші форми і зв'язки не діють повною мірою, адже одні послаблюються і поступово занепадають, а інші народжуються або трансформуються і утверджуються, поступово розвиваючись. Специфіка перехідності найвиразніше проявляється у відкритості культури проміжних (перехідних) періодів і відзначається підвищеною активністю, а також незалежністю і самостійністю культурних контактів, зокрема свободою й привіллям дій окремих творчих особистостей.

В українській культурі, що на початку нового тисячоліття переживає період модернізаційного і постмодернізаційного структурування та національного утвердження цивілізаційних цінностей, виразно проявляються суперечливі, іноді навіть протидійні тенденції розвитку, що є характерною ознакою перехідного суспільства. Художній час найбільш насичених та суперечливих перехідних періодів історії характеризується помітними змінами у співвідношенні між формами та рівнями художнього мислення, перегрупуванням естетичних ознак, появою певних прикмет та особливостей. Так і в художній практиці перехід від однієї парадигми до іншої характеризується суттєвими змінами, зокрема, поширенням природної, вільної (за Л. Колесниковою – монтажної) форми композиції творів, появою безсюжетних, безпредметних, атональних творів у музиці, абстрактних у скульптурі тощо [1].

З набуттям Україною незалежності поступові структурні зрушення у рамках переходу до нових напрямів й становлення моделі «іншого» мистецтва в українській суспільно-культурній свідомості пов'язані зі зміною балансу пріоритетів між «традиційним» і «сучасним» та усвідомленням розуміння необхідності вироблення у художньому процесі адекватної стратегії. Остання має відповідати міжнародним інтелектуальним вимогам і здобути таку репутацію, щоб уникнути ризику ступити на тупиковий шлях у бік ізоляціонізму й не опинитися на маргіналіях сучасного культурно-мистецького процесу, в якому подеколи спостерігається руйнування хронотопу, що торкається його онтологічних засад і зумовлює пошуки нових зображувальних засобів. Перехід від постфігуративної та конфігуративної культур до префігуративної культури (М. Мід) – культури інверсії у процесі передачі соціального досвіду (тобто зворотного руху трансляції цінностей від молодшого покоління до старшого, а не навпаки, як це прийнято в традиційних суспільствах) призводить до значних змін у структурі, змісті й функціях народної художньої культури.

Трансформаційні процеси призвели до того, що сучасна українська народна художня культура є оригінальним синтезом, симбіозом різних типів, форм та інтерпретацій народних традицій. Можна спостері-

гати довільне нашарування елементів обрядово-ритуальної культури дохристиянських язичеських традицій на християнські. Також відзначимо збереження спадщини святкової культури радянської епохи і створення принципово нових форм масових свят і видовищ. Кардинально відмінні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоукультури, що перекриває і переборює усі раніше існуючі.

Варто зауважити на досить небезпечному явищі – підміні щирої фольклорної дії видовищем. З одного боку, видовище дає яскравість вражень, заявляє тематику і є обов'язковою й невід'ємною частиною будь-якої фольклорної форми. З іншого, видовище – лише одна з форм фольклору, необхідна, але не достатня. Підміна щирої традиції видовищем перетворює активних учасників фольклорної дії в пасивних споглядальників, потенційний об'єкт пропагандистського і психологічного впливу. Видовище – найбільш зручна й активно використовувана форма офіційно-парадних масових дійств, що дозволяє експлікувати через візуальний ряд основні атрибути влади: силу, міць, стабільність, інколи навіть агресію.

Таким чином, із засобу вираження самосвідомості народу різні фольклорні форми часом трансформуються в засоби експансіоністського впливу на особистість, що дозволяє маніпулювати свідомістю мас. У числі найбільш поширених тенденцій постіндустріального суспільства в питаннях української народної культури можна відзначити вихолощування духовної сутності народної традиції, засилля видовищного початку, активне використання народних традицій і видовищ як знарядь впливу на формування ідеології мас і засобів маніпулювання суспільною думкою.

У складних соціально-культурних умовах сучасної України народна традиція стає об'єктом споживання, як і будь-який продукт масової культури. Як наслідок, у формуванні нових традицій, що відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик, відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій.

Практика сучасних трансформаційних процесів показує, що в культурі не повинно бути руйнування духовних традицій. Культурна спадщина мусить бути збережена і примножена.

Цінним феноменом української народної художньої культури є збереження автохтонного культурного коду та наявність перспектив для консервативно-революційного розвитку, що передбачає поєднання сучасного культурного дискурсу, модерністської та постмодерної культу-

рної мови, а також сакрального виміру традиційної культури. Отже, український варіант модернізації культури має відбуватися саме за допомогою традиції, а не шляхом відмови від неї, тієї традиції, яка є «зовсім не те саме, що звичка, нехай навіть пречудова, бо звичка означає позасвідоме набуття, що прагне стати машинальним, в той час, як традиція випливає зі свідомого та зумисного засвоєння чогось. Справжня традиція не є свідченням зниклого минулого; навпаки, це жива сила, яка тонізує та інформує теперішність» [2, с. 37].

Поєднання традиційного і сучасного дає перспективні породження нових видів мистецьких течій, зокрема, фольк-року, в якому, приміром, вже понад 10 років працює відомий нині в Україні та за її межами творчий колектив Electro Folk Group «KOLO DIY» (керівник – Павло Колодій, випускник НАКККіМ зі спеціальності «Імпресаріо, музичний продюсер»). Поєднуючи звучання скрипки, бандури, сопілки, дримби, цимбалів, на які встановлюються електричні датчики для зняття звукових коливань, а потім вже електричний сигнал обробляється через електронний процесор звукових ефектів і виходить через підсилювач на акустичні системи, з акустичною гітарою, роковим ритмом, різноманітними тембрами ударних інструментів та манерами співу, рок-музиканти створюють неповторну темброву палітру, яка зберігає національний український колорит у трансформованому вигляді. В обробках українських народних пісень, цитуванні музично-фольклорного матеріалу, створенні оригінальних композицій на фольклорній основі з використанням народної інтонаційної сфери, ладів, текстів, а також тембрів народних і електроінструментів, прийомів виконання національної та інофольклорної манери Electro Folk Group «KOLO DIY» є яскравим прикладом трансформації української народної художньої культури. Розмаїття українських народних інструментів залишає багато ідей для проведення експериментів зі звуком, що впливає на загальне звучання колективу в цілому, дає певні підстави створення їх своєрідного, ні на кого не схожого музичного обличчя. Використання народних інструментів в рок-музиці дає можливість та потенціал для здивування доволі вишуканого закордонного слухача.

Взаємопроникнення і синтез різноманітних форм традиційної музичної культури і сучасної музичної культури України (рок, поп-музика, джаз) обґрунтовано В. Тормаховою [3].

Отже, у просторово-часових реаліях постмодерну спостерігається активне використання архаїчного українського фольклору як основи для створення естрадних композицій. Звернення до автентичної вокальної манери, виконання мелодичних ліній і багатоголосних шарів в ав-

тентичній фольклорно-співочій манері використовується в джазі, рок- і поп-музиці. Застосування народних інструментів, їх тембрів, особливостей гри на них використовується в джазі та рок-музиці. Звернення до фольклору народів світу набуло найбільшого розповсюдження в стильовому напрямку World music.

Національним ідентифікатором, національним продуктом сучасного виробництва, жанром з явно вираженим українським обличчям може стати український фольк-рок. Використовуючи останні досягнення електротехнічних приладів, фольк-рок, як один з найперспективніших напрямків сучасної музичної індустрії, вибудовує свій національний імідж і здобуває статус популярної української музики.

Використані джерела

1. Колесникова Л. В. Художній час як проблема онтології мистецтва : дис. … канд. філос. наук : 09.00.08 // Колесникова Любов Вікторівна. – К. : Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2003. – 20 с.

2. Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики / И. Ф. Стравинский // Статьи и материалы. Сост. Л. С. Дьячкова. – М. : Советский композитор, 1973. – 528 с.

3. Тормахова В. Современная популярная музыка и фольклор: к проблеме ассимиляции (на примере творчества Энвера Измайлова) / В. Тормахова // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2003. – Вип. 10. – С. 240–253.

СЕКЦІЯ 1
ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ XXI СТОЛІТТЯ

Волошина Лариса Іванівна

ВІЛЬНА ТВОРЧІСТЬ У ДМШ ТА ЇЇ РОЛЬ У ВИХОВАННІ І МУЗИЧНОМУ РОЗВИТКУ ЮНОГО МУЗИКАНТА

Музика – це особливий вид мистецтва,
до якого нам з вами пощастило доторкнутися.

Для кожного музиканта важливо опанувати *вільне* музикування. Саме вільне музикування допомагає створити особливий настрій, викликає здатність відкрити в музиці що-небудь незвичайне, відчути повну свободу за інструментом. Творча особистість має дивовижну здатність кожного разу розкривати будь-який музичний твір по-новому для себе. І саме в цьому полягає найдивовижніша таємниця музики: кожен раз музичний твір у виконанні іншого музиканта може бути різним. Ось чому ми прагнемо послухати музику у виконанні різних музикантів-виконавців, тому що кожен з них додає твору, що виконується, щось особливе.

Повна комп'ютеризація у XXI ст. значно змінила мислення сучасної дитини. Діти стали іншими, але інтерес до мистецтва у них не зник, навіть навпаки – навіть підвищився. Зараз кожна друга дитина бачить себе на сцені, мріє таким чином проявити себе, щоб її помітили. І не важливо, як вокаліста чи інструменталіста, але аби відзначитися і бути не таким, як усі. Про це свідчать численні проекти: «Україна має талант», Х-фактор, «Танцюють всі» та багато інших. Поринути у світ мистецтва зараз дуже престижно.

Комплексний професійний підхід у ДМШ до виховання творчої особистості охоплює широке коло питань, що відносяться до проблем загально-естетичного виховання. Нерозривна єдність ідейно-світоглядного, духовного і художнього є невід'ємною умовою особистості підростаючої людини, різнобічності і гармонійності її розвитку. Цінність творчості полягає не тільки в результативній стороні, але і в самому її процесі. Все це повною мірою відноситься до музичного мистецтва і урокам творчості, композиції та імпровізації зокрема. Метою даного дослідження є показ того, як уроки творчості сприяють розвитку

творчих умінь в сприйнятті (слухацькій діяльності), виконанні творів, імпровізації, міркуванні про музику.

Навчання дітей творчості – явище в музичній педагогіці досить пізнє, оскільки ще до недавнього часу вважалося, що це прерогатива вищого ступеня музичної освіти (консерваторії) і лише обраних.

Сама по собі назва предмету «композиція» привертає увагу учнів і природним чином виникають питання на кшталт «а що там треба робити?», «а як це – писати музику?», «а у мене вийде?». В цій темі мене зацікавило перше питання, яке, на наш погляд, є фундаментальним, оскільки воно будує всю систему виховання учня-композитора, сприяє розкриттю творчого потенціалу музиканта і становить саму суть предмета, а саме – *написання та імпровізація мелодії.*

Провідна педагогічна ідея полягає у формуванні в учнів системи навичок, умінь, знань за допомогою яких йде створення та імпровізації мелодії – від перших, ще недосконалих, форм до свідомого і грамотного оформлення музичних думок, від фантазії – до творчості. «Фантазувати», тобто займатися творчістю, можна на будь-якому предметі, починаючи від уроків спеціальності або сольфеджіо і закінчуючи уроками композиторської творчості. Новизна роботи полягає в якісно новому підході до предмета на основі наявних методик і практичних робіт, а саме – *наскрізному методі викладання*, що витікає з суто особистісних якостей, психофізіологічних особливостей, музичних здібностей кожного з учнів. На наш погляд, такий підхід до предмету є найбільш результативним, тому що він передбачає освоєння більш поглибленого і широкого спектру знань, умінь і навичок, трансформації провідного елементу музичної виразності мелодії і роботи з нею на всіх етапах занять з предмету.

Систематичні творчі завдання на уроках сприяють загальному творчому розвитку особистості, що, у свою чергу, виховує чуйність, художню уяву, образно-асоціативне мислення, активізує пам'ять, спостережливість, інтуїцію, формує внутрішній світ дитини.

Підкреслимо, що приступаючи до роботи з дитиною, перш за все, необхідно враховувати психофізіологічні особливості дитини. Вимагаючи нездійснене на початкових етапах, викладач може раз і назавжди втратити талановитого учня. У цьому випадку викладач виступає тонким психологом і чутливим другом. При знайомстві з учнем будь-якої вікової категорії спершу необхідно провести свого роду діагностику – визначити, який вид мислення має учень. Відомо, що у першокласників і другокласників домінує наочно-дієве і наочно-образне мислення, в той час як учні третіх і четвертих класів більшою мірою спираються на словесно-логічне та образне мислення, причому однаково успішно вирішують завдання у всіх трьох планах: практичному, образному і слове-

сно-логічному (вербальному). Вирішивши для себе цю задачу, викладач може приступити безпосередньо до навчально-виховному процесу за темами «Образна імпровізація» (перший етап імпровізації), «Створення мелодії на текст», «Доскладання фрагментів мелодій», «Створення другого голосу», «Підбір лінії баса» тощо.

Цікавою і ефективною формою роботи з перетворення та імпровізації мелодії є жанрові перетворення мелодії. Наприклад, на уроці учням пропонується прослуховування вибіркових п'єс з «Дитячого альбому» П. І. Чайковського. Перед прослуховуванням музики викладач оглядово розповідає про цикл П. І. Чайковського «Дитячий альбом», ставить проблемні питання учневі. Потім виконується аналіз творів (робота з нотами), в ході якого з'ясовується, що образно-емоційна сфера кожної з частин циклу відповідає заданим композитором назвам. З'ясовуємо, що «Марш дерев'яних солдатиків» схожий з п'єсою «Похорон ляльки»; «Вальс» і «Полька» не мають спільних як образно-емоційних, так і музичних рис; «Старовинна французька пісенька» і «Італійська пісенька» мають схожі риси. За допомогою зорового аналізу знаходимо, що п'єси мають різні ладові нахили, відповідно до образу, різну фактуру, розмір і мелодійну лінію та ін.

Зазначимо, що кращим показником виконаної роботи для кожного викладача є індивідуальне зростання кожного учня з позицій його індивідуальних здібностей на початковому етапі. Внутрішні резерви і творчий потенціал кожної окремої дитини дуже тісно взаємопов'язані з умінням викладача точно підібрати форми роботи на уроках у відповідності з його можливостями і здібностями, іноді відходячи від наміченого плану. Адже процес навчання і пізнання завжди живий і з кожним він відбувається по-різному. Отже, на основі проведеного дослідження нами виявлено, що ця тема є на часі і потребує активного спільного обговорення.

Гаврилова Тетяна Юріївна

Патріотизм в народнопісенній творчості дорадянського періоду

Патріотизм як почуття любові до батьківщини, до своїх рідних місць, до свого народу з його культурними надбаннями, успадкованими довгими віками людської історії, сягає своїм корінням в сиву давнину. Патріотизм як одно з найглибших почуттів народу, не міг не відіграти ролі найактивнішого ферменту-збудника в справі творення нашої усної народнопісенної скарбниці, визначивши одну з найширших тем нашого фольклору. Полум'яна патріотична пристрасть цілого ряду українських народнопісенних творів дорадянської доби служить яскравим і перекo-

нливим доказом цьому. Перед лицем небезпеки зміцнюється почуття солідарності громадян вітчизни, закріплюються традиції пошани до воїнів, полеглих в бою при захисті батьківщини, посилюється любов до духовної скарбниці, створеної попередніми поколіннями, розвивається почуття гордості за діла своїх попередників і сучасників тощо. Українські народнопісенні твори дають багатющий матеріал для розуміння того, наскільки глибоко органічним є патріотизм для нашого народу.

Патріотична тема в українській народній пісні здавна посідала одне з провідних місць. Любов до батьківщини в піснях оспівується в різних модифікаціях, відтінках, проявах – від смутку на чужині за рідним краєм, від нарікання на тяжку долю бідняка в рідному селі, на злидні, що гнали трудящих з рідних місць в чужі краї на заробітки аж до лютої ненависті. Тяжкі умови життя в себе на батьківщині, вічні злидні й нестатки, а ще гірше поневіряння в солдатах за чужі інтереси – все це логічно підводить трудящих до революційної боротьби. Все більше усвідомлюючи свої цілі і все більше розпізнаючи, хто справжній ворог, рекрут воліє піти краще в гайдамаки, аніж служити жалюгідною зброєю в руках негідників:

Через тії рекрутоньки, через вражі ляхи,
Покинемо своє село, підем в гайдамахи.

Миролюбний характер нашого патріотизму, повага трудового народу України до інших народів – все це говорить за те, що почуття інтернаціоналізму має своє глибоке коріння в кращих традиціях нашого історичного минулого, і доводить, що інтернаціоналізм глибоко органічний нашому народові.

Для чумака, який змушений був в силу різних соціальних причин поневірятися по чужинах, їздити в різні далекі сторони (а шлях той був, як відомо нелегкий, нерідко і небезпечний для життя), найстрашнішою була смерть на чужині. Ідучи в дорогу чумак співає:

Не дай, Боже, смерті,
В чужині умерти,
Там ніхто не посумує
По твоєї смерти.

Заслабши в дорозі, далеко від рідної домівки, чумак звертається до своїх товаришів, просить не покидати його одного серед чужинців:

Ой ви братця-товариші, ви братця мої
Не кидайте тепер мене в чужій стороні.

Та ось приходить невблаганна смерть, чумак помирає, але перед смертю думки його линуть на батьківщину, де він залишив свою роди-

ну, свою домівку, збудовану можливо дідівськими чи прадідівськими руками, своїх дорогих земляків, з якими з самого дитинства доводилося ділити перші гіркоти й нечисленні убогі радощі, до рідних місць, де йому змалку відоме кожне деревце, кожне пташине гніздо, кожна стежка і кожний камінчик на ній. Помираючи, чумак просить своїх товаришів вволити його останню волю:

Ой, як же буде з вас котрий, браття,
У своїй сторонці,
Поклоніться отцю, моїй старій неньці
Й моїй дівчиноньці.

Знаходячись у війську, відстоюючи свою батьківщину від чужоземців, українським козакам нерідко доводилося вести бої й на чужій землі. Але чужина – не рідний край. Козак сумує за своєю батьківщиною, шукає в розмові з орлом розради, просить орла розповісти йому про рідну сторону:

Ой, чи був ти, орел, у моїй сторонці?
Ой, чи був ти, орел, об моїй голові?
Ой як журиться отець – мати по мені?
Ой, чи журиться, побивається,
Слізоньками умивається…

Потрапивши до турків у полон, козак-бранець звертається до зозулі, просить її показати шлях до втечі, сумує за батьківщиною:

Зозуленька моя ненько,
Закуй мені жалібненько…
Вкажи ж мені ту дорогу,
Куди їхати до роду,
Ой, до роду, родиноньки,
До отця, рідної неньки.

І дівчина-українка, знаходячись в турецькій неволі, прагне вирватися з ганебного рабського ярма, щоб

Побачити родиночку
Ще й рідну Вкраїночку.

Виявлення у піснях свого патріотичного почуття в такому ліричному плані – звертання до орла, сокола, зозулі тощо з проханням принести звістку з рідного краю – дало привід зробити висновки про суть українського народного патріотизму. Відомий фольклорист П. П. Чубинський стверджував, що саме… «чувственность малоросов… ведет к лирической привязанности к родине, к месту жительства. Поэтому малорусс, оторванный от родины, всегда томится по ней и тоску

свою выразил во множестве песен. Надо заметить, что родину малорусский простолюдин понимает почти всегда в узком смысле: это родные и приятели, где живет его милая. В силу этой привязанности, ему тяжело отлучиться даже в недалекие местности» [1, с. 350-351].

Зводячи поняття патріотизму лише до ліричної «привязанности к родине» і розуміючи батьківщину вузько лише як рідне село, тим самим значно збіднює його суть. Ширше ознайомлення з українською народною піснею дає нам інший погляд та твердження. Любов до рідних місць далеко не вичерпується суть патріотизму. Звернення до рідних місць – це нерідко тільки початок виявлення патріотичних почуттів у більш широкому плані.

Так, чумак, помираючи на чужині, звертається до своїх товаришів з такими словами:

Ой, висипте мені, славні товариші,
Та високу могилу.
Гей, нехай лиш-бо а ще ж подивлюся
Та на свою милу Вкраїну.

Ось невільники-українці, перебуваючи на турецькій каторзі прагнуть визволитись «З тяжкої неволі, з віри бусурманської» і полинути на рідну батьківщину:

На ясні зорі,
На тихі води,
У край веселий,
У мир хрещений!

А запорозький козак, потрапивши до польської шляхти, на питання жовніра, чи є в нього отець-ненька, відповідає:

Ой, є в мене родина – вся Україна,
Та доведеться сіромасі без помощі загинуть.
Ой, Великий Луг – батько, а Січ – моя мати –
Доведеться сіромасі у неволі погибати.

Уже ці приклади виносять народний патріотизм із рамок локального обмеження. Україна тут мислиться як батьківщина в широкому розумінні, і представники народу, що фігурують тут, розуміють свою батьківщину як цілий народ, цілу країну. Оспівування народом своєї батьківщини в такому широкому плані в українських народних піснях дорадянської доби займає значне місце.

Використані джерела

1. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – СПб., 1872. – Т. 7. – № 618.

Горбушкіна Ольга Миколаївна
Медведєва Тетяна Миколаївна

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ ПЕДАГОГІКИ, МЕТОДИКИ І ПСИХОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ В ДМШ

В наш час активно проходить переорієнтація навчального процесу в межах професійної освіти ДМШ. Актуальними стають питання щодо сучасних вимог до уроку в музичній школі, психологічних особливостей викладання музики дітям. педагогічних та методичних аспектів розвитку музичних навичок у дітей. Сучасна педагогіка підкреслює, що структура уроку не може бути стандартною, що вона залежить від мети, конкретних завдань та специфіки самого предмета. Вчителю слід пам'ятати про це і не прагнути будувати урок музики так само, як з будь-якого іншого предмету або взагалі поза всякими правилами. При формальному здійсненні такі прагнення призводили до сумних наслідків.

Музичне виховання – унікальний засіб формування єдності емоційної і інтелектуальної сфер психіки дитини, єдності афекту і інтелекту, оскільки воно здійснює величезний вплив не тільки на емоційний, а й на навчальний розвиток дитини. На основі загально-професійного та власного досвіду автори пропонують для обговорення деякі рекомендації та поради викладачам на початковому етапі викладання музики.

У доігровий період педагог використовує ігри та прийоми для розвитку слуху в учня, навчає його нотній грамоті, ознайомлює з музично-теоретичними поняттями та основами гармонії. Якщо дитина полюбила світ музики і підготовчий період став для неї часом справжнього знайомства з Музикою, то цілком зрозуміло, що дитині кортить самому почати грати.

Знайомство з інструментом, ми вважаємо, треба проводити з першого заняття музикою. Розповідаючи дитині про будову інструмента, необхідно розкрити суть його роботи, треба намагатися «подружити» дитину із інструментом, познайомити з клавішами, регістрами, граючи п'єси, треба прививати дитині поняття низьких та високих звуків. На уроці дитину необхідно спрямовувати так, щоб вона сама розкривала усі аспекти та секрети музичної науки. Можна попросити дитину розповісти, а потім заспівати казку, та порівняти голоси героїв, тим самим розвиваючи у учня образне мислення.

Граючи п'єсу, можна використовувати улюблені іграшки дитини. У свідомості дитини закріплюється поняття музичної висотності, а це перша важлива стадія, яку неможна пропускати до ознайомлення з нот-

ною грамотою. Продовжуючи роботу над вивченням висотності звуків, можна програвати звуки тризвуку по всій клавіатурі, паралельно задаючи питання: які звуки виконані першими (низькі чи високі), скільки їх почув учень. Поступово необхідно звужувати діапазон програних творів. Після засвоєння поняття висоти звуку можна переходити до різного їх співвідношення у мелодії (вище, нижче, на одній висоті), рух звуків (висхідні, низхідні), тривалості звуків (довгі та короткі).

Поступово після вивчення провідних основ музичної грамоти, вивчається висотний та ритмічний малюнок на прикладі більш складної мелодії і з поступовим переходом від рухів зверху до низу. Після того як учень вже чує рух звуків та може їх зобразити спрощеним засобом (користуємося «передвижкою»), переходимо до вивчення нотного запису – ключів, нот.

На початку занять музикою добре користуватись піснями з текстом. Текст може викликати у дитини краще розуміння змісту музики та стимулювати емоційні прояви (допомагає в організації дихання між фразами). Для цього замало розповісти про якусь подію, а треба викликати в учневі певне ставлення до цієї події або предмета.

Поряд з вивченням висотності звуків, з перших уроків ми працюємо над організацією рухів у формі гри, працюючи над відчуттям природних рухів (гра всією рукою від плеча за допомогою м'яча під музику). Таки вправи допомагають виробити в учня навички спритності, швидкості реакції, гнучкості пальців та їх цупкості. Після того як дитина повністю відчує свободу рухів рукою, вона може самостійно переходити до дотиків клавіш.

Коли діти вже знайомі з тембровим розмаїттям фортепіано, педагог, граючи на інструменті, показує їм тембри інших музичних інструментів, які зображені на картинках. Зрештою вони розуміють, що на фортепіано завдяки зміні тембрів можуть звучати майже всі інструменти оркестру.

Може навіть здатися, що надто ускладнюється процес початку гри, але це не ускладнення, а необхідний етап, для того щоб у дитини з'явилося дуже особисте ставлення до інструменту, щоб у майбутньому він став самостійним, ставився до інструменту як до одухотвореної істоти.

Стосовно організації піаністичного апарату більшість педагогів вважає, що у ранньому віці не слід займатися проблемами пальцевої артикуляції. У більшості хороших учнів музичних шкіл чудова артикуляція, в подальшому у кожного з них формується власна індивідуальна манера гри, найбільш відповідна природі піаністичного апарату.

Не слід орієнтувати дитину на руку педагога. У всіх природа рук різна. Не дивлячись на те, що одні педагоги вимагають від дітей трима-

ти кисті високого, інші – низько, деякі добиваються того, щоб кисть була на одній висоті з клавіатурою, все одно у кожного є свій індивідуальний стиль, улюблений спосіб ведення кисті. Варто також зазначити, що велику роль відіграє постановка великого пальця, яка значною мірою залежить від його рухливості, а не опірності. Щоб зняти опірність та активізувати рухливість, діти мають грати у фантики. Вчити дітей грати на фортепіано все одно що вчити ходити, дитячим пальцям потрібен певний час, щоб звикнути до інструменту. Є ще один момент, який педагоги не повні упускати – діти ростуть, змінюється конфігурація долоні, відносна довжина долоні та пальців. В такому випадку дитині рекомендовано знайти більш зручне положення рук, що в подальшому попередить неправильну фіксацію, скутість пальців.

Коли вже діти готові до гри, то в багатьох творах існують гамоподібні пасажі, які малюки поки не вміють грати, а лише гами по тетрахордам. Гра гам власне є завершальним етапом навчання грі на фортепіано та організації комплексної роботи піаністичного апарату. Технічне ускладнення репертуару повинно бути поступовим та послідовним.

Тільки у ранньому періоді навчання, коли читання тексту настільки важко дається, що не приходиться розраховувати на творчу ініціативу самого учня. Педагог повинен програти п’єсу учню, щоб «настроїти» та зацікавити його і роз’яснити задачі, що перед ним поставлені. Так робив «вчитель вчителів» Й. С. Бах

Коли діти рано поринають у музику, їм стає близька та зрозуміла музична мова. Звичайно, що отримані музичні уявлення сприяють виникненню в дітей бажання зіграти той чи інший твір. Але часто вивчений матеріал випереджає елементарні теоретичні знання, якими вони володіють. Навіть у доступних дитячому сприйняттю п’єсах часом трапляються складні гармонічні послідовності. З іншого боку, музичний розвиток малюків, їх «слухова готовність» потребує тактильних відчуттів, тобто практичного занурення у світ гармонії. Настає момент, коли необхідно перейти від образно-теоретичного засвоєння гармонії до її практичного осягнення.

Практика показує, що перші музичні заняття краще проводити у колективі – групами по 6-8 осіб. Але, враховуючи суттєве положення, коли маси дітей приступають до навчання музики індивідуально, автор рекомендує об'єднати хоча б двох дітей приблизно однакового віку та за рівнем розвитку. За такої організації уроків педагог виграє час для прослуховування музики, для ігор під музику, для диктантів.

На основі сказаного сформулюємо висновки:

1. формуванню музикальності сприяє запровадження діяльнісного підходу до навчання, який дає змогу цілеспрямовано розвивати всі її структурні компоненти в умовах сучасного навчання;

2. треба рівномірно і якісно розвивати музично-ритмічне чуття, чуття цілого, творчу уяву, що є провідними компонентами музикальності;

3. доцільно визначити порівняльні рівні розвитку кожного з компонентів музикальності і встановити шляхи й засоби їхнього повноцінного формування;

4. необхідно формувати в учнів самостійність у постановці й розв'язанні нових завдань;

5. розвиток музикальності дитини вимагає перебудови змісту й методів навчання, структури уроків;

6. доцільним є запровадження уроку ансамблю з першого класу, який дав змогу моделювати діяльність дітей, що забезпечує єдність переживання й пізнання ними основних властивостей музичного образу, закономірностей його побудови та логіки розвитку; просторово-часових зв'язків як основи музично-образних уявлень.

Підкреслимо, що ці вміння забезпечуються професіоналізмом педагогічної майстерністю викладача. Кожна методика є результатом роботи конкретного викладача, але в руках іншого викладача вона може бути лише схемою.

Денисюк Жанна Захарівна

КОМУНІКАТИВНІ ІНТЕРНЕТ-ПРАКТИКИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

Сучасна культура значною мірою визначається інформаційно-комунікаційною складовою та новітніми технологіями, які, пов'язуючи в єдине ціле засоби зв'язку та комунікації, формують, тим самим, нові форми соціальних відносин і практик, які вже стали невід'ємною частиною повсякденної реальності та соціокультурного простору.

Пріоритетне місце в системі сучасних комунікацій відводиться інтернет-мережі, яка фактично сформувала окреме соціокультурне середовище, що трансформує усталені уявлення про всі сфери суспільної діяльності та реалії життя. Як підкреслює О. Ворошилова, «в процесі гуманізації інтернет утверджується як соціально значущий простір. Його цінність визначалася зростанням ефективності взаємодії індивідів всередині спільноти, подоланням просторових обмежень комунікації. Особливою цінністю наділяються інтерактивні можливості інтернету. Саме інтерактивність виділяє інтернет серед інших media» [1, с. 59].

Комунікативні інтернет-практики характеризуються відсутністю просторово-часових обмежень, можливістю розгортати перед індивідом інформаційні потоки, віртуалізацією різних видів діяльності, визначають специфіку реалізації різних соціальних практик, в тому числі й творчих, даючи змогу вільній творчій репрезентації. Відтак, послуговуючись комунікативними інтернет-практиками, індивід виступає креативним суб'єктом комунікації, проявляючи свою творчу активність, в якій конституюються соціальні смисли і дискурси – тобто в цілому соціокультурна реальність. Можна сказати, що подібний тип комунікації є поєднанням інформативно-пізнавального і креативного компонентів [4, с. 6].

Слід зазначити, що універсальність інформаційно-комунікативного середовища інтернет-мережі та практика застосування його як інноваційного інструменту в різних сферах суспільної діяльності є свідченням значущості інформаційно-комунікативних технологій. Однак ще більший вплив здійснюється ним на розвиток особистості та систему соціальних взаємовідносин та взаємозв'язків.

Розвиток комунікативних зв'язків формує особливий простір для здійснення соціальних практик, а інформаційно-комунікативний простір постає як соціальна інфраструктура, що набуває особливостей тих комунікативних практик, які її конструюють [3, с. 115]. Саме комунікативні практики характеризують конструктивність мислення і активності особистості в інформаційно-комунікативному просторі інтернету. Творчі механізми генерації і відтворення соціальної реальності (у вигляді інформації, ідей, образів, смислів) в процесі здійснення комунікативних практик є головним критерієм самореалізації особистості в просторі інформаційно-комунікативної культури. О. Гримов наголошує, що культурний плюралізм соціальних мереж формує мозаїчність повсякденних соціальних практик. При цьому культура трактується як система мозаїчно-фрагментарних уявлень про світ, яка формується у індивіда під впливом хаотичного потоку різноманітної інформації [2, с. 69–70].

Таким чином, комунікація як фундаментальна соціокультурна практика, яка характеризує конструктивну активність особистості, розуміється, перш за все, як процес створення і відтворення соціальної реальності, де будь-який соціальний зв'язок заснований на комунікації.

Соціальні практики характеризуються, перш за все, культурним наповненням (у вигляді тих чи інших культурних кодів) і культурними сенсами. Відтак творчий потенціал особистості поєднує особистісні цінності та загальні принципи і механізми реалізації соціокультурних практик в інтернет-середовищі, що знаходить свій прояв у здійсненні різноманітної (комунікативної, дозвільної, творчої) діяльності в соціа-

льних мережах інтернету. Простота використання програм, доступність інтернету великій кількості користувачів, можливість незалежного використання будь-якої інформації породили таке явище, як мережева творчість і її активне розповсюдження. Основними формами мережевої творчості є блоги, форуми, чати, авторські сторінки. Мережева творчість в інтернеті широко представлена також сайтами, основною ідеєю яких є організація форумів і творчих проектів.

Саме на рівні мережевих спільнот інформаційно-комунікативна культура найбільшою мірою є не тільки середовищем і фактором, але й продуктом, виробленим і відтворюваним в соціокультурних практиках.

Використані джерела

1. Ворошилова Е. С. Интерактивность как выразительное средство эстетических практик в условиях киберпространства / Е. С. Ворошилова // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2010. – № 332. – С. 59–62.

2. Гримов О. А. Социокультурные практики личности в социальных сетях : дисс. на соискание ученой степени канд. социол. наук : 26.00.06 / А. О. Гримов. – Курск, 2014. – 192 с.

3. Малєєва Н. С. Соціально-психологічний зміст комунікативних практик у мережі інтернет / Н. С. Малєєва // Наука і освіта. – 2014. – № 11. – С. 113–118.

4. Фатурова В. М. Інтернет-середовище як фактор психологічного розвитку комунікативного потенціалу особистості : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / В. М. Фатурова ; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2004. – 21 с.

Журба Володимир Валерійович

Журба Яніна Олексіївна

РАННІЙ МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК НА ОСНОВІ ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ «СКЕТ»

Актуальною на сьогоднішній день є проблема раннього музичного розвитку дитини на основі джазової музики. Підкреслимо, що переважна більшість методичних розробок зроблені, виходячи з класичного музичного напрямку, а розробки на основі джазової музичної культури спрямовані на дорослу аудиторію (Б. Столов «Scat!» [3], О. Степурко «Скет. Импровизация» [2] та ін.).

На нашу думку, джазова музична культура є більш ближчою до сучасної дитини, тому в умовах сучасної масової культури, яку дитина чує звідусіль, класична музика є дуже далекою та практично невідомою для неї. До того ж, усі стилі популярної музики XX ст. (rock-music та pop-music), якщо проаналізувати їх стилістичні особливості, походять від стилів і напрямків традиційного джазу. І саме за допомогою джазової

музики ми можемо навчити учня любити та цінувати прекрасне та сприяти його повноцінному та висококультурному розвитку.

Оволодіння вокальною технікою «скет» є дуже корисним для дитини молодшого віку. Ця техніка сприяє розвитку джазового музичного мислення учня, закладає основи володіння джазовою імпровізацією (відчуття свінгу, синкопована ритміка, блюзова мелодика тощо), допомагає оволодіти початковими навичками професійної вокальної та мовленнєвої артикуляції. До того ж, сам гавчальний процес відбувається в цікавій та ігровій формі, що є важливим фактором в музичних заняттях з дітьми 4-5 років.

З джазовими творами, викладеними вокальною технікою «скет», учень має можливість вже з малого віку виступати на сцені, брати участь в концертах та музичних конкурсах і фестивалях.

Нами розроблено та видано у видавництві «Музична школа» у 2014 р. навчально-методичний посібник «Джазові вокальні твори. Спів скетом з фортепіанним супроводом» для молодших класів [1]. На основі роботи нашої школи ми стверджуємо, що сучасне загальноосвітнє навчання традиційно починається з 6 років, а музичні заняття, які будуть розпочаті до цього моменту, є дуже ефективними. З початком шкільної освіти у дитини значно збільшується навантаження, стає менше часу для суто творчої роботи. Тому ті творчі навички, які будуть закладені в дитині у 4-5 років, стануть важливою базою для подальшого творчого та музичного розвитку сучасної особистості.

Список використаних джерел

1. Джазові вокальні твори. Спів скетом з фортепіанним супроводом // Музична школа. – 2014. – № 11 (73). – 56 с.

2. Степурко О. Скэт. Импровизация : учебник / О. Степурко. – М. : Камертон, 2006. – 78 с.

3. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques / B. Stoloff. – New York : Gerard and Sarzin Publishing Co, 1996. – 130 p.

Жилкіна Олена Іванівна

Шатохіна Галина Яківна

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДИК ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ ЯК ОДИН ІЗ ШЛЯХІВ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ШКОЛІ

Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, який надає естетичного забарвлення духовному життю людини. Проблема підвищення ефективності викладання музичного мистецтва в загальноосвіт-

ніх школах обумовлена потребами оновлення системи освіти, заснованій на загальнолюдських цінностях, пріоритеті гуманістичних ідей, розвитку духовно-морального потенціалу суспільства. Актуальним в наш час є методична підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищих навчальних закладах, що забезпечується комплексом суспільно-політичних, психолого-педагогічних, спеціальних музичних дисциплін, методикою музичного виховання.

Метою дослідження є розгляд особливостей технологій і методик видатних українських педагогів, як один із шляхів підвищення ефективності викладання музичного мистецтва.

Визначним явищем в історії української музичної педагогіки є педагогічна спадщина відомих діячів музичної культури й освіти України, які жили й творили у першій половині ХХ ст., а саме: М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Верховинця, Б. Яворського та багатьох інших діячів педагогічної освіти та культури. М. Леонтович наголошував на такі методичні положення:

- професійне навчання дітей музиці, виховання стійких навичок нотного співу і вільне володіння нотним письмом;

- у роботі з дітьми йти від меншого до більшого, від нижчого до вищого, від елементарного до труднішого.

- активізувати учнів у процесі розучування пісень та засвоєння нотної грамоти. Здійснювати це через постановку реальних теоретичних і практичних завдань, які спираються на набуті знання; використання пісень, записаних або вивчених самими дітьми; залучення дітей до створення власних мелодій, використання прийомів релятивної сольмізації. Увесь процес співу має сприяти активному, зацікавленому і творчому ставленню дітей до пісні;

- обов’язкове виховання музично-ритмічного і ладового почуття, музично-слухових уявлень і пам’яті. Ритмічне виховання – основа музичної грамотності. Розвитку музичного слуху сприяють такі фактори: студіювання пісень напам'ять, ритмічні вправи без нот, слухові мелодійні вправи без нот, запис ритмічного диктанту, спів ритмічних зразків по нотах, запис нескладних мелодійних диктантів, спів мелодій по нотах;

- органічний зв'язок музичного навчання з осмисленим слухоруховим процесом. Взаємозв'язок музики з іншими видами мистецтва, іншими предметами. Використання на заняттях репродукцій живопису.

Усією своєю композиторською, педагогічною, громадською діяльністю він стверджував ідеали музичного просвітництва, відстоював ідею обов'язкового музичного навчання всіх дітей, незалежно від музичної обдарованості, авторитетом своєї творчості сприяв поширенню власних педагогічних поглядів. Слід відзначити особливу цінність педагогічних

ідей М. Леонтовича, який вважав народну музику незамінною у вихованні молоді. Ідеї М. Леонтовича не втратили актуальності.

Основними видами музичної діяльності учнів у загальноосвітній школі є: спів (хоровий, ансамблевий, сольний), слухання музики, придбання елементарних знань по історії і теорії музики, музично-ритмічні рухи та гра на дитячих музичних інструментах, доступні види аналізу і суджень про музичні добутки і музичне мистецтво в цілому. Чітке визначення цілей і задач музичного виховання і освіти, використання необхідних методів та засобів підвищує ефективність викладання музичного мистецтва в школі.

Не менш важливі такі методи роботи для вчителя музичного мистецтва, які, у свою чергу, відіграють велику роль у навчальному процесі:

1) метод організації й здійснення пізнавальної діяльності;

2) метод стимулювання й мотивації діяльності;

3) метод контролю й самоконтролю.

Слід зазначити, що художньо-педагогічна освіта потребує створення технологій і методик професійного становлення особистості майбутнього фахівця як основи науково-методичного забезпечення навчально-виховного процесу, що здійснюється у вищих навчальних закладах. Однак поєднання теоретичного потенціалу методичної підготовки з його практичною реалізацією найбільш ефективно здійснюється тільки в умовах педагогічної практики. Саме тому для якісної підготовки фахівців вищої школи актуальна проблема організації методико-практичної діяльності студентів, яка базується на ідеях визначальної ролі фольклору в музичному вихованні дітей (М. Леонтович, К.Стеценко, Я. Степовий, Ф. Колесса, П. Козицький, Л. Ревуцький); музично-творчому розвитку дітей за допомогою різноманітних ігор з рухами, танцями, співом (В. Верховинець, М. Шуть); розвитку музичного слуху на основі поєднання моторики, метроритмічних і звуковисотних вправ (С. Людкевич); розвиток слуху на ладовій основі (Б. Яворський) тощо.

Отже, професійне становлення фахівців мистецьких дисциплін повинно базуватися на володінні мистецтвом не як наукою, а як джерелом людської духовності. Процес трансформації методичного мислення вчителів у контексті сучасних підходів до музичної освіти учнів далеко не закінчився. Ефективність навчально-виховного процесу безпосередньо залежить від його методичного забезпечення. Учитель повинен володіти багатьма методами і прийомами, щоб обрати найдоцільніші з них для вирішення конкретних завдань. Методичні знахідки повинні випливати з духовної сутності особистості вчителя та базуватися на творчому використанні здобутків національної педагогіки.

Каменська Вероніка Юріївна

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У КОМПЛЕКСНІЙ ПІДГОТОВЦІ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ-СПІВАКІВ У КУРСІ ФОРТЕПІАНО

На думку багатьох педагогів, найбільші складності виникають у процесі розвитку музично-ритмічних здібностей музикантів. Вочевидь це пов'язано з особливостями суб'єктивного сприйняття музичного часу, його художнього осмислення, з пошуком рухових засобів, адекватних образному змісту. Музично-слухові уявлення, що складаються як результат уявлень про мелодію і ритм, темп і метр, гармонічні і темброві особливості фактури, містить також асоціативно-образну сферу. Втілення ритмічних параметрів твору в живому виконавському процесі означає реалізацію музичного часу в безпосередньому відчутті пульсу, темпу, співвідношень тривалостей, агогічних відхилень. Безперечно, музично-слухові уявлення формуються на основі засвоєння тексту твору і його «озвучення», вони вбирають в себе систему скоординованих рухів, що виконуються з певною швидкістю, інтенсивністю та емоційною наповненістю. Вони можуть існувати у свідомості виконавця у «згорнутому», інтеріорізованому вигляді, що дає підставу говорити про наявність музично-ритмічних уявлень, які є складовою частиною уявлень музично-слухових.

Отже, головною умовою розвитку музично-ритмічних здібностей є формування музично-ритмічних уявлень. Їх становлення визначає не тільки виваженість співвідношень довготи і стислості, цей процес на естетичному рівні включає формування художнього смаку студентів, їх загально-музичної культури, що дає можливість оперувати музичним часом у різних музично-стилістичних категоріях.

Практика навчання грі на фортепіано підтверджується накопиченим досвідом формування та розвитку відчуття ритму. Першою найважливішою умовою розвитку ефективності музично-ритмічного виховання студента є цілеспрямований педагогічний вплив. Правильно поставлені заняття гри на фортепіано відкривають унікальні можливості розвитку музично-ритмічних здібностей.

Складності, пов'язані з виконавським втіленням ритму у широкому аспекті виникають у різні періоди навчання, особливо на початковому етапі. У чому ж полягають ці труднощі? Суб'єктивність сприйняття темпо-ритму, на думку С. П. Красовської, відбита композитором у часовимірювальній стороні музики. Неможливість абсолютно точно закріпити в нотному тексті розмаїття реальних відносин тривалостей створює значні

труднощі у процесі музично-ритмічного виховання і є джерелом скептичного ставлення до найперспективніших рішень цього завдання.

Якими ж є способи формування у класі фортепіано сприйняття й відтворення темпу, акцентів та часових співвідношень тривалостей, об'єднаних у первинну музично-ритмічну здібність? На думку Г. М. Ципіна, перші кроки піаніста-початківця у навчанні зумовлюють ряд ігрових прийомів і навичок, пов'язаних з формуванням-розвитком відчуття ритму, що виступають як його конкретна, відчутна опора. Найважливіша з цих навичок повинна бути пов'язана зі сприйняттям і відтворенням рівномірної послідовності однакових тривалостей. Навичка відтворення мірної пульсації рівновеликих часових долей міцно засвоєна студентом на першому етапі навчання грі на фортепіано і закладає основу для розвитку одного з перших компонентів музично-ритмічної здібності – відчуття темпу. Гра на фортепіано від самого початку стимулює формування й розвиток темпового компоненту музично-ритмічної системи. Дієвим засобом розвитку музично-ритмічної сфери, особливо відчуття темпо-ритму, є гра в ансамблі (у фортепіанному класі в чотири руки, на двох інструментах). Порівнювати тривалість звучання допомагає вміння відчувати метричну долю музичного твору.

Важливими навичками у процесі засвоєння ритмічних структур є навички об'єднання на слух часу метричних долей і розподілу одиниці часу між декількома звуками. Корисною може бути така вправа: педагог виконує будь-який музичний твір, а студент супроводжує його гру ударами, «поєднуючи» одним ударом час метричних долей або розділяючи ударами метричну долю (частина долі) на задану кількість частин. Виконуючи вправу, студент змушений підкоритися темпу та характеру виконуваного твору.

Відтворюючи на інструменті знайомі мелодії по слуху та аналізуючи ритмічну структуру, студент з'єднує ритмічні слухові уявлення з ігровими навичками. Після ознайомлення із записом засвоєних ритмічних структур він одержить слухові уявлення відповідних ритмічних формул і зможе їх відтворити в незнайомому нотному тексті.

У процесі вдосконалення навичок відтворення складних ритмічних структур важливе місце посідають вправи з аналізу ритмічного запису. Практика показує, що студенти часом не надають значення об'єднанню дрібних тривалостей у підгрупи всередині цілої ритмічної групи. А тим часом, об'єднання у підгрупи допомагає побачити в складному ритмічному записі просту ритмічну схему та правильно розподілити час ритмічної долі. Таким чином, розуміння ритмічного запису є необхідною умовою виникнення слухових ритмічних уявлень.

Ритмічне фразування (періодизація) – наступний аспект у музично-ритмічному вихованні. Ритм музики не може бути ототожнений з тактовими знаками, з акцентом долі такту. Така робота полягає у виявленні ритмічних формул, фраз і періодів у контексті цілісного метроритму твору. У визначенні ритмічного малюнку необхідно керуватися відчуттям внутрішньої спрямованості метро-ритмічного руху (легкий час – важкий час або навпаки), а також дослідженням ритмічної конфігурації музичної стопи (ямб, хорей). Усвідомлення і переживання виразної сутності ритмічного малюнку, розглянутого як сукупність опорних і слабких долей, веде до побудови фразування не за тактами, а за періодами, виходячи з музично осмислених розділів форми.

Дуже важливо стежити за виконанням по нотах, пов'язуючи звучання метричних долей із ритмічними групами в тексті. Така навичка готує студента до комплексного сприйняття нотного запису, допомагає йому «виробити імунітет» проти читання «ноти за нотою».

Навчання читанню ритмічних груп повинно бути побудоване так, щоб, побачивши в нотному тексті ту або іншу ритмічну формулу, студент розумів її музичний зміст, сприймав і відтворював як добре знайомий ритмічний елемент музичної мови, не виховував цю формулу за допомогою складів «і» чи «та».

Щоб та або інша ритмічна формула в нотному записі могла бути при читанні сприйнятою (тобто зрозумілою) і відтвореною як осмислений елемент музичної мови, студент повинен мати про неї ясне слухове уявлення. Розвиток слухових ритмічних уявлень є найважливішою частиною роботи з виховання відчуття музичного ритму.

Для кращого засвоєння усі ритмічні структури, незважаючи на їх розмаїтість, можуть бути розділені на дві групи: структури, в яких відбувається сполучення часу ритмічних долей, і структури, в яких здійснюється дроблення метричної долі (систематизація Л. Цибізової). Необхідно відзначити ще одну сторону фортепіанного «музично-ритмічного виховання», пов'язаного з досить популярними явищами поліметрії та поліритмії в сучасній музиці. Фортепіанна література складається з величезної кількості ритмо-стильових формул, засвоєння, «естетичне переживання» і зіткнення з якими свідчить про накопичений досвід музично-ритмічного виховання студента.

Крім поліритмії, до труднощів ритмічного порядку варто віднести синкопований ритм, часті зміни розмірів і складні ритмічні звороти. Такі твори спочатку можна переглянути очима та продиригувати. Можна пограти вправи, що будуть сприяти засвоєнню різних послідовностей у складних розмірах.

Таким чином, нами були розглянуті найбільш важливі аспекти виховання та розвитку музично-ритмічних здібностей на початковому етапі навчання студентів у класі фортепіано.

Камінська Наталія В'ячеславівна

ВПРОВАДЖЕННЯ ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ШЛЯХОМ СТИМУЛЮВАННЯ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ ДШМ

Будь-яке навчання людини є не що інше,
як мистецтво сприяти прагненню природи
до свого власного розвитку.
Й. Г. Песталоцці

Нехай ланцюг правил завжди
буде обвитий сріблястою ниттю фантазій.
Р. Шуман

Внаслідок посилення демократичних явищ у житті суспільства визначальною стає тенденція особистісної орієнтованості освітніх систем. Головним стратегічним завданням освіти є формування освіченої, творчої особистості, орієнтація викладача та учня на розвиток та саморозвиток. Актуальним стає термін «педагогіка розвитку». Метою такої педагогіки є пошук шляхів та засобів, які виховують особистість, здатну самостійно мислити, генерувати власні оригінальні ідеї, приймати сміливі, нестандартні рішення.

Вальдорфськая педагогіка є однією з різновидів втілення ідей гуманістичної педагогіки. Це система розвитку незалежності і самостійності особистості, самопізнання і саморозвитку дитини у партнерстві з викладачем. Мета такої педагогіки – розвивати здібності, а не збирати знання. Для мене цінність цієї педагогічної системи ще і в тому, що принцип вивчення матеріалу відбувається певними блоками і перегукується з методом міжпредметних зв'язків, який я вважаю дуже важливим. Всі дисципліни емоційно пов'язані між собою, доповнюють одна одну, розкривають змістовність одна одної. Знання теоретичних постулатів підкріплюються їх емоційним осягненням на заняттях сольфеджіо. Музична література на високохудожніх зразках фольклорної та композиторської музики демонструє, як працюють елементи музичної мови, які діти вчаться відчувати, чути, записувати на заняттях сольфеджіо. Вико-

нання творів із фаху розвивають не лише практичні уміння та навички, а демонструють розуміння музики, осягнення музичних образів, втілення їх засобами виразності.

Приводячи дитину навчатися музики, батьки традиційно вважають, що гра на інструменті або спів є головним предметом навчального процесу. Практична майстерність є важливою, але музиканта формує розуміння мистецтва. Цементом, який скріплює знання та виконавську практику, є різноманітні види особистої творчості. Саме цикл музично-теоретичних дисциплін розвиває творчі задатки маленьких музикантів. Творчі завдання не лише підвищують мотивацію, зацікавленість дитини до навчання, сприяють кращому засвоєнню матеріалу, а й формують високу самооцінку, впевненість у власних силах, пробуджують творчий потенціал.

Ряд таких робіт в моїй практиці стали традиційними.

Перший рік вивчення музичної літератури детально знайомить із засобами музичної виразності. Контрольний урок, який має показати рівень засвоєння матеріалу, я завжди поділяю на кілька блоків. Один із них – практичне творче завдання: імпровізований музичний супровід до фрагменту мультфільму, який група переглядає заздалегідь, іноді вдома. Такий супровід будується з кластерних звукових «плям», регістрових зіставлень, фактурних контрастів. Частіше це завдання виконує ансамбль, коли за фортепіано сідають два-три учні. Кожен відповідає за певний образ, якій вступає у діалог, при цьому фактурно учні створюють складні насичені звучання. Кожен, самостійно аналізуючи образ, визначає темп, фактуру, ритмічну формулу, динаміку звучання тощо. Дитина здатна пояснити, «захистити» свій вибір. Це завдання завжди виконується із зацікавленістю і дуже весело. Досягається ще одна мета, яку я вважаю дуже важливою – згуртованість групи.

Такій роботі передують завдання звукових замальовок: створення певних образів по малюнках або подіях. Учні люблять створювати звукові ілюстрації зимових канікул: розваги (катання на санках, похід на святкові вистави), природні явища (заметіль, сонячний ранок) тощо. Група після прослуховування таких виступів аналізує образи, висловлює своє бачення.

Контрольними роботами по сольфеджіо у І класі стали власні пісні, записані на уроці або вдома на тексти, які учні вибрали самі. Певні труднощі виникають, коли шукають різні види затакту, який видно в нотах, але складніше знайти в поетичному тексті. Часто до виконання завдань підключаються батьки і цей пошук поєднує родину. Під час створення власної пісні обов'язковою є умова почути пісню внутрішнім слухом, уявити, скласти. а потім записати мелодію без інструмента, про-

співати свою пісню з ручними знаками. Так саме діти готують подарунки рідним на новорічні свята, свято 8 березня.

Традиційними стали відкриті уроки з батьками, які, з одного боку, є звітом про досягнення, з іншого – важливим виховним моментом, завдяки якому група гуртується, підвищується мотивація навчання у дітей (не схибити перед батьками). Батьки також беруть учать: батьківський колектив демонструє найпростіші вміння – прояв уваги, зацікавлення тим, що вчить дитина, поваги до того, чому учні навчилися. Створюється ситуація, в якій учні відчувають відповідальність за батьків та потребу підтримати їх, допомогти при нагоді.

Фольклор із його самобутніми жанрами, неповторними мелодичними зворотами є яскравим прикладом ідентифікації народу. Тому важливо учням дати відчути, що народна творчість не залишилася в далекій давнині, а є живим процесом і сьогодні. Фольклорні жанри стали чудовим підґрунтям для особистої творчості учнів. Календарно-обрядовий цикл стає для нас джерелом натхнення. Вже традиційно ми проводимо конкурс на кращу щедрівку, пісню, що супроводжує водіння кози. Я наголошую, що кращім подарунком є щедрування з власною піснею. Стимулюю імпровізовані щедрування в класі. Частіше учні швидко об'єднуються і кілька хвилин уроку стають святковими. Завжди з радістю спостерігаю, як група дуже різних дітей стає колективом. Цікавими виходять веснянки, які демонструють засвоєння інтонацій трихордів, власну імпровізацію на знайомі тексти.

Під час вивчення фольклору я завжди даю завдання розпитати мам та бабусь про те, які колискові співали їм у дитинстві, та проспівати в класі приклади таких колискових. На жаль, половина класу розповідають по те, що колискові їм не співали. Підкреслюю значення фольклору в сучасному житті та виняткове місце колискової в долі дитини. У багатьох моїх учнів з багатодітних родин є молодші братики й сестрички, для яких вони й створюють власну колискову. Ми проводимо експеримент: чи сподобається рідним нова колискова, як засинається малятам під спів такої пісні. Підтримка родини дуже важлива для дитини. Успішність таких опусів стає мотивацією подальшої особистої творчості учня. Запис власних творів вдосконалюється на заняттях сольфеджіо.

Провести відкритий урок разом із батьками, використати цей творчий досвід корисно і для учнів, і для батьків з точки зору як навчання, так і виховання. Зв'язок поколінь, причетність до створення сучасного глибоко народного мистецтва сприяє формуванню самоідентифікації.

Таку ж роботу можна провести по створенню, наприклад, танцювальних, жартівливих пісень або дитячого фольклору (лічилок, дражни-

лок). Співати найкращі приклади можна всією групою з рухами. Вивчення інтервалів у II класі є приводом скласти музичну казку, де інтервал втілює певний образ.

Творча фантазія викладача і учнів є безмежними. При індивідуальній роботі кожен учень працює самостійно, темп роботи визначається ступенем його зацікавленості, навчальних можливостей, підготовленості.

Й. Г. Песталоцці стверджував, що вміле поєднання індивідуальної і групової організації навчальної діяльності допомагає успішному навчанню дітей. Учнівська активність і самодіяльність підвищує ефективність уроку.

В основі особистісно орієнтованої педагогіки має бути покладено принцип створення ситуації успіху. «Успіх у навчанні – єдине джерело внутрішніх сил дитини, які породжують енергію для переборення труднощів, бажання вчитися», – писав В. О. Сухомлинський. Усвідомлення учнем значимості своїх творчих спроб, здолання невміння, незнання, труднощів приносить моральне та естетичне задоволення. Результат роботи стає для нього результатом успіху, який надихає на подальшу роботу, творчість, пошук. Творча активність стимулює волю, дає можливість прагнути до самостійності, саморозвитку.

Головне завдання викладача – допомогти дитині в її духовному самовизначенні, створити сприятливі умови для формування успішності особистості, розвитку індивідуальності.

Колесникова Тетяна Сергіївна

«Живописні казки» для занять з живопису з учнями підготовчого класу художнього відділення школи мистецтв

Посібник «Живописні казки» пропонується для використання на заняттях за предметом «живопис» на художньому відділенні шкіл мистецтв. Рекомендований для детей підготовчого класу та відповідає віку 6-7 років. Матеріал посібника у зрозумілій дітям казковій формі, знайомить з основними поняттями по предмету: ахроматичні кольори, основні кольори, додаткові кольори, контрастні кольори, взаємодія з білим кольором, взаємодія з чорним кольором, теплі та холодні кольори.

В основі посібника лежить програма підготовчого відділення, розроблена Міністерством культури для художніх відділень шкіл мистецтв і надрукована у 1986 р. під редакцією В. Г. Давидова. Окремо наголосимо, що наша розробка має експериментальний характер.

Методичний посібник складається з восьми казок й ілюстрацій, які створені учнями, та додатку, що поєднує три вправи та сім більш великих завдань. Слід зазначити, що перша та остання з казок є введенням та завершенням всієї історії, що допомагають спочатку зануритися у казкову атмосферу, а потім підвести підсумки. Казки розташовані в черзі збільшення складності «кольоросприйняття». Подача матеріалу у вигляді казки обрана не випадково, бо саме так діти легше всього засвоюють будь-яку інформацію. У додатку визначено завдання, які матеріали необхідні, скільки знадобиться часу для виконання роботи, яку інформацію повинні усвідомити учні в ході виконання роботи. Деякі завдання розділені на два етапи: коротка вправа та закріплення вивченого матеріалу у більш довгій формі.

Особливу увагу слід приділити завданню № 10, що відноситься до восьмої казки. Воно є своєрідним підведенням підсумків усього циклу казок. Пропонується робити його у вигляді підсумкової колективної праці, де кожен учень виконує свій фрагмент роботи. Звичайно, заздалегідь необхідно буде точно спланувати, хто з дітей створить ту або іншу частину королівства. Нарешті, зібравши усі роботи учнів разом, складеться масштабна робота, в якій повинні бути використанні усі отриманні знання, вміння та навички.

Коліко Марія Геннадіївна

Особливості роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я

Діти з обмеженими можливостями – це діти, які мають різні відхилення психічного або фізичного плану, які обумовлюють порушення загального розвитку, що не дозволяють дітям вести повноцінне життя. Актуальність даної теми пов'язана з фактором зростання проценту народжуваності дітей з певними вадами.

В Україні існують фонди, які фінансово допомагають хворим дітям. У Києві музично-естетичним розвитком дітей з обмеженими можливостями здоров'я (ОМЗ) займаються в інституті нетрадиційної медицини, Інституті геронтології, в центрі реабілітації ім. Богомольця. Але, на жаль, спеціалізованих закладів, що займалися б саме розробкою педагогічних аспектів цього питання на даний момент не існує.

Проблемі роботи з дітьми з ОМЗ присвячено роботи психологів та педагогів О. Антонова-Турченка [1], Т. Добровольської [2], Л. Комісарової [2], І. Левченко [2], О. Медведєвої [2], В. Петрушина [4] та ін. Використання музики з лікувальними і корекційними цілями ви-

діляється в окреме направлення в медицині, психології та спеціальній педагогіці і отримало назву «музикотерапія». Питанням розвитку цього напряму присвятили увагу О. Медведєва [1], С. Геник [3], В. Петрушин [4], Г. Побережна [5] та ін.

Музичне виховання є складовою частиною загальної системи навчання та виховання дітей з ОМЗ, і має загально розвиваючу та корекційну спрямованість. Воно направлено безпосередньо на розвиток основних рухів, сенсорних функцій (зорового і слухового сприйняття), і мовної діяльності.

Серед основних проблем, що виникають в ході занять з такими дітьми – це страх перед новим місцем, спілкуванням з незнайомими людьми, мовні порушення або відсутність мовлення, замкнутість, неактивність дітей, іноді – довільність рухів, нестійкі пам'ять та увага.

Отже, перш за все, при плануванні уроків, ми вважаємо за необхідне створити доброзичливу атмосферу, середовище, де дитина буде вільно себе почувати. Для цього ми починаємо кожен урок з привітання і зорового контакту з кожним учнем. Це може бути приспівування власного імені, приспівування імені учня ним самим, вітання один з одним. Тактильний контакт (вітання за руку) може бути корисним, але в тому випадку, коли дитина не сприймає його як загрозу. Психологи радять використовувати тонування для врівноваження хвиль мозку, поліпшення ритму і поглиблення дихання, зниження ЧСС і підвищення почуття благополуччя. Можливе приспівування окремих звуків на будь-якій зручній для дитини ноті. Так звук «м-м-м», «а-а-а» знімає стрес і дає можливість повністю розслабитися. Звук «і-і-і» стимулює роботу мозку, підвищує активність організму в цілому. В окреме завдання виділяються артикуляційні вправи під музичний супровід. Це елементарні завдання: відкрити-закрити очі, дивитися вгору-вниз, посміхатися не відкриваючи рота та ін.

Серед основних видів діяльності окремо слід виділити ритмічні рухи. Основна спрямованість – спонукати дітей до елементарних рухів, а не до розучування танців; психологічне розкріпачення дитини через освоєння свого власного тіла як виразного («музичного») інструменту. Рухи мають бути простими, легко здійсненними без спеціального тренування, ритмічними і відповідати настрою музики. Розвиваючи координацію і моторику, діти стають більш легкими і швидкими, що підвищує їхню самооцінку. Взаємодіючі в танці з групою, діти вчаться спілкуватися, розвиваються комунікативні якості. Вправи з імпровізації допомагають розвинути образне мислення, артистизм, творчі здібності, зняти напругу.

Найчастіше саме рухи руками визивають найбільшу складність, тому важливими є вправи на розслаблення м'язів рук. Окремим завданням ми виділяємо розвиток пальцевої моторики, що стимулює дію мовних зон кори головного мозку , удосконалює увагу і пам'ять, формує асоціативно – образне мислення. Пальчикові ігри проводяться найчастіше під музику – як поспівки, пісеньки, супроводжуються показом ілюстрацій, пальчикового або тіньового театру. Найкращими зразками стають віршовані рядки та знайомі дітям казки.

Наступним етапом роботи є спів, що благотворно позначається на роботі всіх внутрішніх органів людини, стабілізує електричну активність мозку. Музичний матеріал має відрізнятися простотою і виразністю, доступністю сприйняття і виконання, невеликим об'ємом, частим повторенням та корекційно-розвиваючою направленістю. На своїх уроках ми використовуємо українські народні мелодії, що найбільш близькі до дитячого сприйняття, наспіви яких легко виконуються. До кожної мелодії підбирається яскравий наочний матеріал. Оскільки період до нотного розвитку у таких дітей дещо затягнений, доречно вводити теоретичні поняття в ігровій формі. Але необхідно пам'ятати, що основним завданням є елементарне звуконаслідування, а не спів по нотах.

Слухання музики є невід'ємною частиною кожного уроку. Численні незалежні дослідження вчених, медиків і психологів усього світу доводять, що музика класиків має оздоровчий вплив на людей. Так кожен інструмент має свої лікувальні властивості: духові – звільняють від м'язової напруги, струнні – від страху та зайвої напруги грудної клітини, клавішні впливають на потиличну і тім'яну частину кори головного мозку. Музика В. А. Моцарта активізує практично всі ділянки кори головного мозку, в т. ч. і ті, які беруть участь в моторної координації, в просторовому мисленні, в зоровому процесі і в вищих процесах свідомості. Тож на своїх уроках ми віддаємо перевагу саме музиці В. А. Моцарта.

Гра на дитячих музичних інструментах для здорових дітей є одним із найпростіших завдань. З дітьми з ОМЗ ми зустрічаємося з проблемою недостатньої м'язової пам'яті. Для того, щоб тримати інструмент в руці, дитина іноді прикладає зусилля всього тіла. Спотворені м'язово-моторні реакції у дітей з ДЦП порушують відчуття метричної та ритмічної пульсації і гальмують її розвиток. Але засобами підбору музичного простого та виразного матеріалу ми створюємо умови для розвитку почуття ритму, корекції координаційних навиків.

Уроки проводити бажано повторної будови, музичні приклади мають відповідати можливостям кожної дитини і викликати емоційний відгук і бажання працювати. Всі форми завдань, використаних в ігровій

формі є необхідною умовою. Робота має виконуватися поетапно і послідовно, що й допоможе дітям бути впевненими і краще засвоїти новий матеріал. Вони будуть здатні не лише пасивно слухати музику, але і створювати її – співати, грати, танцювати; в них з'явиться бажання взаємодіяти один з одним та з оточуючим їх світом. Доброзичливість, гарний настрій і бажання допомогти дітям в їх реабілітації є першочерговим обов'язком педагога, адже кожна дитина унікальна і має право на любов!

Використані джерела

1. Антонова-Турченко О. Г. Музична психотерапія. Посібник-хрестоматія / Антонова-Турченко О. Г., Дробот Л. С. – К., 1997. – 258 с.
2. Арт-педагогика и арт-терапия в специальном образовании / Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. – М., 2001. – 248 с.
3. Геник С. Музична терапія // Людина. Сім'я. Україна. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 56–66.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика / В. И. Петрушин. – М.,1999. – 176 с.
5. Побережна Г. І. Педагогічний потенціал музикотерапії // Мистецтво та освіта. – №2 – 2008. – С. 9–12.

Криштопа Людмила Анатоліївна

Традиції та новації в сучасній навчальній літературі з сольфеджіо

Сольфеджіо є базовою дисципліною музичної школи, задачею якої є розвиток музичних здібностей учнів: виховання почуття метроритму, ладового слуху, навички сольфеджування, вміння аналізувати музику на слух і по нотах. Традиційно в підручниках з сольфеджіо представлені різноманітні вправи для рішення всіх цих завдань. Сучасне сольфеджіо передбачає акцентування на національні традиції, тому в підручниках широко використовуються надбання національної культури. Однією з багатьох вимог до сучасного сольфеджіо стало використання на уроках міжпредметних зв'язків, що дозволяє підвищити результативність навчання. Тому вправи, які включають знання з музичної літератури, вміння, надбанні в класі хору, спеціальності автори стали включати до своїх підручників Сучасні підручники з предмету «Сольфеджіо» представлені авторами Афоніною О. С. Сольфеджіо 1 – 8 класи, Смаглій Г. Сольфеджіо ч. 1 – ч. 6, Татауровою Л. І. Сольфеджіо 2 – 6 класи та ін.

Однією з основних вимог методики викладання предмету сольфеджіо є постійна перевірка знань, умінь та навичок учнів. На тому ж наполягає Програма: «Перевірка знань дозволяє констатувати якість засвоєння учнями навчального матеріалу, з'ясувати динаміку успішності й ступінь розвитку основних розумових операцій (аналіз, синтез, порівняння, уза-

гальнення тощо), надає можливість виявити проблемні ділянки в роботі, зафіксувати вдалі методи та прийоми, проаналізувати та скорегувати зміст навчання» [4]. Для перевірки рівня знань та навичок учня важливу роль відіграє самостійно виконані учнями домашні завдання. Самостійна робота вдома є продовженням процесу навчання на уроці. При цьому, чим частіше учень працює вдома, тим ефективніше він засвоює теоретичний матеріал, закріплює навички співу, інтонування, слухового аналізу, імпровізації тощо. Завдання викладача полягає в тому, щоб переконати дитину у необхідності хоч і нетривалих (15 – 20 хвилин), але щоденних занять. Виконання домашніх завдань повинно викликати у дитини позитивні емоції, тому важливо не перевантажувати її великими складними вправами. Бажано, щоб завдання були в ігровій формі.

Гра є шляхом до розкриття в дитині творчих здібностей, пробудження інтересу до навчання. За теорією Л. Виготського «категорії "дитина" і "гра" невіддільні. Все життя дитини – гра, вона є її життєвою енергією, засобом входження у світ, інструментом його пізнання та освоєння» [1]. Тому доречно використовувати ігрові методи та прийоми (кросворди, ребуси, ігри-вправи тощо) при створенні завдань з сольфеджіо.

Ігрові форми завдань застосовують у своїх підручниках такі досвідчені викладачі, як Н. Алєксєєва, О. Афоніна, Т. Камаєва і А. Камаєв, О. Клезович. Такі завдання розвивають в учнях асоціативне мислення, фантазію. Викладачі з предмету сольфеджіо застосовують ігрові засоби при поточному оцінюванні на уроці та в якості домашніх завдань. В власному посібнику автора тез гра представлена у вигляді «Музичного лото» [2].

Протягом навчального року учні отримують домашні завдання щотижня; влітку ж процес музичного навчання зупиняється, тож зупиняється і розвиток музичних здібностей.

Пропонований «Робочий зошит» [3] призначений для самостійної роботи учнів 1 класу впродовж канікул улітку автора тез має завдання невеликі за об'ємом, нескладні, які не потребують багато часу на виконання. «Робочий зошит» дозволяє учневі використовувати власний досвіт у виконанні творчих завдань, спиратися на образно-емоційні асоціації, що складають основу музичної уяви.

Завдання «Робочого зошиту» охоплюють основні напрями роботи з предмету «Сольфеджіо»:

- повторення і закріплення теоретичних понять (вправи 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 14, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40 – кросворди, заплутаний текст, практичні завдання).

- формування музично-слухових уявлень (вправи 12, 15, 30 – проспівати внутрішнім слухом, впізнати мелодію; вправи 1, 10, 13, 14, 16, 19, 24, 28 – поєднати музику і інші види мистецтв);

- формування метро-ритмічного відчуття (вправи 2, 7, 17, 18, 22, 27, 31, 41 – впізнати мелодію за ритмом, знайти однакові ритмічні фігури, створити музично-ритмічні сполучення);

- розвиток музичної пам'яті (вправи 12, 15, 30 – згадати раніше вивчену мелодію);

- розвиток практично-творчих понять (вправи 8, 25, 26, 39 – скласти вірш до мелодії, скласти мелодію до вірша);

- формування ладового відчуття (вправи 25, 26, 34).

«Робочий зошит» призначений для викладачів та учнів початкових класів музичних шкіл та шкіл естетичного виховання. Представлений «Робочий зошит» для самостійної роботи учнів улітку є першим із запланованих робочих зошитів, які зараз розробляються.

Використані джерела

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Лев Выготский. – СПб. : Союз, 1997. – 96 с.

2. Криштопа Л. А. Гра «Музичне лото». Навчальний посібник для учнів дитячих музичних шкіл / Л. А. Криштопа. – К. : НАКККіМ, 2014. – 22 с.

3. Криштопа Л. А. Сольфеджіо: робочий зошит для учнів початкових класів музичних шкіл і шкіл естетичного виховання / Л. А. Криштопа. – К. : НАКККіМ, 2016. – 28 с.

4. Сольфеджіо. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / Під редакцією Комаровської О. А. – К. : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2012. – 129 с.

Лукашова Ольга Вікторівна

Опорний конспект на уроках музичної літератури в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі

На сучасному етапі курс музичної літератури в школах естетичного виховання набуває значення головного інтегрувального предмета. Саме на уроках музичної літератури слухові та професійні виконавські навички учнів, здобуті ними теоретичні знання, естетичні та емоційні враження виступають чинниками формування цілісного уявлення про духовний розвиток людства та взаємозв'язок музичного мистецтва з іншими видами художньої діяльності людини. Таким чином музична література як теоретичний предмет узагальнюваючого характеру сприяє становленню загальноестетичної культури учнів та підвищує рівень фахової підготовки майбутніх професійних музикантів.

Завдяки глибоким перетворенням у всіх сферах суспільства підвищуються вимоги до якості знань, кардинально оновлюються технології навчання. Йде інтенсивний пошук нових форм навчально-методичного забезпечення навчального процесу. Перед педагогами стоїть проблема підбору таких форм і методів роботи, які приводили б до досягнення позитивного результату.

Серед різних прийомів підвищення якості навчально-методичної діяльності викладача виділяється розробка і використання опорного конспекту, що допомагає систематизувати навчальний матеріал, виділити істотні зв'язки, забезпечити подання учням цілісної картини теми. Актуальність даної проблеми, а також її недостатня теоретична і практична розробленість зумовили вибір теми роботи: «Розробка та застосування опорного конспекту у процесі викладання музичної літератури в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі». Мета роботи – вивчення особливостей розробки і використання системи опорних конспектів у процесі викладання музичної літератури в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі.

Неможливо спонтанно провести якісний урок, важлива чіткість, продуманість всіх етапів уроку, прийомів, методів, які будуть використовуватися. Колосальний обсяг інформації та дефіцит часу спонукали педагогів до пошуку шляхів вирішення цієї проблеми, одним з яких стало застосування у своїй діяльності опорних конспектів.

Конспект – це систематичний, логічно побудований запис, що об’єднує план, виписки, тези або, принаймні, два з цих типів запису. На відміну від тез і виписок, конспекти при обов’язковій стислості містять не тільки основні положення і висновки, а й факти, докази, приклади, ілюстрації. Розробка тематичних конспектів дозволяє педагогу за обмежений час (час уроку) передати великий обсяг інформації, переробити різні розрізнені джерела, виділити найголовніше і суттєве.

Опорний конспект – це побудована за спеціальними принципам візуальна модель змісту навчального матеріалу, в якій стисло зображені основний зміст теми, а також використовуються графічні прийоми підвищення ефекту запам'ятовування і засвоєння.

Основні принципи складання опорного конспекту:

- невелика кількість одиниць інформації;
- конспективне зображення матеріалу;
- вибір оптимального варіанту вивчення теми уроку;
- логічний взаємозв’язок, послідовність подій;
- важливі поняття, їх ознаки, найбільш значущі особистості і факти.

Опорний конспект є вторинним текстом, тому що в ньому в короткій формі передаються основні відомості тексту початкового. При цьо-

му можуть використовуватися скорочення, різні знаки, символи, графічні виділення. Часто опорний конспект являє собою малюнок або схему, іноді таблицю. Психологи відзначають, що перетворення учнем інформації, переведення її в іншу, більш наочну форму (в малюнок, схему, таблицю) сприяє кращому розумінню і засвоєнню знань. Тому важливо, щоб у дітей виробилося вміння складати опорні конспекти в різних формах і смак до такої роботи.

Опорний конспект складається учителем для учнів (щоб діти засвоїли представлену в ньому інформацію) або дітьми (тоді вчитель оцінить, наскільки вони зрозуміли прочитаний чи почутий вихідний текст) або спільними зусиллями вчителя та дітей в діалозі (для створення атмосфери пошуку, маленького відкриття).

Вміння складати опорний конспект – одне з важливих загальнонавчальних умінь, яка готує учнів до презентації своїх знань. Дотримання принципів з розробки опорного конспекту з дисципліни «Українська та зарубіжна музичні літератури» дозволяє ефективно вибудовувати урок, у відповідності з закономірностями цілісного педагогічного процесу (зміст конкретного освітньо-виховного процесу закономірно обумовлений поставленими завданнями; методи педагогічної діяльності і використані при цьому засоби обумовлені завданнями та змістом конкретної педагогічної ситуації тощо).

Для розробки опорного конспекту з опер автор здійснив такі дії:

1. відібрав навчально-методичний матеріал до уроку з використанням письмових джерел;

2. вивчив джерела, відібрані для складання конспекту уроку;

3. вибрав найбільш значущу і суттєву інформацію за темою уроку;

4. скомпонував відібраний навчально-методичний матеріал.

Інформацію було стиснуто до подачі загальних відомостей про оперу, ознайомлення з дійовими особами та їх співацькими голосами, основними музичними номерами та музичними характеристиками. В загальних відомостях подано відомості про рік написання, прем'єру, автора лібрето, жанр, будову, літературне першоджерело, місце дії опери. Для кращого запам'ятовування в таблиці подано імена дійових осіб та їх співацькі голоси. Наступний блок знайомить з основними музичними номерами та їх музичними характеристиками. Таким чином, застосовуючи принципи складання опорного конспекту, мною був розроблений конспект з опер, рекомендованих для вивчення Програмою для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання).

Нарожна Наталія Олександрівна
Гнасько Марія Олександрівна

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ РОБОТИ З УЧНЯМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ ПО КЛАСУ ФОРТЕПІАНО

В сучасному суспільстві відбувається процес інформатизації і комп'ютеризації. Розвиток освіти стає дедалі все більш пов'язаний з ним. Сучасна музична педагогіка зазнає значних змін не тільки в сфері технічного інструментарію, але і в сфері педагогічних методів, прийомів, форм роботи з учнями. Викладач має швидко реагувати на зміни, що відбуваються, підлаштовуватись під них, шукати і використовувати у своїй роботі нові підходи та інноваційні форми роботи. Сьогодення потребує від творчої людини, а особливо від учителя регулярного оновлення та вдосконалення методів роботи з учнями на уроках.

Сьогодні основними завданнями дитячої музичної освіти є розвиток музикальності і музичного мислення дитини; перетворення навчання в захоплення; забезпечення активної участі учня в навчальній діяльності; підвищення особистого інтересу до музичних занять; організація умов, при яких проявились би самостійність і творча особистість учнів. На нашу думку, виконанню цих завдань активно сприяють сучасні тенденції фортепіанної педагогіки. Вони містяться в методиках, засобах, прийомах, технологіях, у формах і способах організації навчання і виховання, у діяльності педагогів та учнів.

В сучасній методиці викладання гри на фортепіано з'явились такі інновації:

- ранній підхід до навчання учнів (навчання з двох років), оскільки вік 3-5 років є найбільш сприятливим для навчання дітей і слугує хорошою базою для подальшого музичного розвитку учня;

- тенденція до зацікавленості батьків у ранньому розвитку дітей, навчанні з 3-5 років;

- тенденція до використання на уроках пальчикової гімнастики, бо розвиток моторності пальців впливає на музичний розвиток учня;

- тенденція до синтезу, використання на уроці таких форм роботи, в яких музика поєднується з малюнком, художнім словом, хореографією;

- збільшення та покращення технічного оснащення навчального процесу (комп'ютер, Інтернет, синтезатор, диски, СО програвач тощо).

Про переваги раннього навчання музиці наголошувало багато педагогів- музикантів, зокрема Т. Юдовіна-Гальперіна, книга якої «За роялем без сліз, або я – дитячий педагог» отримала велику популярність.

Вона є автором унікальної методики музичного розвитку дітей двохтрьохрічного віку і випустила книгу, яка узагальнює її досвід занять і спілкування з малюками. Ранні заняття музикою благотворно впливають на психіку дітей. Період з двох до п'яти років найбільш придатний для сенсорного (музичного) сприйняття. Вчені дійшли висновку, що раннє музичне навчання є ефективним засобом активізації вищих функцій мозку, зокрема абстрактного мислення.

Дитина залучається до музичного мистецтва в процесі виконання різноманітних видів навчальної діяльності: слухання музики, виконавства (співу, музично-ритмічних рухів, гри на фортепіано), творчості, виконуючи спеціальні завдання, отримуючи загальні відомості про музику, способи та прийоми виконавства, опановуючи музичну грамоту. На уроках в роботі з учнями ми використовуємо індивідуальні комплексні завдання. Усі аспекти музичного розвитку в них взаємопов'язані. Знайомство учнів-початківців з музикою розпочинається з музичних звуків, з визначення про що вона розповідає, які почуття передає.

Методика навчання грі на фортепіано базується на сукупності розвитку виконавських навичок учнів і розширенні їх музичного кругозору. Такий підхід в музичній педагогіці забезпечується вмінням читати з аркуша фортепіанні твори з самого початку навчання учня, що заохочує його до подальшого знайомства з шедеврами музичної культури.

Всебічний розвиток музичних здібностей учнів є головним завданням на музичних заняттях в сучасному навчанні. Оволодіння грою на інструменті дає дітям коло нових знань і навичок, допомагає розвитку виконавської ініціативи, що пов'язано з активним формуванням музичних здібностей.

Процес навчання мистецтву повинен проходити так, щоб разом зі знаннями і професійними навичками учень розвивав у собі якості творця. Педагог має піклуватись не тільки про передачу класичних знань і досвіду, що є характерним для традиційної методики, але і застосовувати інноваційні методи, спрямовані на розвиток індивідуальних якостей дітей.

Нове покоління, що зростає в епоху інформації, потребує принципово нових рішень у педагогічному вихованні. Впровадження нових технологій в сферу дитячої освіти стимулює пошук прогресивних методик, форм музичних занять з учнями, доповнюючи традиційну навчальну діяльність. При цьому дуже важливою умовою є збереження найбільш цінного в традиційних методах роботи. Введення інформаційно-комп'ютерних технологій і електромузичних інструментів у навчальний процес дозволяє крокувати в ногу з часом, допомагає підвищувати ефективність навчання, мотивацію учнів при виконанні домашніх завдань,

робить уроки більш цікавими, розвиваючими, творчими, такими, що запам'ятовуються.

Зараз в педагогіці актуальною є технологія особистісно-орієнтованого навчання. В її основі лежить визнання індивідуальності, самобутності кожної людини, її розвиток перш за все як індивіда, наділеного своїм неповторним суб'єктивним досвідом. На уроці слід створювати умови для самореалізації учнів, розвитку індивідуальних здібностей, творчої фантазії.

При новому підході до процесу навчання слід пам'ятати, що центральною фігурою в ньому є учень. На початку навчання грі на фортепіано перед викладачем постає ще несформована особистість. Завдання педагога в тому, щоб створити оптимальні умови для розвитку всіх вроджених здібностей дитини. Кінцевою метою цього процесу повинне бути виховання творчої особистості, яка здатна проявити себе у будь-якій сфері діяльності.

Звернення до дитячої творчості як методу виховання характерна інноваційна методика музичної педагогіки, що обумовлено такими факторами: пошуками нових методів навчання, які допомагають вивільненню творчих здібностей дітей, виховною цінністю дитячої творчості як шляху пізнання, доступністю творчості всім дітям, а не тільки обдарованим. Під здібністю до творчості або креативності дитини розуміють її творчі можливості і готовність до створення нового в процесі музичної діяльності, що налає їй творчу направленість. Головне завдання – допомогти будь-якій дитині, незалежно від її природних даних, виразити себе в музиці, відчути радість творчості, розбудити в ній фантазію, інтерес, допитливість.

В наш час створено багато яскравих, своєрідних навчальних музичних посібників для дітей. Впровадження інноваційних методик знайшло своє застосування в «Я вчуся грати» О. Сотникової, «В музику з радістю» О. Геталової і І. Візної, «Гра в гру за фортепіано, зошит перший» Л. Старовойтової, «За роялем без сліз, або я – дитячий педагог» Т. Юдовіної-Гальперіної, «Музична гімнастика для пальчиків» М. Ковалевської, «Ти і музика» В. Бойсан, «Нотна читанка» О. Троянової, «Школа гри на фортепіано» А. Ісенко. Користуватись ними потрібно, навіть необхідно, оскільки нові технології допомагають зробити процес початкового навчання цікавим, захоплюючим, розкривають здібності дітей, активізують їх творчі нахили. За допомогою нових методик навчання гри на фортепіано будь-яка музична діяльність набуває емоційно-образного змісту.

Дослідження видатних теоретиків виконавського мистецтва показують, що в процесі навчання одному із складних видів виконавської діяльності – читанню нот з аркуша застосування синтезатора та специфічних магнітофонних записів дає великий ефект, недосяжний за допомогою вже відомих традиційних методів.

Для опанування музично-виконавської майстерності, яка включає оволодіння технікою, вміння досягати якісного звучання, необхідні систематичні заняття. Цифрові інструменти дозволять проводити багаточасові самостійні заняття в навушниках, не створюючи дискомфорту для оточення. Тактильні відчуття при грі на цифровому піаніно мало чим відрізняються від гри на традиційному механічному інструменті.

Отже, використання сучасних технічних засобів допоможе більш ефективно вирішити проблеми подолання інтерференції навичок, сформувати метроритмічний та темповий бік виконання музичного твору. Такий підхід дозволить найбільш оптимальним та ефективним шляхом активізувати безперервність процесу сприйняття та озвучування нотного тексту, розвинути не тільки окремі його компоненти, але й налагодити їх взаємодію.

Овчарук Ольга Володимирівна

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЧИННИК РЕАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ ГУМАНІТАРНИХ СТРАТЕГІЙ

На сучасному етапі становлення українського громадянського суспільства відбувається пошук новітніх орієнтирів розвитку системи культурно-мистецької освіти. Як унікальний культурний феномен вона є чутливою до викликів часу суспільно-політичного, економічного, соціокультурного характеру, які гостро впливають на рівень стабільності у культурно-мистецькій сфері. Це потребує вироблення як сучасних стратегій, новітніх підходів, так і переосмислення та удосконалення вже існуючих, апробованих часом і практикою моделей функціонування культурно-мистецької освіти, здатної до виховання та духовного розвитку творчої особистості.

Слід відзначити, що в умовах нової культурної реальності система культурно-мистецької освіти України з особливою виразністю демонструє свою людинознавчу сутність. Цим значною мірою обумовлене зростання дослідницької уваги до поняття «гуманітарного», що визначає такий вибір концепції людського (гуманітарного) розвитку, який дозволяє зростати творчому потенціалу людини на основі її взаємодії із культурою. Це створює передумови для поглибленого дослідження сучас-

ною гуманітарною думкою складних взаємовідносин між людиною та створеною нею ж самою культурою. Адже усвідомлення ролі людини як головного чинника гуманітаризації культури, у свою чергу, допомагає з'ясувати проблему індивідуальності як одну з провідних, що претендує на значення фундаментальної методологічної засади у дослідженні системи культурно-мистецької освіти.

Відтак, культура постає як багатогранне соціальне явище, що утворює особливий простір життя людини, у якому реалізуються її творчі здібності та духовний потенціал. Людина, у свою чергу, виступає як суб'єкт соціально-історичної діяльності, творець та одночасно продукт ціннісних змістів культури. Зумовлюючи існування людини як особистості з широким спектром індивідуальних настанов, властивостей, звичок, культура є, водночас, наслідком само здійснення людини, засобом зберігання та передачі досвіду у багатьох його вимірах, результатом його предметно-символічного втілення у житті людської спільності, діяльнісним та знаково-предметним відбитком свідомості людини у навколишньому світовому просторі.

Враховуючи те, що стан модернізації зараз властивий більшості освітніх систем країн світу, сучасна українська держава також намагається трансформувати власну освітню систему у відповідності до запитів сучасного суспільства, надати освіті більш випереджаючий характер, озброїти її можливостями для формування в освітній сфері. Цей процес детермінує формування нового типу індивідуальності, який вирізняється прагненням до самостійного визначення своїх життєвих позицій, орієнтацією на вільний інтелектуальний пошук та внутрішній плюралізм, обумовлений відкритістю та зростаючим інтересом до багатоманітності ідей, знань та культурних цінностей, якими володіє суспільство.

Через систему освіти відбувається інтеграція індивіда у соціум, в результаті чого він сприймає і засвоює для свого життєвого використання досвід колективу людей, об'єднаних спільними орієнтаціями, соціальними проблемами та спільною життєдіяльністю. Цей досвід стає доступним для нього завдяки акумуляції у культурних формах, які спрямовані на фіксацію та трансляцію соціально значущої інформації. Отриманні знання стають основою духовної та практичної активності людини. Вони дозволяють індивіду усвідомити своє місце у світі, сформувати своє ставлення до навколишньої дійсності та самого себе. Втім, знання лише закладають підґрунтя людської духовності, для того, щоб мати реальний вплив на життєдіяльність суб'єкта, вони повинні трансформуватися у світоглядні моральні принципи і цінності, життєсмислові орієнтири, перерости в усвідомлення конкретних цілей та засобів їх досягнення.

Важливу роль у презентації ціннісного культурного досвіду відіграє культурно-мистецька освіта, розвиток якої як соціального інституту зумовлений багатьма чинниками та умовами функціонування суспільства. Проте ключовим серед них є її зв'язок із культурою. Усвідомлення цього дало можливість вітчизняним дослідникам (С. М. Волков, К. Ю. Давидовський, Т. В. Зінська, О. М. Олексюк, Г. М. Падалка, О. П. Рудницька, В. Д. Шульгіна, О. Р. Шмагало та ін.) обґрунтувати культуровідповідність як домінуючу ознаку вітчизняної культурно-мистецької освіти. Принцип культуровідповідності запропоновано визначити як пріоритетний, оскільки його застосування сприяє формуванню ціннісних орієнтацій творчої особистості, прагненню до духовного, інтелектуального та морального самовдосконалення. Відтак, культурно-мистецька освіта постає не тільки як невід'ємна сфера культури, але й стає важливим інструментом виховання «людини культури», створюючи умови для її самореалізації у процесі активної творчої діяльності.

Творча діяльність у широкому та вузькому значенні є практикою з самореалізації творчих сил особистості, її здібностей, потреб, обдарувань, креативних можливостей. У будь-якому випадку, це – людиностворювальна діяльність, спрямована на формування визначеного типу людської особистості в інтересах певного соціального середовища. Відповідно, її суб'єктом та об'єктом може бути тільки людина, яка у процесі творчої діяльності ефективно засвоює норми, цінності, найкращі культурні зразки, створені суспільством.

Отже, можна стверджувати, що сучасна культурно-мистецька освіта виконує не тільки функції професійного навчання та художньо-естетичного виховання, а виступає важливим компонентом формування творчої особистості сучасного митця – «людини культури», що як особистісний фактор виступає головним чинником гуманітаризації української культури.

Плечун Любов Вікторівна

Адаптована програма з предмету «Хоровий спів» для 1-8 класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів

Актуальним для розбудови національної музичної освіти є розробка та оновлення методичної літератури. «Програма з хорового співу для 1-8 класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів» розроблена відповідно до програм, затверджених Міністерством культури України та ґрунтується на принципах:

1. єдності національного та загальнолюдського аспектів змісту музичної освіти, що забезпечує орієнтацію навчального матеріалу на цінності української національної музичної культури та світову музичну класику;

2. неперервності й наступності завдань і змісту музичної освіти у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах;

3. взаємодії компонентів соціального досвіду людини, емоційно-ціннісного ставлення музичних знань, умінь і компетенції творчості й спілкування;

4. варіативності змісту програми, орієнтовану на творчість педагога-хормейстера, його професійну компетентність, здатність застосовувати орієнтовний дидактичний матеріал і, в разі необхідності, змінювати його в межах запропонованої структури.

Мета курсу формує основні завдання: опанування вокально-хорових вмінь та навичок, здатність керувати ними у процесі самостійної діяльності, предметна та комунікативна компетенція; розвиток творчого потенціалу та універсальних якостей творчої особистості учня; виховання ціннісних орієнтацій, смаків і потреб у сфері музики; розуміння хористами взаємозв'язків вокально-хорової музики з іншими видами мистецтва, з природним і культурним середовищем життєдіяльності людини, тобто загально-предметна та загальнокультурна компетенція.

В ході реалізації мети необхідним є узагальнення практичного досвіду та розробки адаптованої програми. В програмі висвітлено різноманітні організаційні методично-практичні форми навчання, перспективні види робіт на уроці, можливість прогнозувати результати навчання.

Мета і завдання програми вирішуються через ретельний добір і детальну розробку навчального змісту, використання цілісної системи різноманітних форм і методів навчальної музично-хорової діяльності. Зміст та методична концепція програми надають можливості для різнобічного розвитку та виховання учнів, забезпечують послідовність і наступність в навчанні учнів.

Програма має типову тематичну побудову, що передбачає підпорядкованість усіх складових елементів уроку певному окремому методу та виду діяльності, забезпечуючи оптимальне співвідношення теоретичного та практичного матеріалу. Програма передбачає оволодіння комплексом знань, умінь і навичок у галузі музично-хорового мистецтва. Зміст і форма подання навчального матеріалу максимально відповідають віковим особливостям дітей, їх фізичному здоров'ю та вокально-музичним здібностям. Програма розрахована на одне півріччя (51 година, 3-4 години на тиждень).

Програма надає вчителеві можливість оптимального добору навчального матеріалу відповідно до рівня підготовленості учнів і пріоритетних видів вокальної діяльності, серед яких: різноманітні форми вокально-хорової роботи, сприймання музики з обговоренням, музично-ритмічні рухи, ознайомлення із творчістю вітчизняних та зарубіжних митців. У репертуар хорового колективу потрібно включати низку народних і професійних вокально-хорових творів різного рівня складності. Добір пісень здійснюється за календарним або тематичним принципом.

Характерними ознаками хорового репертуару є його художня цінність і гуманістична спрямованість. Творчий та професійний підхід до вибору репертуару надає можливість впровадження різних творчих видів діяльності: інсценування, виконання у ролях, персоніфікація, імпровізація, ритмічний супровід, використання різних рухів, варіювання з корпусом, мімікою тощо. Програмою передбачена система повторення та контролю опанованого матеріалу (опитування, комплексу підсумкових завдань, уроки-концерти, творчі заліки), критерії оцінювання знань.

Підкреслено, що бажано за поточний навчальний рік вивчити у молодшому хорі 15-18 творів, у старшому – 18-20 творів, кілька творів можуть бути використані для ознайомлення.

Пріоритетним напрямком у програмі є створення умов для творчої самореалізації дітей, прогнозування на майбутнє. Досягнення передбачених даною програмою результатів можливе тільки за умов поєднання активних форм, методів і технологій організації діяльності дітей на уроці. Для підготовки до конкурсів та концертів проводиться зведена репетиція – одна година на тиждень.

Впровадження програми має ґрунтуватися на високій педагогічній етиці, взаєморозумінні, взаємоповазі, творчому співробітництві. Принципово важливою є орієнтація на розвиток творчої активності і мислення, здібності до адекватної діяльності в умовах сучасних реалій (використання синтезатору, DVD-програвача, мікрофона). Програма зорієнтована на кінцевий результат навчання, високий художній рівень виконання хорових творів (участь в 1-2 конкурсах, 3-4 концертах) і дозволяє адміністрації школи створити більш об'єктивну систему моніторингу як в діяльності вчителя, так і просування учнів у навчанні.

Отже, запропонована для огляду «Програма» містить: методичні рекомендації для 1-го класу, 2-4 класів, 5-8 класів, по темах з переліком знань та вмінь, форм роботи, роздатковим матеріалом. Додаток № 1 містить аналіз уроку в процесі загальної дискусії. Додаток №2 – критерії оцінювання навчальних досягнень учнів з хорового співу; рекомендована репертуарна література, рекомендована методична література.

Подакова Раїса Миколаївна

Початковий етап навчання грі на фортепіано в сучасних умовах

В сфері професійної музичної педагогіки XXI ст. особливо знаковим та важливим є початковий етап – найвідповідальніший у навчанні дитини музиці. Саме у цей період найактуальнішими є такі питання: чи треба дитині займатися музикою, якщо вона не збирається стати музикантом-професіоналом? з якого віку можна починати займатися музикою? як починати та хто є моїми помічниками? якою має бути виховна робота в класі? тощо.

У запропонованій методичній розробці пропонуються деякі важливі проблемні теми виховання першокласника, узяті з власного досвіду, а саме: пріотритетність ритмічної організації у музиці; посадка за інструментом і постановка рук; донотний період навчання; нотна грамота; розвиток мислення; поняття ладу, тризвуки мажору та мінору; засоби музичної виразності; технічний розвиток; музичні форми і жанри; підбір репертуару; домашнє завдання.

Скільки триває даний етап роботи і який період навчання можна вважати «початковим», необхідно обумовити відразу.

Пропонуємо деякі окремі вимоги до учня, який пройшов початкове навчання:

1. Посадка за інструментом, постановка рук, координації рухів (вміння грати двома руками), напрацювання певних технічних навичок.

2. Знання клавіатури (розташування нот, октави, інтервали, тризвуки).

3. Розвиток метроритму.

4. Знання нотної грамоти, її графічне сприйняття. Знання правил аплікатури. Уміння читати з листа.

5. Виразне виконання творів: знання та вміння застосовувати засоби музичної виразності, інтонування, відомості про основні музичні форми.

6. Теоретичні знання (інтервали, тризвуки, квінтове коло, T, S, D, буквені позначення нот і акордів) та їх використання.

7. Уміння грати дуетом.

8. Накопичення репертуару.

9. Любов до сценічних виступів та ін.

Спробуємо дати відповіді на головні питання подальшого навчаня дитині музиці. «Чи треба дитині займатися музикою, якщо вона не збирається стати музикантом-професіоналом?» Це перше з питань, яке хви-

лює батьків учнів задовго до того, як привести дитину в музичну школу. Я вважаю, що кожен з викладачів неодноразово відповідав на це питання. Цікавою є думка з цього питання музичного психолога, доктора мистецтвознавства, доктора психологічних наук, професора, засновника і наукового керівника продюсерського факультету РАМ ім. Гнесіних, президента АНО «Таланти-XXI століття» Д. К. Кірнарскої, що музикою займатися не просто треба, а й необхідно [2].

Наступне питання: «З якого віку можна починати займатися музикою?». Відповідаючи на нього, хочу послатися на сучасні наукові дослідження, представлені на щорічній зустрічі Товариства неврології 2014 р., які показали, що музична освіта відповідає за перебудову і зміцнення різних областей мозку людини, особливо, коли таке навчання починається у віці до 7 років. Підкреслимо, що деякі з областей мозку можуть отримати вигоду з цього, включаючи області, пов'язані з розвитком мовних навичок і функцій, таких як організація, планування і управління часом і простором. Позитивний ефект помітний в будь-якому віці, але більш виражений у маленьких дітей.

Цікавими стали й проведені експерименти в Лабораторії когнітивної неврології та навчання при Пекінському педагогічному університеті (керівник – професор Ван Юнксін). Ці дослідження відкривають шлях до використання музики, як потужного терапевтичного інструменту для психічних розладів. Окремо зазначено, що рання музична освіта приносить дітям більше користі, ніж просто насолода музикою – вона змінює їх мозок, і ці зміни мозку можуть призвести до когнітивних досягнень. Ц дослідження доводить, що раннє навчання музиці може змінити структуру кори головного мозку [3]. Отже, можна починати навчання музиці в дуже ранньому віці, але при цьому дуже важливо враховувати актуальний розвиток дитини. Зазначимо, що з 4-5-річною дитиною займатися треба інакше, ніж з 7-8-річною.

Окремо підкреслимо, що видатний німецький музикант Ганс фон Бюлов сказав, що Біблія музиканта розпочинається словами: «Спочатку був ритм»». Саме з виховання почуття ритму і слід починати навчання музиці [1].

Отже, презентуючи нову експериментальну роботу «Початковий етап навчання грі на фортепіано в сучасних умовах» основною метою якої є на основі роботи викладача не просто дати учневі певний обсяг знань, а навчити його самостійно мислити. Для того, щоб навчання проходило успішно, дитину треба зацікавити і підтримувати її інтерес до навчання протягом усіх років. Тільки тоді вона буде працювати та отримає необхідні навички гри на музичному інструменті. Все, що пе-

дагог пропонуємо учневі для вивчення, має бути дуже зрозумілим, компактним, корисним особисто для його розвитку і цікавим. Для того, щоб заняття з учнями проходили успішно і результативно, викладач повинен чітко поставити основні завдання навчання, у роботі викладача повинна бути система. Всі види роботи, які проводяться на уроках, необхідно правильно розподіляти за часом. Окремо підкреслимо, що учня треба хвалити, але хвалити щодо докладеихі зусиль, а не саму дитину.

Використані джерела

1. Биография Ганса фон Бюлова (Hans von Bulow) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.c-cafe.ru/days/bio/5/096.php

2. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. - М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

3. State Key Laboratory of Cognitive Neuroscience and Learning [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.researchgate.net/institution/Beijing_Normal_University/department/State_Key_Laboratory_of_Cognitive_Neuroscience_and_Learning

Пріткова Олена Вадимівна

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ПРИЙОМІВ ПРИ НАВЧАННІ ПІАНІСТІВ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ

Основна мета початкового навчання – введення дитини в світ музики, її виражальних засобів і інструментального втілення в доступній і художньо-захоплюючій для цього віку формі.

Вважається, що навчання музиці треба починати з раннього дитинства, бажано не пізніше десятирічного віку. Діти засвоюють набагато швидше, їх розум більш чутливий, ніж у дорослого. У початковий період навчання створюється «творчий фундамент», на базі якого формується ставлення до музики як мистецтва і закладається основа для майбутнього загальномузичної і професійно-музичної освіти дітей.

Молодші школярі емоційні, вразливі, допитливі, рухливі, легко піддаються навіюванню, сумлінні у виконанні завдань, швидко втомлюються від одноманітної роботи. Їх музично-слухові прояви відрізняються винятковою конкретністю сприйняття музичних образів, чуйністю реакцій на вокальне звучання мелодій, відсутністю диференційованого відчуття різнохарактерних гармонізацій мелодій, активністю сприйняття ритміки, зосередженням слухової уваги лише на коротких, лаконічних за структурою музичних творах.

Виникає образ, що повинно бути на уроці піаніста на початковому етапі навчання, зважаючи на вік (5-7 років) та притаманні йому особливості, високу емоційність та гру, як провідну діяльність. Дитина краще

всього сприймає урок у вигляді гри. В процесі опанування інструментом бажання погратись буде витіснятись необхідністю виконувати з кожним класом все складнішу програму. Для учня це буде відбуватись легше та приємніше, якщо на початковому етапі оволодіння зародилось приємне ставлення до інструменту та грі на ньому.

Для оволодіння навиками гри на нон-легато, стаккато, легато, на мою думку, буде корисним ввести елемент гри: невеликі віршики, що допоможуть учневі образно та емоційно забарвлено сприйняти нове.

Наведу кілька віршів. Їх можна читати та просто виконувати завдання, описане у рядках тексту, а можна використовувати маленькі п'єси для підготовчого та першого класу в музичних школах («Білочка» М. Красева, «Веселі гуси», «Зайка», «М'ячик» А. Ісакова, «Журавель» М. Красева та ін.). Наприклад, можна перетворити віршик про стаккато на вправу перед п'єсою на стаккато. Можна замінити назви нот у вірші на ті, що будуть виконуватись учнем в вищеназваній п'єсі чи етюді. Або ж грати по черзі обома руками. Все залежить від творчої фантазії викладача та його бажання створити учневі цікавий позитивний досвід про перше знайомство з прекрасним.

На нон-легато. Вчитель повільно виразно читає вірш, щоб учень встигав уявити свої пальчики крокуючими, як солдати, високо піднімати пальці граючи ноту (від «До» до «Соль».)

Пальці як солдати
Йдуть марширувати.
Підтягнуті, гнучкі
Впевнені, міцні.
До-ре-мі-фа-соль –
Вирушаймо вгору,
Соль-фа-мі-ре-до –
Вертаємось додому.
Ноту *до* торкаємось:
Хто вище, хто міцніш?
Ре нотку обираємо
І пальцями вітаємо.
А далі нотку *мі*
Торкаються усі
Солдати – наші пальчики.
Фа нотка вже лунає
І перший пальчик починає.
Нотку *соль* торкаємось –
По черзі всі стрибаємо
1-2-3-4-5 (№ пальця).

На стаккато. Вчитель читає вірш. Учень уявляє свої пальці легкими зайчиками і стрибає з нотки на нотку, як зайчик з гірки на гірку. Буде не зайвим звернути увагу на примхливість зайчика на початку віршика і радість наприкінці від всіх знайдених нот. По закінченню віршика можна пояснити важливість брати ноту вірним пальцем.

Зайчик завітав у клас,
не сидить на місці.
Стрибнув він на ноту *до* –
Звук лунає чітко; все, набридло,
Нота *соль* – нота, очевидно.
Повертаємось назад, та на *до* не хочу!
Стрибну я на ноту *ре* –
Інструмент наш зареве. Та і тут недовго бути,
Треба ноти не забути.
Тож мандруємо на *ля* –
Це вже пісенька моя.
Далі ноти не назву,
Та всі правильно знайду.
До – мі – соль – до – ре – фа – ля –
Ось і пісенька моя.

На легато. Якщо рух при грі на стаккато можна порівняти з стрибками білочки чи зайчика, то зв'язна гра на легато – це не стрибки. Це гладенький зв'язний рух, наприклад погладити котика чи спостерігати за спокійною плавністю хвилі.

Миле кошенятко треться біля ніг,
Хоче, щоб погладили, ляже на поріг.
Звуками зобразимо: пальці грають всі:
Ре – мі – фа# – соль – ля,
Мі – фа# – соль – ля – сі.
Ми його погладили, муркає коша:
Мі – фа#, *мі – фа#*, *ре – мі*, *ре – мі*,
До# – ре, *до# – ре*, *ре*.
В очі котик заглядає,
Молочка попить бажає.
Знову треться і муркоче –
То подякувати хоче.

Важливість штрихів до дитини можна донести, граючи п'єсу з іншими штрихами. Наприклад, п'єсу з віршиком про зайчика зіграти на легато.

Характер п'єси різко зміниться: це вже не схоже на жвавого зайчика, що стрибає. Другий раз треба зіграти з потрібними штрихами.

Учень повинен сам вибрати з двох варіантів виконання вірний і визначити, чому ж перший варіант так спотворював зміст п'єси. Він приходить висновку, що штрихи, відтінки динаміки допомагають розкрити зміст, створити правильний образ.

Кожен прийом звуковидобування необхідно освоювати на прикладах невеликих п'єс, підкріплених віршиками, для емоційного сприймання та створення приємного досвіду в учня на початковому етапі оволодінням гри на фортепіано.

Рябченко Ірина Миколаївна

ВДОСКОНАЛЕННЯ НАВИЧОК ГРИ У ФОРТЕПІАННОМУ АНСАМБЛІ

Серед важливих питань в професійній освіті юного піаніста актуальним питанням є вдосконалення вмінь та навичок гри у фортепіанному ансамблі. Дійсно, фортепіано завдяки своїм багатоголосним можливостям є майже єдиним інструментом (за виключенням баяну), який не потребує додаткового гармонічного супроводу. Представники ж оркестрових спеціальностей повинні узгоджувати свої дії з концертмейстером.

Наприклад, в класі за фахом (скрипка, духові інструменти, вокал тощо) зусилля викладача, учня і концертмейстера підпорядковуються лише одній задачі – більш повному виявленню індивідуальних якостей соліста, що закладено вже в самому сольному репертуарі. Навички спільного музикування, які набуваються в класі за фахом у скрипалів, альтистів, співаків тощо, в основному обмежуються сферою ритмічної узгодженості, яка є не найскладнішою умовою ансамблевого виконання, а є лише її передумовою.

Участь піаністів у ансамблях набуває особливого значення, тому що саме піаністи у майбутній практичній діяльності працюють в ансамблі: концертмейстерами класах хорового і симфонічного диригування, у класах за фахом, філармоніях, оперних театрах тощо.

Якщо порівняти рівень підготовки учнів середніх та вищих музичних навчальних закладі в області сольного і ансамблевого виконання, то це порівняння буде не на користь останнього. Це підтверджується наступним чином: ті ж самі виконавці у сольних і ансамблевих виступах демонструють різні ступені досягнення художнього результату. У пошуках причин, які викликають подібну різницю, методисти ансамблевого виконання відокремлюють низку факторів, а саме: необхідність

підкорення індивідуальної творчої волі кожного партнера загальній виконавській задачі. Отже, мета даної роботи – опрацювати методи роботи над ансамблевим фортепіанним твором для удосконалення навичок гри в ансамблі. В межах поставленої мети передбачаються наступні завдання: пояснити сутність ансамблевого музикування; охарактеризувати етапи роботи над фортепіанним ансамблевим твором; розробити методи роботи над ансамблевими складностями; розглянути специфіку роботи над ауфтактом, звуковилученням та педаллю в ансамблевій грі.

Виявляючи сутність ансамблевого музикування, пропонуємо звернутися до формули ансамблевої взаємодії А. Готліба: «*я – ми*» [1]. Ми можемо змінити її на «*ми – я*». Підкреслимо, що сутність ансамблевого виконання (органічна взаємодія партнерів) від цього не зміниться, але буде інша психологічна установка (від «*ми*» до «*я*») і направленість роботи.

Зазначимо, що на «технологічному» етапі достатньо широко ми користуємося асоціативним мисленням. Наприклад, під час репетицій різних фортепіанних штрихів слід використовувати такі визначення, як: м'який, гострий, тяжкий, «суцільний» та ін. Але яке б важливе місце не займала б «технологія» в процесі становлення виконавця, задачі художнього рівня є об'ємнішими і складнішими. Так, пояснюючи учню, як слід уявляти той чи інший епізод, ми часто використовуємо образні категорії («це місце треба в виконувати "тепліше" або «цей голос повинен звучати ліричніше або інтонації "втомлені"»). Насправді, для того щоб пояснити різницю між низкою близьких за змістом понять, як «гаряче» і «бурхливо», «грандіозно» і «велично», «весело» і «грайливо» знадобляться настільки величезні конструкції, що після закінчення ми забудемо, для чого вони взагалі були потрібні. Але на основі власного художнього досвіду ми достатньо визначено відчуваємо різницю понять кожної з цих пар. Асоціативне мислення значною мірою стимулює творче уявлення й інспірує на пошук психологічного пояснення того, що виконується.

Другою унікальною темою в цьому контексті є форми роботи над ансамблевим твором, що складається з кількох етапів: ознайомлення з п'єсою (виявлення характеру, форми, принципу розподілу музичного матеріалу між партіями тощо); з'ясування основних технічних складностей, як ансамблевого, так і індивідуального порядку, визначення способів їх подолання в самостійній роботі; сумісна репетиція (узгодження темпів, досягнення ритмічної синхронності, динамічної рівноваги, відпрацювання загальної виконавської концепції – штрихи, педаль, динаміка, ін.); визначення нових задач для самостійної роботи. Якщо акцент ми робимо на частину самостійної роботи, тому саме на цьому етапі необхідно поставити «надзадачу» відпрацьовування вмінь та навичок ан-

самблевого мислення. Ми реалізуємо методологічний принцип від загального до часткового, тобто направлення мислення від «ми» до «я». Назвемо умовно цей метод «партитурним». Окремо підкреслимо, щоб на спільній репетиції ансамбліст був підготовленим.

Для визначення першості колективного або індивідуального нам важливо з'ясувати, яку мету ми при цьому ставимо. Якщо ми хочемо визначити додаткову можливість розвинути навички читання з аркуша, тоді доцільно удосконалювати їх в межах більш знайомого виконавцям сольного репертуару або у класі концертмейстерської майстерності, де кожна партія достатньо диференційована, що певною мірою спрощує умови виконання з аркуша. Якщо ми використовуємо сумісне читання з аркуша для ознайомлення з твором, який призначено для виконання на сцені (як правило, досить складний), то осмислене ансамблеве читання тексту з аркуша передбачає досконало розвинуті ансамблеві навички, тому що навіть «зробивши» свої партії, партнери у більшості випадків не вміють сприймати саме ансамблеву сутність того, що виконують, і навіть можуть скласти першу неправильну уяву про роль кожного з них у загальному плані п'єси.

Змінюючи формулу *«я – ми»*, на *«ми – я»*, пропонуємо зауважити учню «відштовхувалася» саме від *«ми»*, і цьому більш за все сприяє самостійне ознайомлення з текстом «читання» по всієї вертикалі. Це зовсім не означає, що треба досконало «виконувати» партитуру, в цьому випадку головним є позиція «вивчати». При цьому, в залежності від структури п'єси, можна «подивиться» як свою партію, так і чужу, поєднати матеріал, який приналежить різним партіям, в одне ціле, а також виявити принцип розподілу основного матеріалу та додаткового. Нагадаємо, що треба створити найбільш приємні можливості для цілісного сприйняття музики. Підкреслимо, що така форма роботи йде на користь і досить «зрілому» ансамблісту, але для початківця особлива важлива її першість. А за умов, коли учень володіє досить обмеженою кількістю навичок і який ще не здатен зробити подібний аналіз, цю функцію виконує педагог. Основним в цьому процесі є методи роботи над ансамблевим складностями. Наприклад, при визначенні методів складностей «стику» або «підхвату» слід пам'ятати, що подібна техніка досить широко використовується у сольній літературі. Це допомагає ансамблісту удосконалювати її, користуючись знайомою методикою гри на інструменті.

Аналізуючи дане питання, нами виявлено, що «пасивним» ансамблюванням є такий ансамблевий прийом, який, на відміну від інтерпретаційних і технологічних задач, не потребує тривалої репетиції або поглибленого вивчення. Тим не менш, в ансамблі двох фортепіано має

суттєве значення й використовується ще до моменту, коли відбудеться перший звук твору та ін. Ці теми автор більш широко розкрила у роботі «Методичні рекомендації для викладачів музичних шкіл по спеціальності «Фортепіано».

Отже, нами виявлено, що специфіка роботи у класі фортепіанного ансамблю виявляє низку особливостей предмету. Так в процесі навчання учень-піаніст стикається з проблемами сумісного виконання, оволодіває специфікою ансамблевого мислення, засвоює особливості динаміки, педалізації, аплікатури, штрихів, фразування, усвідомлює правильне співвідношення між індивідуальним і колективним в цьому складному виді музичного мистецтва.

Робота в ансамблі повинна давати учням матеріал для висновків про те, що у фортепіанному ансамблі діють два принципіальні методичні положення: з одного боку – використання досвіду фортепіанного сольного виконавства, а з іншого – відмова від звичних для сольного виконавства норм (область динаміки, педалізації, звукової, тембрової палітри тощо). Заняття фортепіанним ансамблем закладають фундамент для підготовки піаніста-виконавця широкого профілю діяльності. Участь у фортепіанному ансамблі сприяє набуттю навичок колективної творчості, засвоєнню специфічного виконавчого мистецтва фортепіанного дуету, пізнанню його закономірностей, своєрідності рішень інтерпретацій, які диктують різні музичні жанри і стилі.

Використані джерела

1. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Готлиб // Вопросы фортепианной педагогіки : сб. статей. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 91–98.

Савкина Екатерина Пантелеевна

Как увлечь ребёнка музыкой или современные технологии в работе с детьми

Идея написания данной работы возникла у меня в процессе занятий с проблемными учениками или детьми со слабыми музыкальными способностями. Проанализировав их способности в своём классе, я сделала взвод, что восемь из десяти, не справлялись в полном объёме с общим методическим планом. Репертуар этих учеников был довольно скуден и ограничивался произведениями, выносимыми на экзамены. Если придерживаться программных требований в гонке за академическими концертами, в отработке музыкального материала, мы попросту на уроках не успевали поговорить о мире музыки. Опять же в «гонке» не уделяем должного внимания читке с листа и развитию этого навыка.

Прочитала недавно высказывание Г. Хохряковой и полностью с ней согласна: «А сейчас о программных требованиях. Я даже не хочу доказывать нереальность выполнения программы для малоодарённых детей, болезненных детей, детей, не имеющих дома инструмента и т. д.: она рассчитана на сильного во всех отношениях будущего профессионала (одного из нескольких десятков), судьба остальных детей составителей программы явно не волновала. Индивидуальное обучение требует индивидуальной программы для каждого» [2, с. 12].

По вышеперечисленным причинам у меня возникла потребность и, что важнее, желание заниматься с моими учениками «по-другому». Мне в руки попадаются методические рекомендации и программные требования для преподавателей ПСМНЗ, касающиеся дифференцированного подхода обучения детей, которые имеют ограниченные музыкальные способности (Винница, 2000). В этом случае на выручку пришел компьютер: игры для самых маленьких на запоминание расположения нот на клавиатуре и на нотном стане. В качестве закрепления использовалось нотное лото из сборника «Азартное сольфеджио», что очень нравилось моим ученикам, мы собирались по несколько человек, что подстёгивало соревновательный эффект.

Урок мы начинали с читки с листа. Вначале это были совсем несложные пьески (этап с «бусами» по методике Т. Смирновой мы уже к тому времени прошли) в пределах терции, постепенно усложняя и расширяя диапазон. Позже, уже на более сложных примерах, мы играли в «музыкальные пазлы» из книги Т. Юдовиной-Гальпериной «За роялем без слёз, или я – детский педагог». Я заранее готовила эти пьесы в двойном варианте, где один служит образцом (целым изображением), а второй – разрезан на такты. Предварительно проанализировав и проиграв пьесу, выкладывала на стол страничку с пьесой. Карточки разложены по группам, около каждой строчки. Внутри группы порядок тактов нарушен. Нужно было сложить верно пазл, опираясь на нотный пример. На следующем этапе я раскладывала карточки также по строчкам, но с перепутанными тактами, и предлагала верно сложить пазл уже без нотного примера. На заключительном этапе все карточки лежали на столе вперемешку и ученик, слушая мою игру, раскладывал карточки в верном порядке.

Параллельно с читкой с листа мы работали над развитием метроритма. Это и ритмические задания из «Интенсивного курса» Т. Смирновой, и ритмическое лото из «Азартного сольфеджио» (его мы использовали в различных вариантах, описанных в книге, по ходу придумывая и свои варианты, и упражнения из работы Е. Корнейчук «Использование игровых технологий в работе над метроритмом.

Ещё одним из видов работы было знакомство с разными музыкальными инструментами. Я считаю это просто необходимо для дальнейшей работы над произведениями. Ведь согласитесь, как можно сыграть тембрально богато окрашенное произведение, не зная, как звучат другие музыкальные инструменты, звучание которых мы будем стараться передать своей игрой. И тут к нам на выручку снова приходит компьютер. Это и всевозможные презентации, посвященные этой теме, и программа – энциклопедия Sonata, которой я, собственно, пользовалась. Так мы знакомились с различными семействами инструментов – струнными, духовыми и т. д. Мы слушали звучание этих инструментов, запоминали как они выглядят. Я специально изготовила карточки с изображением различных инструментов, ученик вытягивал любую из них, и мы слушали его звучание. Затем наоборот: мы слушали, а ребёнок искал среди карточек изображение. Таким образом дети запоминали и название инструмента, и как он выглядит и звучит.

Любому преподавателю важно увлечь маленьких музыкантов. Играя под фонограмму, ребенок ощущает себя настоящим артистом, играющим в сопровождении целого коллектива. Такой вид работы расширяет творческие способности, помогает закладывать основы для слухового внимания и развития гармонического слуха, что способствует ритмической дисциплине и развивает самостоятельность. Стоит ли говорить, что после нашего отчётного концерта дети были на творческом подъёме, готовы были покорять новые вершины, причём заставлять их мне не приходилось.

Проводя такую работу в своём классе и применяя все вышеперечисленные приёмы работы, а главное – видя результаты нашего совместного труда, я приняла решение заниматься со всеми детьми своего класса, применяя все перечисленные пункты.

Перечитав множество литературы, подняв из памяти уже когда-то прочитанное, я переосмыслила себя, своё отношение к детям, к занятиям, свои ошибки, сделанные с детьми. Многих ошибок мне, к сожалению, не исправить, да простят меня мои ученики, но я твёрдо решила исправить положение. С теперешними первоклассниками занимаюсь совсем иначе: мы много говорим о музыке, много слушаем, больше внимания уделяем читке с листа (именно эту работу я недооценивала раньше, отчего мои дети и страдали). Изучив многие инновационные методы работы с начинающими, я многое взяла себе на вооружение, многое начала применять в своей практике. Появилось множество идей, но это тема уже совсем другой работы. Очень понравились слова О. Сотниковой: «Способных детей нужно обучать музыке, а не способных обязательно нужно!» [1, с. 20].

Использованные источники

1. Сотникова О. Я учусь играть. Учебное пособие для начинающих пианистов / О. Сотникова. – СПб. : Союз художников, 2002. – 50 с.

2. Хохрякова Г. А. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? / Г. А. Хохрякова (рукопись). – Екатеринбург, 1998.– 62 с.

Скритуцька Наталія Олександрівна

Презентація авторської збірки «100 музичних диктантів»

Музичний диктант в курсі сольфеджіо є надзвичайно важливою формою роботи з учнями музичних шкіл та шкіл естетичного виховання. Він сприяє розвитку музичної пам'яті, мелодичного та гармонічного слуху, формує відчуття ритму та метру музичного твору. Робота над диктантом корисна для закріплення певних теоретичних знань. Уміння дитини почути, запам'ятати та занотувати запропоновану мелодію розвивається протягом шести-восьми років в музичній школі. І саме ці навички учні будуть використовувати в подальшому житті: почувши музику, яка зацікавила, зможуть відтворити її голосом, записати, зіграти на інструменті, підібрати акомпанемент.

Музичний диктант – один з уразливіших розділів нашої роботи. Викладачу потрібно докласти багато зусиль та творчої ініціативи, щоб планомірно, послідовно розвивати музичні здібності кожного учня. Навчитися писати диктанти, придбати навички запису почутого не можна ізольовано від комплексу занять з сольфеджіо.

На сьогоднішній день в практиці використовується певна кількість збірок диктантів, які вже стали хрестоматійними. Варто згадати найбільш уживані збірки, де пропонуються фрагменти з класичних музичних творів та пісень (Г. Фридкин «Музыкальные диктанты» (М., 1973), И. Русяева «Музыкальные диктанты. 5-8 классы ДМШ» (М., 1976), Е. Быканова, Т. Стоклицкая «Музыкальные диктанты I-IV классы» (М., 1979), Ж. Металлиди, А. Перцовская «Музыкальные диктанты для ДМШ» (М., 1986)) або в яких представлені суто авторські музичні приклади (Г. Ежикова «Музыкальные диктанты. V-VII классы» (М., 1977), Н. Ладухин «1000 примеров музыкального диктанта» (М., 1981, О. Дінкевич «Музичні диктанти. Одноголосся» (К, 2013)).

Музична практика сьогодення значно розширила свій інтонаційний потенціал за рахунок напрямів, стилів і жанрів, які виникли у XX – XXI ст. Стрімкий розвиток засобів художньої виразності в музиці, поява нових різноманітних прийомів організації звукового матеріалу потре-

бують постійного оновлення змісту музично-теоретичних дисциплін і обумовлюють використання та засвоєння нової звукової бази.

У цьому контексті особлива відповідальність постає перед викладачами музично-теоретичних дисциплін, зокрема сольфеджіо, які викладають в дитячих школах естетичного виховання. Саме вони мають закладати основу, формувати коло слухацьких потреб учнів, що, безумовно, сприятиме вихованню майбутніх музикантів-професіоналів із розвинутим музичним слухом, який відповідатиме сучасному рівню музичної мови.

Запропонована збірка «100 музичних диктантів», окрім вирішення актуальних методичних завдань, виконує важливу місію: з перших років навчання залучити учнів до швидкого опанування музичної форми, різновидів ладового нахилу сучасної музики, стильового та жанрового різноманіття музичної культури.

Більш ніж 30-річний досвід роботи автора з учнями різного віку дає можливість запропонувати «100 музичних диктантів», які були апробовані на практиці на уроках сольфеджіо у Вишнівській дитячій школі мистецтв. У збірці представлені мелодії, доступні для дитячого сприйняття і осмислення: вони мають чітку структуру; використовуються ритмічні групи, які вивчаються в курсі музичної школи. В більшості прикладів переважає середній регістр, адже відомо, що під час запису мелодії на допомогу приходить внутрішній слух, і учень намагається відтворити почуте голосом.

Написання музичного диктанту – складний процес. Як правило, він починається з попереднього аналізу, який включає визначення розміру, розбір особливостей метроритмічної і ладотональної будови, знайомих інтервалів, акордів, секвенцій, виділення найбільш складних інтонаційних зворотів, співвідношення стійких і нестійких звуків. Тому викладачу варто вибирати красиві, приємні мелодії, які будуть подобатися учням, легко запам'ятовуватись.

Розподіл диктантів здійснюється не по класам, як в більшості збірок, а по базовим темам курсу сольфеджіо та теорій: 1) головні тризвуки лада та їх обернення (№№ 1-10), 2) тритони (№№ 11-20), 3) домінант-септакорд та його обернення (№№ 21-30), 4) гармонічний мажор (№№ 31-40), 5) характерні інтервали (№№ 41-50), 6) відхилення і модуляції (№№ 51-60), 7) септакорди (D, VII, II) (№№ 61-70), 8) хроматична гама (№№ 71-80), 9) особливі діатонічні лади (№№ 81-88), 10) пентатоніка (№№ 89-96), 11) перемінний розмір (№№ 97-100). Це, на погляд автора, дасть змогу викладачу звертатись до відповідних розділів в різних класах протягом всього курсу вивчення предмету. В численних збірках ди-

ктантів, які відомі викладачам музично-теоретичних дисциплін, практично не зустрічаються приклади по темам «Особливі діатонічні лади», «Пентатоніка», «Перемінний розмір». Розділ «Септакорди» узагальнює сприйняття D, II, VII – акордів в комплексі.

Ряд диктантів має певні жанрові ознаки. Зосередивши на цих ознаках увагу учня, викладач допоможе запам'ятати певні ритмоформули, опанувати закономірності побудови елементів музичної мови. Так, в прикладах №№ 1, 9, 32, 66 звернемо увагу на ознаки етюду; №№ 8, 22, 47, 56, 62, 78, 79 – маршу; №№ 20, 36, 73, 76 – вальсу; №№ 21, 37, 64 – польки; №№ 16, 23, 31, 35, 58 – мазурки; №№ 29, 82, 87, 88 – коломийки; №№ 80, 92, 93, 94 містять певні риси джазу та стилю кантрі. До вищезазначених прикладів корисно буде підібрати відповідний акомпанемент.

Усі музичні диктанти розташовані за принципом «від простішого до складного», вони легко сприймаються та запам'ятовуються, дозволяють полегшити учням роботу над подальшим інтонуванням, транспозицією та створенням відповідного акомпанементу.

Як правило, на практиці диктант – форма роботи, яка може застосовуватися лише на уроці в школі. Сучасний рівень звукозапису дозволить учню практикуватись і вдосконалюватись самостійно в цьому напрямку роботи: додатком до збірки є диск із записом диктантів.

Автор сподівається, що запропоновані музичні приклади стануть поштовхом для практичного розвитку музично-слухових здібностей учнів і допоможуть пробудити і розвинути любов до такої складної, але необхідної форми роботи в курсі теоретичних дисциплін.

Пшенична Лідія Іванівна

Значення вокалізів для розвитку дитячого голосу

Наприкінці XX століття у вітчизняній вокальній педагогіці сталися значні зміни: в дитячих музичних школах відкрилися класи сольного співу. Кількість дітей, які бажають навчатися вокалу з кожним роком зростає, що свідчить про великий інтерес їх до цього виду музичного мистецтва. Водночас загальноприйнятої методики навчання дітей сольному співу практично не існує. Питання розвитку в співаків-початківців вокально-технічних навичок є дуже актуальним і в їх формуванні допомагають спеціальні вокальні вправи.

Центральне місце серед таких вправ займають вокалізи. Однак практика доводить, що не всі викладачі використовують спів вокалізів у своїй роботі. Саме тому ми звернули увагу на значення вокалізів для розвитку

дитячого голосу і метою нашої статті є ознайомлення з методами використання вокалізів у вокальній підготовці учнів дитячих музичних шкіл.

Вокаліз – (від лат. vocalis – голосний) музичний твір для голосу без тексту, написаний з метою вироблення визначених вокально-технічних навичок. Відсутність літературного тексту та технічні задачі, які містить вокаліз, роблять його незамінним матеріалом для виховання голосу. Вокалізи добираються за принципом зростання труднощів і становлять перед виконавцями конкретні задачі, які сприяють вихованню та розвитку співочих навичок учнів.

Включаючи в роботу спів вокалізів з учнями молодшого шкільного віку, викладач повинен дати необхідні первинні відомості з музичної грамоти: ноти, знаки альтерації, тривалості, поняття про ритм, метр і темп, мажор і мінор. Вже на самому початку занять виникає необхідність засвоїти елементарне поняття про музичну фразу, основні динамічні відтінки, про каденції, що мають значення музичних розділових знаків і тому подібне Всі ці відомості повинні бути тісно пов'язані з практичною роботою над вокалізами, що робить заняття більш захоплюючими і змістовними.

У співака-початківця, перш за все, необхідно ліквідувати шкідливі дихальні рухи, які можуть перешкодити успішному розвитку співочого дихання. Таким рухом є звичка підіймати плечі при вдиху (це нерозривно пов'язано з поверхневим ключичним диханням). Потрібно стежити за тим, щоб у співака під час вдиху верхній відділ грудної клітки залишався у спокої і в жодному випадку не підіймалися плечі. Необхідно звертати особливу увагу на характер вдиху (спокійний, безшумний і обов'язково носом). На перших порах при кожному новому вдиху підганяти учня не слід. Треба, щоб він навчився спочатку в повільному темпі, свідомо контролюючи себе, готуватися до подачі звуку.

Для учнів молодшого шкільного віку необхідно підбирати вокалізи з плавним голосоведенням, невеликі за формою і у середньому регістрі. Наявність вокалізів для учнів молодшого віку обмежена і тому можна використовувати невеликі пісеньки, співаючи їх сольфеджіо або вокалізуючи. У своїй практичній роботі ми використовуємо вправи для дітей О. Тілічєєвої, вокалізи Н. Татарінової, пісні М. Раухвергера, М. Красєва, О. Гречанінова, В. Каліннікова, А. Філіпенка, Л. Абелян, А. Лєпіна, І. Кириліної, Ю. Рожавської, С. Магі, Ж. Колодуб та інших авторів.

Пропоновані твори цих авторів допомагають дітям досягти в співі невимушеності і легкого звучання, а також опанувати елементарні співочі навички. Вони складаються з коротких фраз, зручних для дихання, а простий ритмічний малюнок не викликає труднощів для розучування.

У більшості учнів-початківців язик малорухливий і заважає легкості звучання. Для подолання цього недоліку дуже корисно співати на склади «ля» і «льо» (при цьому активно працює кінчик язика).

Поступово можна переходити до вивчення вокалізів з розвиненою мелодійною лінією, наявністю стрибків і пунктирного ритму, що створює певні труднощі для виконання. Ці вокалізи вимагають більш усвідомленого підходу до звукоутворення, звуковедення, чистоті інтонування і співочого дихання. У процесі співу вокалізів дихання регулюється фразуванням, що вимагає контролю з боку викладача. Таким чином учень поступово оволодіває навичками збереження, стійкого високого позиційного звучання на основі правильного співочого дихання.

Вокалізи з наявністю стрибків в мелодійній лінії сприяють розвитку навику чистоти інтонування, що розвиває почуття ладу і вокальний слух. Викладачеві необхідно систематично направляти увагу учня на якість звукоутворення, рівність звучання голосу, процес дихання, а також виховувати уміння аналізувати своє виконання і виправляти недоліки.

У роботі над вокалізами ми надаємо особливе значення ролі свідомості. Ніколи не слід допускати бездумного співу. Учень з перших кроків навчання повинен бути уважним, зібраним, активним. Необхідно, щоб учень розумів, яке конкретне завдання йому належить виконати, для чого це потрібно, тобто яку мету переслідує викладач, даючи йому завдання, і як, якими засобами добитися її здійснення. Усвідомлення процесу роботи веде до поступового освоєння вокальної техніки і добре закріплює набуті навички. Голос – природний інструмент, тому виразність, краса ефектів, вироблюваних їм, ставлять його вище за всі інструменти, створені людьми.

Як у всіх видах мистецтва, в співі зливаються і існують на рівних правах дві стихії: творча і технічна. Жодна творча думка не здатна втілитися в співі, якщо інструмент, тобто голос співака, технічно не підготовлений до її втілення. Вокалізи, як один з видів співочих вправ, допомагають учню не лише долати технічні труднощі, виправляти недоліки голосоутворення в процесі формування якісного вокального тону, але і насолоджуватися красою музики, розуміти її зміст.

Таким чином, вокалізи є цінним перехідним матеріалом від вправ до вокальних творів. Вокалізи є вокально-дидактичним матеріалом, систематичне використання якого сприяє здійсненню гармонійного розвитку співочих і художньо-виконавських навичок починаючих співаків.

Туріна Олена Андріївна
Дяків Ольга Михайлівна

ДО ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА ДО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ

Актуальним завданням сучасної музичної педагогіки є виховання професійно освіченої, компетентної, висококультурної, творчої молоді, що повинно базуватись на високих духовно-моральних та естетичних принципах мистецтва.

Концертний виступ – це заключний відповідальний етап напруженої праці молодого музиканта, де проявляються такі властивості як воля, інтелект, глибина емоцій, творча фантазія, професійні вміння та навички тощо. В свою чергу виступ на сцені є професіональним результатом, який стимулює його (артиста) на подальший творчий зріст. Тому важливим фактором формування професійних вмінь та навичок є процес підготовки до концертного виступу, що перетворюється на найважливіший етап становлення музиканта-виконавця, а успішність його виступу на сцені буде прямо залежати не тільки від якості і надійності вивчених творів, але й від рівня його психологічної готовності до спілкування з публікою, а також компетентності й майстерності його педагога-консультанта [6].

Праця музиканта представляє собою один з найскладніших видів людської творчої діяльності, що вимагає багаторічної щоденної праці, нерідко фізично й психічно виснажливої. Тому головним питанням є планування та специфіка підготовчого періоду до публічного концертного. До цього кола тотожні, наприклад, проблеми та прийоми регуляції психічних станів в період підготовки, план регулювання фізичних та психологічних навантажень, цілеспрямоване застосування прийомів і методик практичної роботи з музичним інструментом та ін.

Цінні поради з психологічної підготовки юного музиканта до концертного виступу містяться в науково-методичних працях видатних педагогів-музикантів, наприклад в працях Л. А. Баренбойма, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Когана, С. І. Савшинського та ін. де підкреслюється, що переможцем стає той, хто виявляється більш працездатним, більш витривалим, зібраним, міцним фізично і морально [1; 3; 5]. Але, на жаль, ці рекомендації ще не систематизовані та не об'єднані в самостійний методичний посібник для педагогів-музикантів.

Безсумнівно, кожному музиканту важливо розуміти: скільки триває підготовчий період, які прийоми регуляції психічних станів потріб-

но застосувати і в який момент, як професійно побудувати процес підготовки так, щоб він не перетворився на *сумбурне випробовування* різних прийомів і методик роботи.

Тому метою даного дослідження, на основі вивчення та аналізу наукової літератури, обґрунтувати необхідність рекомендації введення в педагогічну практику комплексу психотехнічних прийомів, що сприяють корекції естрадного хвилювання під час концертного виступу. Відповідно поставленій меті визначити наступні завдання: визначити комплекс заходів для досягнення оптимального сценічного стану під час сценічного виступу; виявити потенційні помилки при підготовці до сценічного виступу; з'ясувати основні періоди у підготовці до сценічного виступу; розглянути і запропонувати виконавцям-музикантам елементи акторської техніки для подолання естрадного хвилювання.

«Сценічне самопочуття», за висловом К. Станіславського, представляє собою єдність інтелектуальної та емоційної сфери виконавця, спрямоване на творче виконання. У цій єдності важливим є інтелект – «пильне око», що стежить за тим, щоб змістовна емоція не підмінялася афектованим збудженням, щоб замість життя образу на сцені не виявився би грубий натуралізм. З цього випливає, що сценічне, творче хвилювання артиста ніколи не повинно виходити за свої естетичні межі і переходити в сферу повсякденного «переживання». Спираючись на ці твердження підкреслимо, що в період підготовки до концертного виступу відбувається мобілізація всіх сил організму. Тому необхідно розподіляти внутрішню енергію, спрямовуючи її ефективно та продуктивно. Необхідно враховувати, що при регулярних виступах організм адаптується до складної ситуації, і людина навчається справлятися з хвилюванням. Якщо перерви між виступами розтягуються, досягаючи 2-3 місяців, то адаптації не відбувається. В свою чергу попередні програвання виявляють великий спектр проблем: починаючи від недоліків у виконанні та аж до аналізу динаміки, стану готовності музичної програми, психологічної натренованості виконавця та ін. підкреслимо, що концертна програма повинна бути вивчена не пізніше, ніж за 4 тижні, а в повсякденний режим роботи повинен увійти і режим попередніх програвань [4].

Сюрпризи на естраді – річ неминуча. Адже виступи бувають в різних умовах. Це, наприклад, різна акустика залу, склад публіки, її поведінка і реакція, фізичний і душевний стан виконавця, випадковості тощо, а за умови якщо в музиканта розвинена швидкість реакції, винахідливість, фантазія тощо – йому не страшні ніякі випадковості, а навпаки, вони можуть запалити фантазію, стати джерелом творчих знахідок. *Виступ відбувся.* Він міг бути успішним чи неуспішним, але в будь-якому

випадку, необхідно разом з учнем його проаналізувати. Особливу увагу заслуговує розбір невдалих моментів у виконанні, з'ясування вихідних причин зривів, психологічного настрою тощо. Розуміння та усвідомлення зроблених помилок є першим кроком до їх усунення. А педагогу слід з'ясувати характер хвилювання учня, коли вдалося позбутись зайвої напруги, яким був емоційний стан до виступу в момент виконання і в паузах між п'єсами, що дратувало і відволікало і т. п. Не можна залишити без уваги і такі суто зовнішні чинники як: зручність посадки, висота стільця, тощо. Всі ці фактори, кожен окремо і разом, впливають на стан музиканта та рівень його гри під час концертного виступу [2].

Отже, проаналізувавши деякі проблемні питання підготовки музиканта до сценічного виступу нами встановлено, що виконавська діяльність музиканта – неймовірно складний, напружений і разом з тим відповідальний процес. Готуючись до виходу на сцену, виконавець витрачає величезну кількість енергії, як фізичної, так і емоційної. Основними є самоконтроль психічного стану, сценічне самопочуття, активізація творчої уяви, взаємовідносини музиканта з слухачем та ін. Педагог-музикант повинен оперувати чималим обсягом знань, зокрема з музичної педагогіки та психології, та спиратись на рекомендації і практичні методи по вихованню оптимального сценічного самопочуття видатних музикантів світу.

Окремо слід зазначити, що дати рецепт для того, щоб концертний виступ завжди мав успіх не візьметься, мабуть, жоден з методистів і музикантів-виконавців. Кожна людина неповторна індивідуальність, тому методи підготовки завжди повинні ґрунтуватись на індивідуальних якостях внутрішнього і зовнішнього середовища людини. Тому, вивчаючи себе, свої сильні і слабкі сторони, аналізуючи і запам'ятовуючи відчуття, які передували вдалому виступу, ми можемо потім свідомо відтворювати подібний стан перед наступними виступами. Спілкування з публікою, глядацькою аудиторією – завжди творчий процес, який і передбачає взаємний зв'язок: коли виконавець-музикант, не тільки впливає на аудиторію, а й відчуває на собі її вплив. Музика для виконавця є сполучною ланкою і одночасно засобом спілкування з аудиторією. Подолання страху перед сценою має йти шляхом творчого бажання спілкування зі слухачем. Тільки у тісному взаємозв'язку виконавець-слухач, можна подолати елементи сценічного страху, що буде сприяти вдалому концертному виступу.

Використані джерела

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – 2-е изд., доп. – Л. : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 352 с.

2. Капустин Ю. В. Музыкант и публика / Ю. В. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.

3. Клименко В. В. Психологічні тести таланту / В. В. Клименко. – Харьков : Фолио, 1996. – 414 с.

4. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. – 335 с.

5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

6. Рудницька О. Музика і культура особистості проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посіб. / О. Рудницька. – К. : ІЗМН, 1998. – 248 с.

Устюгова Зоя Євгенівна

Оптимізація навчального процесу в школах мистецтв (з досвіду роботи творчої лабораторії педагогічного колективу ЗДШМ № 3)

Учбово-педагогічний колектив ДШМ № 3 м. Запоріжжя, спираючись на позитивні результатів форм і методів роботи своєї творчої лабораторії, розробив засади оптимізації навчального процесу, що дозволив диференційовано підходити до змісту навчальних програм, форм уроків та звітів. Основна мета роботи школи – це реалізація концепції естетичного виховання дітей на основі української національної культури інструментальними, вокально-хоровими, хореографічними, образотворчими засобами мистецтв. Відповідно, перед вчителем постає завдання ввести дітей у світ мистецтва, передусім музичного. Такий підхід сприяє досягненню головної мети – формуванню в учнів музичної культури, як важливої складової частини їхньої духовної культури, виховання гармонійної особистості. Духовне збагачення дітей через мистецтво можливе в тому випадку, якщо розвивати їхні здібності емоційно сприймати і відчувати музику, художній образ. Тому технічна робота над комплексом фахової техніки повинна бути підпорядкована вихованню розуміння прекрасного, потреби в ньому.

Зміст програм та структура уроку є типовими для шкіл мистецтв, але види й форми роботи набувають креативної направленості, яка не руйнує традиційну послідовність навчання, а лише урізноманітнює його, чим приваблює сучасних дітей. Наприклад, предмет «Сольфеджіо» в його класичному розумінні «спів за нотами» давно вичерпав свої можливості. Сьогодні викладачі музичних шкіл змушені боротися за контингент і робити все можливе для популяризації предметів музично-теоретичного циклу усіма доступними засобами. Всім відомо, що учні активно та з цікавістю працюють на уроці тільки тоді, якщо розуміють завдання, у яких теорія і практика йдуть поруч, збагачуючи та допов-

нюючи один одного. В таких умовах кожен учень на уроках сольфеджіо може виявити свою індивідуальність. Для цього найдоцільніше використовувати метод проблемного навчання, коли не існує готових правил, коли учні вчаться мислити, поступово розширюючи свій кругозір за допомогою питань та посильних завдань. При цьому змістовні та педагогічні новації не відкидають такі основні види діяльності учнів на уроках сольфеджіо: вокально-інтонаційні навички; сольфеджування та спів з аркуша; виховання почуття метроритму; слуховий аналіз, диктант. Теоретичні відомості, отримані на уроках сольфеджіо, пов'язані з усіма видами мистецького циклу згідно з змістом базових програм.

Вокально-хорова робота з учнями – також складний творчий процес. Заняття в класі є серйозною роботою, спрямованою на розвиток у дітей голосу, слуху, творчого мислення, уваги, волі, творчої уяви, емоційності, пам'яті, артистичності, художнього смаку, тобто розвиток творчих здібностей, доброчинності партнерства та ін.

Створення композицій імпровізованого характеру з використання імпровізаційних форм також є цікавою та новаторською формою роботи з учнями. У результаті учні починають творчо мислити, легко акомпанують співу й танцям, створюють власну музику, що сприяє розвитку міжпредметних зв'язків (хор – сольфеджіо – музичний інструмент). Обов'язкова умова для творчої роботи – це запис складеного твору. Таким чином, учні набувають дуже цінний досвід самостійного запису музики у визначеній формі, тональності, розмірі, з гармоніями у різних ключах.

Ідеальною формою для навчання є гра, яка мобілізує емоції дитини, його увагу, і саме у грі дитина живе творчим життям. Також гра – це завжди проблемна ситуація, яка потребує пошуку, ініціативи, та самостійної творчості. Безумовно, вчитель має детально обміркувати всі моменти ігрового процесу, стимулювати кожного учня до самостійної форми самовираження. Саме у грі проявляється колосальний творчій потенціал, що є в кожному з учнів.

Творчо підходячи до роботи з будь-яким класом, вчитель може вільно маневрувати, вносячи в урок довільні контрасти, необхідні для підтримки уваги учнів, залучати їх до активної творчої діяльності, заміняти один твір іншим з аналогічними художньо-педагогічними якостями. Кожна робота, що звучить у класі, має бути художньою, педагогічно доцільною та захоплюючою для дітей. Кожен клас – це потужній творчий колектив, до якого має прагнути вчитель.

Підкреслимо, що структура та зміст роботи повинен базуватись на чіткості і послідовності навчального матеріалу, наявності інтегративних моментів знань і вмінь усіх відділень навчального закладу, розподілі ма-

теріалу за принципом від просто до складного. Результативність та контроль з даного виду навчання (за усіма відділеннями) акумулюється в творчому заліку як формі атестації. В ДШМ № 3 м. Запоріжжя творчі заліки відбуваються щорічно. В них беруть участь учні всіх відділень з 1-го по 8-й класи. Діти самі складають музику та вірші за власним сценарієм, роблять постановки спектаклів, малюють декорації, роблять костюми. Беручи участь у творчому процесі, учні демонструють навички отримані на всіх напрямках учбової програми.

В школі створені усі умови для мотивації самовираження учнів. Викладач виступає лише в ролі координатора, який здійснює диференційний підхід і відбирає учню таку роль, у який він зможе творче реалізуватися і не відчути своєї непотрібності або неповноцінності.

Отже, основну мету педагогічний колектив бачить в тому, щоб в творчому процесі брали участь усі діти, які бажають, незалежно від здібностей, але з творчим потенціалом. Доброю традицією стало те, що кожна закінчена творча робота – це початок наступної, але на більш високому рівні.

Філоненко Галина Григорівна

Українська народна пісня як основа формування сучасного фортепіанного репертуару

Україна дзвенить піснями.
М. В. Гоголь

Створення педагогічного фортепіанного репертуару є основною складовою розбудови національної сучасної фортепіанної школи. Велику увагу цій проблемі приділяли композитори-класики ще починаючи з XVIII ст. Це і «Маленькі прелюдії» та «Нотний зошит А. М. Бах» Й. С. Баха, численні менуети, сонатини, варіації та рондо В. А. Моцарта, «Дитячий альбом» П. І. Чайковського, «Мікрокосмос» Б. Бартока та ін. Значне місце в педагогічному репертуарі України займають і «24 дитячі п'єси» В. Косенка, «Дитячий альбом» М. Степаненка та численні фортепіанні твори Ю. Рожавської, Ж. Колодуб, Ю. Щуровського та інших видатних композиторів [5].

В цій царині ми хочемо підкреслити значимість формування та *омолодження* сучасного фортепіанного репертуару для виховання молодих українських піаністів XXI ст. основою якого, насамперед, мають стати пам'ятки нашої національної культури – українські народні пісні. Ця робота вже проводилась та проводиться видатними українськими композиторами-класиками та сучасними педагогами та виконавцями [2; 3; 5].

Позитивом є те, що останнім часом опорно-творчим репертуарним матеріалом стає українська народна пісня. Мелодії цих пісень використовуються для створення етюдів, варіацій, фортепіанних концертів, вони звучать у естрадних, джазових обробках тощо. Це, наприклад, наявність теми-мелодій фольклорного зразка, різні форми її проведення: гомофонна, поліфонічна чи джазова фактури, різноваріантна ритміка, дисонуюча гармонія тощо [1; 4].

Наприклад, сучасний композитор Лариса Волошина видала збірку фортепіанних творів «Музичний дивосвіт» для учнів 1-8 класів музичних шкіл. Деякі твори, які увійшли до цієї збірки, є авторськими обробками українських народних пісень «Щедрик», «Коляда на Щедрий вечір», «Ой на горі та женці жнуть», та дві фантазії на теми пісень «Ой чий то кінь стоїть» та «Реве та стогне Дніпр широкий». Якщо перші обробки досить легко може виконати на фортепіано учень молодших класів, то фантазії вже потребують певних професійних технічних навичків. Наприклад, це прийоми пасажної техніки лівої руки, арпеджіо з одночасним проведенням в правій руці вокальної мелодії та інше. Музична мова композитора вирізняється мелодизмом, свіжістю та витонченістю. Цінним є те, що твори цієї фортепіанної збірки спрямовані на формування дитячого емоційного світосприйняття української пісенної культури.

Відомий сучасний український композитор Леонід Брустінов є автором шорокопопулярного дитячого концерту для фортепіано з оркестром a-moll. Цей твір написано на основі відомих українських народних пісень. Наприклад, в основі другої частин концерту – «Хоровод Марина», для виконання якої потребується від учня велика майстерність техніки кантиленного звучання, тонкого фразування. Третя частина написана у формі рондо на тему «Ти до мене, ти до мене не ходи...», її виконання потребує певної віртуозності. А епізодичні теми «Дощик», «Вийшли в поле косарі» та «Хоровод Марина» потребує професійних основ музичного мислення, розуміння деталізації зображального елементу у фразуванні та ін. Цей опус є зразком ансамблево-концертної виконавської майстерності і нерідко звучить в концертних залах України.

Цікавою є збірка «Твори для фортепіано» Олександра Нежигая, серед творів якої яскраво-сучасна авторська обробка (з елементами джазової стилістики) української пісні «Несе Галя воду», написана для двох фортепіано у восьмиручному виконанні (треба окремо підкреслити, що творів такої форми викладу, на жаль, недостатньо в фортепіанному навчальному репертуарі). При вивченні цього твору в учнів формується розуміння поліфонічно-фактурного звучання, зокрема в різних регістрах зі складною координацією ансамблевих рухів у синкопованому ритмі. Твір вирізняється широким спектром ладо-інтонаційного звучання, ритмічної загостреності, є ці-

кавим для виконання учнями завдяки восьмиручному викладенні ансамблевого тексту та сучасності його ритмічно-гармонійної фактури, а подолання ансамблевих проблем дозволять виконавцям максимального розкриття його художньої ідеї.

Окремо зазначимо, збірку з семи українських народних пісень у джазовій обробці для фортепіано «Цвіте терен» українського композитора-виконавця Олександра Саратського. Ці віртуозні твори мають джазовий (імпровізаційний) характер, а чутливе інтонування мотивів виявляють своєрідний колорит мелодій й активізує розвиток слуху та музичне мислення у виконавців. Сучасне звучання творів наповненне ліризмом, в яких відчувається любов композитора до української пісні.

Отже, в українському культурно-мистецькому середовищі обробки українських народних пісень є дуже популярними. Вони з успіхом виконуються в провідних концертних залах України, на професійних фортепіанних конкурсах імені Володимира Горовиця, Миколи Веріківського, Володимира Пухальського та ін.

Проводячи підсумки зазначимо, що в представлених сучасних збірках українських композиторів теми українських народних пісень мають основну роль в процесі фактурного розвитку в організації оновленої форми та образної драматургії фортепіанних мініатюр і не тільки, а фактурні, ритмічні та гармонійні процеси розглянуті на прикладі запропонованих п'єс, органічно сполучаються з сучасними принципами музичного мислення і знаходять своє втілення в творчості юних піаністів. Репертуар з творів, основою яких є українська народна пісня, сприяє розвитку віртуозного володіння різноманітними видами фортепіанної техніки та наближує звучання фортепіано до інтонацій людського голосу.

Використані джерела

1. Гордійчук М. Перлини української народної пісні / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1991. – 382 с.

2. Ігнатенко Г. Про деякі типові моделі фактурного розвитку в сольних обробках українських народних пісень для голосу і фортепіано / Г. Ігнатенко // Українське музикознавство. – Вип. 22. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 57–65.

3. Радишевський Р. П. Пісні маминого серця / Р. Радишевський. – К. : Просвіта, 2006. – 351 с.

4. Михалко А. Я. Пісенний вінок: Українські народні пісні / А. Михалко. – Вид. 2-е, доп. – К. : Криниця, 2007. – 400 с.

5. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

6. Реве та стогне Дніпр широкий // Українська народна пісня. – К., 1936. – С. 542.

7. Причинна // Шевченко Тарас. Зібрання творів: у 6 т. – К., 2003. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – С. 596.

Цимбалюк Ольга Валеріївна

Особливості роботи з учнями-піаністами над формуванням виконавських навичок

Формування піаніста починається з розвитку його музичних та технічних здібностей. Музичність та технічність учня взаємопов'язані. Недостатньо бути обдарованим музично, треба також мати всі «інструменти» для вираження музики. Талановитий музикант без технічних навичок подібний до талановитого художника без фарб та пензликів, коли він хоче намалювати картину та знає, що малювати, але в нього немає чим малювати, немає інструментів, необхідних для вираження своїх емоцій на полотні. Так і музикант, маючи всі здібності для гри, без належних технічних навичок не в змозі виразити краси музики.

Гра на фортепіано складається з трьох основних елементів: репетиції, трелі та тремоло. Будь-який пасаж є комбінацією вищезазначених елементів.

При грі репетицій рука рухлива та гнучка як по горизонталі, так і по вертикалі. Кість руки повинна бути зібраною в центрі. Невід'ємним фактором успішного виконання є ритмічне групування, рівномірна пульсація, де виділяються певні опорні пункти. Необхідно групувати вправи ритмічно, чітко випрацювати положення руки на слабких і сильних долях. На сильну долю рука завжди йде вниз. На слабку долю буде приділятися мінімальна вага, а на сильну долю знов йде вагове посилання руки від плеча. Ритмічне групування репетицій є вертикаллю вправ. Горизонталь вправ полягає в мелодійному поєднанні репетицій, це досягається керуванням ліктем, який робить об'єднуючі рухи. Для виміру амплітуди руху ліктя необхідно зафіксувати один з пальців учня, краще перший чи п'ятий. Такий прийом не дозволяє робити зайві горизонтальні та вертикальні рухи, а також обумовлює правильний підйом пальців без шкідливого втручання руки. Чималу увагу треба приділити руху самих пальців при грі репетиційних вправ. Кожен палець повинен натискати клавішу незалежно від сусідніх пальців та діяти від своєї основи, тобто першої фаланги. При цьому третя фаланга, або кінчик пальця, повинні бути неймовірно активними та атакувати клавішу швидко та гостро. По функціональності третя фаланга нагадує гачок або щупальце, яке в момент торкання клавіші стає активним та відкривається їй (клавіші) на зустріч. Пальці повинні грати не на поверхні клавіатури, а всередині. Клавішу треба відпускати не до кінця, а лише наполовину. Якщо виймати кожен палець з клавіатури повністю, це призведе до «заїдання» репетиції в швидкому темпі.

Наступний елемент – трель. Усі пасажі включають в себе певну частку трелі. Найважливішим моментом при грі трелі є правильна постановка руки та вірно скоригована артикуляційна робота пальців. Для цього знайомство з клавіатурою краще починати з позиції правої та лівої рук на клавішах c-b-as-ges-f (чи-e) – для лівої, так званої «шопенівської формули». При такому розміщенні руки довгі пальці займають чорні клавіші, а короткі – білі, що дає їм незначну закругленість пальців. Мінімальна закругленість пальців є самим природним невимушеним станом руки на фортепіано при грі. Для відслідковування вірного підйому пальців треба зафіксувати один з пальців на ноті та не відпускати його протягом гри трелі. Це не дозволить робити зайві рухи рукою. Вправи на трелі є фундаментом формування пальцевої техніки. Артикуляційна атака пальця починається з основи – коріння – пальця, але вся енергія концентрується в кінчику пальця, саме він відіграє остаточну роль при видобуванні звука. Ритмічне групування рекомендується починати з гри на 2/4 та групувати трелі шістнадцятими, по чотири ноти на кожну чверть. Невід'ємним є момент міжтактового групування. Здебільшого це об'єднання по два такти, де перший є сильним, а другий слабким.

Принцип гри тремоло відрізняється від двох попередніх. В процесі виконання елементів тремоло основна увага робиться саме на рухливість руки, а не пальців. За основу беруться ротаційні рухи, коли рука допомагає пальцям. При грі тремоло, як правило, задіяний один з крайніх пальців (1-5), або обидва з них. Природа цих пальців така, що при виконанні ними необхідно робити допоміжні рухи рукою, щоб забезпечити належне та якісне видобування звуку з інструменту. При розучуванні вправ на тремоло рука концентрується в кісті, немов збираючись до купи, але при цьому залишається максимальна пластика долоні та рухливість від плеча. Починати вправи краще всього з гри на «шопенівській формулі». Головне – знайти вірне відчуття в руці при грі тремоло крайніми пальцями (1-5). Для точного виміру ступеня рухливості руки рекомендується зафіксувати середні пальці на зручних клавішах, що не дозволить учню робити зайві рухи, створюючи амплітуду можливої рухливості під час виконання. Метро-ритмічне групування залишається таким самим, як і при розучуванні трельних та репетиційних вправ.

Невід'ємною складовою постановки руки на фортепіано є осанка учня. Якщо учень робить зайві рухи корпусом, не розуміючи, як залишатися в стані фізичного спокою під час гри, то рекомендується застосувати такий метод. Учень сідає так, щоб він спиною повністю спирався на спинку стільця. Стілець повинен знаходитися на зручній для учня відстані від клавіатури, так щоб він був в змозі продовжувати гру при

відпочиваючому на спинці стільця корпусі. Цей метод треба чергувати із звичайною грою, надаючи можливість порівняння рухів при спокійному та зажато-рухливому корпусі. Згодом учень зрозуміє та відчує суттєву різницю між його попереднім станом під час гри та теперішнім. Грати стане набагато легше.

Поєднання незалежних пальців із гнучкою кистю та пластичною рукою, здатною швидко змінювати своє положення – необхідний для піаніста стан.

Чернета Тетяна Олександрівна

Листи А. Ф. Омельченка з приватних архівів

У червні 2016 р. виповнюється 90 років з дня народження Андрія Федоровича Омельченка (1926–1981) – бандуриста, педагога, кандидата мистецтвознавства (першого в історії серед бандуристів), дослідника бандурного мистецтва, кобзарства й лірництва, у доробку якого понад 90 публікацій. Крім наукових праць та досягнень у сфері педагогіки й виконавства, Андрій Омельченко залишив по собі солідний доробок методичної літератури. Крім того, він вів активну переписку, зокрема з науковцями, колегами, учнями та ін. Частину цього епістолярію віднайдено автором публікації у Державному архіві Дніпропетровської області в особовому фонді (ФР-6119, од. зб. 346) місцевого письменника, краєзнавця І. М. Шаповала (1905–2003), який також був кореспондентом бандуриста. Вивчення епістолярної спадщини А. Ф. Омельченка показало, що створенню методичної літератури передувало листування автора з колегами-бандуристами з різних областей України – Дніпропетровської, Чернігівської, Житомирської, Полтавської, Львівської та ін.

Одразу зауважимо, що на рубежі 1950–1960-х років XX ст. фабрична бандура київсько-чернігівського типу майстра І. Скляра була щойно поставлена на масове виробництво, експериментально-винахідницька робота по впровадженню механізму перемикання тональностей (до якої А. Омельченко був безпосередньо причетний) ще тривала.

З налагодженням процесу виробництва київсько-чернігівської бандури сталого зразка та її поширенням у всіх ланках музичної освіти (від початкової до вищої), А. Омельченко, наряду з С. Баштаном, М. Гвоздем, В. Петренко та іншими бандуристами, працював над упорядкуванням і виданням репертуарних збірок для нового інструменту. Він ініціював випуск серії «Бібліотека бандуриста», упорядкував кілька збірників п'єс для бандури, виступив редактором та рецензентом 46 нотних видань для бандури.

Крім репертуарних збірок, бібліотека бандуристів стараннями А. Омельченка поповнювалася методичною літературою. По-перше, 1967 року він видав «Школу гри на бандурі» Миколи Опришка (1898–1941), відредагувавши і доповнивши текст автора. По-друге, А. Омельченко сам виступив автором навчально-методичних посібників «Школа гри на бандурі» для 1 і 2 класів ДМШ (1973 і 1977 роки відповідно). На жаль, передчасний відхід з життя перешкодив появі наступної методичної праці. Втім, 1984 року С. Баштан, виступивши співавтором, видав «Школу гри на бандурі» А. Омельченка, популярність якої серед бандуристів-педагогів зумовила повторне її видання (1989).

Цінним матеріалом для даної публікації стали листи А. Омельченка до Лідії Яківни Продайко (нині Попова) – випускниці Львівської консерваторії, викладача класу бандури Дніпродзержинського державного музичного училища (1968–1976) і ДМШ м. Придніпровська (1959–1968) та ДМШ № 9 м. Дніпропетровська (з 1968 р. – до цього часу). Як педагог і методист, з 2008 р. Л. Я. Попова очолює методичну секцію «Бандура» Дніпропетровського управління культури. Під час нашого особистого спілкування у січні 2010 р. Лідія Яківна з надзвичайною повагою і теплом згадувала А. Ф. Омельченка. З її слів, у період роботи над своєю «Школою» він вів листування з нею та викладачами бандури різних міст України. Автор обговорював деякі теоретичні засади «Школи», ділився власним педагогічним досвідом, надавав методичні рекомендації тощо. Три листи А. Омельченка і листівка, датовані 1971 роком, зберігалися у приватному архіві Л. Попової. Бандуристка зберегла ці листи і передала авторові даної публікації.

У першому листі (від 19 вересня 1971 р.) А. Омельченко звертається до адресатки як до викладача класу бандури – сповіщає, що закінчує роботу над книгою і просить оповісти свій професійний шлях та історію очолюваного нею класу в музичному училищі Дніпродзержинська. Для цього А. Омельченко склав своєрідну анкету, де поставив ряд запитань:

1. Ваш рік народження?

2. Хто до Вас були викладачами музичного училища по класу бандури (їхні прізвища і ініціали)?

3. Коли почали викладати вперше бандуру?

4. Хто Ваш перший в житті навчитель і хто у ВУЗі?

5. Які Ви зустрічали перешкоди в своїй першій педагогічній практиці?

6. Що Ви особисто робите для удосконалення свого методу?

7. Як Ви ведете роботу з бандуристами, який вивчаєте репертуар (основний)?

8. Хто з Ваших учнів навчається в консерваторії?

9. Як Ви ведете роботу з ансамблем бандуристів?

10. Хто у Вашому училищі читає методику гри на бандурі?

11. Які основні недоліки Ви вважаєте заважають кобзарському мистецтву рухатись невпинно вперед?

Очевидно, у процесі роботи над виданням А. Омельченко здійснив у листуванні подібне опитування й інших викладачів бандури музичних училищ України. Адже у наступному листі (від 22 вересня 1971 р.), автор дякує Л. Поповій за відповідь, а також за те, що «не тягнули так довго, як деякі наші педагоги-бандуристи з Чернігова, Хмельницька, Запоріжжя, Луцька, Івано-Франківська та Дрогобича». Ці слова ще раз підтверджують, що під час збору матеріалів А. Омельченко охопив різні регіони України.

Отримавши потрібну інформацію у листі з анкетою, А. Омельченко продовжував переписку з молодою викладачкою, ділився власним професійним досвідом, надавав на її прохання ціні поради щодо професійного самовдосконалення та методичні вказівки щодо організації уроку, роботи над конструктивним матеріалом, подав зразок плану уроку з початківцями тощо. У листі від 23 жовтня 1971 року читаємо: «Слід Вам обов'язково включити в актив суміжні види мистецтв, зацікавитися історією свого предмету, побіжно художніми творами світового репертуару і все буде блискуче! <…> Завжди звертайтеся до старших і ніколи не цурайтесь щось одержати для збагачення свого інтелекту і майстерності <…> Все ж краще, коли Ви будете, як бандуристка і викладач говорити своєю рідною мовою, яка теж звучить солідно! Згадайте як нею володіли Марко Вовчок і Леся Українка». Або: «Ми (бандуристи – Т. Ч.) повинні бути більш спостережливими за нашими колегами, котрі викладають на інших інструментах і не думати, що все що вони роблять, у нас не годиться застосувати. Слід учитися у життя, а життя це все те, що нас оточує, чим живуть інші викладачі, якою вони користуються методикою, хай це буде арфа, баян, ф-но чи скрипка. Дарма, все слід вивчати» (лист від 11 жовтня 1971 р.).

Проаналізувавши кореспонденцію А. Ф. Омельченка з приватних архівів І. М. Шаповала і Л. Я. Попової та розглянувши його методичні видання, доходимо висновку, що створюючи методичну літературу для навчання грі на бандурі, автор спирався не лише на власний педагогічний досвід, а й цікавився досягненнями бандуристів у різних регіонах України. Саме з цією метою автор методичних праць вів активне листування з багатьма викладачами бандури музичних училищ і дитячих музичних шкіл, анкетуючи їх. Крім того, провідний бандурист і дослідник надавав

колегам цінні методичні поради, охоче ділився з новітніми технічними і репертуарними досягненнями бандурного мистецтва, чим здійснив помітний внесок у справу розвитку й академізації мистецтва гри на бандурі.

Враховуючи все вищезазначене, а також власний педагогічний досвід, вважаємо, що, попри появу останніми роками численних нових репертуарних збірок для бандури для різних вікових груп, існує нагальна потреба у створенні сучасної школи гри на бандурі, яка б відображала, подібно до праці А. Омельченка, досягнення українських регіональних академічних бандурних шкіл у сфері виконавства і освіти.

СЕКЦІЯ 2
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Білозерова Олена Василівна

ДІЯЛЬНІСТЬ ЖУРНАЛУ «ART LINE»

Музично-інформаційний простір в Україні 1990-х років формувався завдяки виходу в світ низки спеціальних та неспеціальних журналів та газет. Серед них журнали «Музика», «Галас», «Киев-Cult», «Нота», «Про», «Своя музика», газети «Кур'єр муз», «Афіша», «Українська музична газета», «Кореспондент», «Кіевскій телеграфъ», «День», «Зеркало недели», «Книжник-review», «Elite Club», «Столичные новости», «Телекритика», «Україна молода», «Час», «Україна і світ сьогодні». Багато з них проіснували недовго, проте, незважаючи на це, зайняли помітне місце у пресі того часу. До таких відносимо культурно-аналітичне видання «Art line», що за чотири роки свого існування продемонструвало дуже високі професійні досягнення і результати.

Перший номер культурно-інформаційного журналу «Art line» з'явився на світ у вересні 1995 року. Метою видання, за словами його головного редактора Ігоря Чабана, було задовольнити інформаційний голод в області культури, будучи при тому не просто збірником розрізнених матеріалів, а цілісним комплексом, об'єднаним спільною позицією [1]. Команда журналу складалася з дев'яти осіб.

У журналі друкувалися матеріали російською та українською мовами. Обсяг номера складав близько 40 сторінок. Номер поділявся на рубрики. Структура журналу того часу демонструвала, що його колектив був налаштований на експерименти. Так у № 9 за 1996 р. замість рубрик з'явився поділ на відділи: «Музика», «Образотворче мистецтво» (з №2'97 – «Візуальне мистецтво»), «Балет», «Література». З № 10 за 1996 р. «Cinema» та «Балет» зникли, натомість з'явилися «Театр» та «Зарубіжна література».

У кінці 1996 – на початку 1997 року головним редактором «Art line» став досвідчений музичний критик, автор спецкурсу з музичної критики в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, доцент кафедри історії музики етносів України та музичної критики Юрій Чекан. З цього часу почався новий етап розвитку видання. До редакційної ради журналу увійшли доктор мистецтвознавства Сергій Тишко, композитори Олександр Козаренко та Олександр Щетинський, художники Андрій Блудов, Павло Маков та Тіберій

Сільваші, мистецтвознавець Михайло Рашковецький, театрознавці Наталія Єрмакова та Ганна Липківська. Видання змінило жанр, перетворившись з культурно-інформаційного на культурно-аналітичне.

Починаючи з №№ 5–6 1997 р., обсяг «Art line» зріс удвічі, замість віддільного принципу став використовуватися рубрикаційний. Так з'явилися рубрики «Art-евріка», «Гороскоп», «Конкурси», «Інтерпретація», «Саунд-світ», «Art-історія» та ін., було уведено також подвійні рубрики, наприклад, «Театр+музика». В кожній з рубрик поміщалися матеріали з різних видів мистецтва, завдяки чому витримувалася концептуальна специфіка журналу як цілісного культурно-аналітичного видання, присвяченого проблематиці різних видів мистецтва. За рахунок дописів з рок-, поп-музики, джазу, новин у світі шоу-бізнесу розширилося тематичне коло статей, став яскравішим зовнішній вигляд видання, ілюстрованого шаржами та полотнами сучасних художників.

З приходом в журнал Юрія Чекана змінився склад редколегії. Зокрема, завідувачем відділу музики стала Леся Ланцута, літератури – Олесь Хрущ (псевдо Євгена Юхниці, власника журналу). Процес змін супроводжувався суттєвим оновленням авторського складу. Після Лесі Ланцути, яка очолювала відділ музики у двох номерах журналу за 1996 р. (№№10–11), протягом двох років змінилося четверо її наступників: Тетяна Романишина (№1'97), Олена Дьячкова (№№ 10–11'96; № 2'97; №№ 10–11'97), Наталія Аріскіна (№ 9'97, №№ 10–11'97) та Надія Товстоп'ят (з №№ 10–11'98). Коло авторів суттєво розширилося. Починаючи з 1997 року, серед постійних дописувачів «Art line» – засновник та завідувач кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Олена Зінькевич; викладачі цієї кафедри – кандидати мистецтвознавства Олена Дьячкова та Леся Ланцута; доктори мистецтвознавства Любов Кияновська та Галина Побережна; кандидати мистецтвознавства Лідія Мельник, Ольга Зосім, Наталя Степаненко, Богдан Сюта, Олександр Козаренко, Олена Чекан та ін.

У колі інтересів журналу – найрізноманітніші мистецькі теми та об'єкти уваги сучасності та минулого. Зокрема, сучасні постановки Національної опери України імені Т. Г. Шевченка та постановки Київської опери XIX ст., творчі портрети сучасних українських композиторів і виконавців: Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Ольги Криволап, Богдани Фроляк, Ігоря Блажкова, Романа Кофмана, Каті Чілі, статті про творчі колективи, наприклад «Perpetuum mobile» і «Пікардійську терцію», огляди конкурсів і фестивалів, а саме – Київ Музик Фесту, «Контрастів», Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володими-

ра Горовиця та ін. Вже тільки побіжний огляд тем, які висвітлювалися на сторінках «Art-line» того часу, демонструє наскільки якісний, сучасний і різноманітний матеріал знаходився у фокусі уваги видання.

Проведений аналіз музично-критичних текстів журналу «Art line» продемонстрував, що діяльність видання можна умовно поділити на два етапи. Перший (1995 р. – кін. 1996 р.) – період пошуку та становлення концепції видання як переважно інформаційного ЗМІ. У цей період домінуючими є біографічні нариси про поп-зірок та інтерв'ю з діячами шоу-бізнесу. Аргументація таких матеріалів опирається лише на фактологічну інформацію, вони позбавлені аналітики та оцінкових суджень.

Другий етап діяльності журналу «Art line» пов'язаний з періодом, що тривав, починаючи з кінця 1996 по 1999 рік включно. За короткий час видання з інформаційного перетворилося на аналітичне, набуло концептуальної цілісності (завдяки дотриманню рубрикаційного поділу, що прийшов на зміну віддільному). У центр об'єктиву критиків, окрім поп-, рок- та джазу, потрапляє проблематика авангарду, сучасної та класичної музики. Обличчя журналу періоду його розквіту сформували статті відомих майстрів пера: Олени Зінькевич, Любові Кияновської, Лідії Мельник, Олени Чекан, Олени Дьячкової та Юрія Чекана. Розширилася жанрова й тематична палітра видання. На його сторінках почастішали рецензії, критичні статті, аналітичні нариси. Урізноманітнилися структура та засоби аргументації. А саме: у дописах Олени Зінькевич, Лідії Мельник, Олени Дьячкової, Любові Кияновської, Світлани Мовчан, Дмитра Терентьєва спостережено переважання текстів аналітичної спрямованості, позатекстових (звертання автора до суджень авторитетних для читацької аудиторії людей, опис реакції аудиторії [2, с. 376]) та імпліцитних (виражених у підтексті) прийомів аргументації, раціональних суджень фактологічного змісту, тоді як у дописах Юрія Чекана, Олени Чекан та Олександра Козаренка – текстів оцінкової спрямованості, текстових (вербальний опис явища) та експліцитних (явно виражених) прийомів аргументації, рівновагу раціональних та емоційних суджень як фактологічного, так і фактологічно-ціннісного змісту.

Використані джерела

1. Семенченко М. «Art line». От культуры политики до культуры тела / Марина Семенченко. – 1996. – 17 мая. – Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art_line_ot_kultury_politiki_do_kultury_tela.html

2. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте / Юрий Чекан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 98: Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети: зб. наук. ст. – К., 2011. – С. 373–386.

Бондаренко Сергій Дмитрович

Мистецтво дизайну як маркер змін сучасної культури

Візуалізована інформація стає сьогодні товаром споживання майже на рівні харчових продуктів чи поруч з традиційними матеріальними видами ресурсів, як нафта, метал, корисні копалини. Якщо раніше інформацію перевіряли на предмет її цінності, то сьогодні ці оцінки вже не актуальні і не характеризують інформаційні потоки які з величезною швидкістю та об'ємом циркулюють в сучасному суспільстві. Сьогодні переважна більшість інформації – це те, що може бути переведено в цифровий код та передано від джерела до одержувача за допомогою засобів зв'язку.

Динамізм такому процесу додають темпи розвитку засобів масової інформації, які з поширенням цифрових технологій стали домінувати в комунікаційному просторі. Сучасні засоби зв'язку створюють інформаційне поле дуже високої щільності. Глядач за короткий час, проведений перед телевізором чи біля екрану монітора, отримує більше образів, ніж в аграрному чи доіндустріальному суспільстві вона отримала би за все життя.

Отже, життєдіяльність особистості в наш час здійснюється в специфічному культурному середовищі, де існує інформаційний тиск та парадоксальна ситуація: чим більше людина знаходиться під впливом засобів масової інформації, тим більше у неї відкривається каналів, по яких можливо нею маніпулювати.

Як це можна пояснити? Суспільство зростає та ускладнюється, і пропорційно зростає число кодів для передачі образів від однієї особи до іншої. Але кількість некодованої інформації, тобто інформації, що не проходить через цифрового посередника, зменшується. Сьогодні більша частина комунікаційно-образної системи будується на основі інформаційних повідомлень, створених іншою людиною, а не на основі безпосередньо особистих спостережень самого індивідуума.

Якщо інформація змінює стереотипні уявлення споживача, то така інформація сприймається як нова. Стереотип можна розглядати як усереднений базис соціального світогляду, що має характер психологічних установок, форму комунікації чи елемент культурного тяжіння, що одночасно характеризує і ступінь людської соціалізації. Важливим питанням стереотипу є співвідношення його стійкості та мінливості, де стійкість стереотипу характеризується узагальненою схемою із добре відомих ознак.

Отже, змінивши оболонку інформації, в тому числі і візуальну, її можна презентувати як нову. За таких обставин, в соціумі виникає попит на певні форми художньої діяльності, що мають інструментарій візуалізовувати інформаційний матеріал під конкретні завдання. Такий радикальний перелом у призначенні мистецтва починає відбуватися в період, коли стають остаточно розпливчастими кордони між умовними полюсами «елітарного» та «масового» мистецтва.

Мистецтво дизайну виступає як відповідь на запит «суспільства споживання» в естетизації повсякденного життя, створюючи нову оболонку образно-асоціативного повідомлення про об'єкт. Таку функцію дизайн реалізує за допомогою практик створення та трансляції особливого роду повідомлень, що презентують цільовій аудиторії ідеальну модель задоволення її потреб, формуючи у членів соціуму уявлення про ідеал споживання.

Зазначимо, що візуальна інформація не може бути передана чи прийнята в так би мовити «чистому» вигляді, тому що носієм повідомлення є послідовність деяких умовних знаків, які створюють конкретну для даного моменту стилістично впорядковану сукупність.

Через дизайнерські технології мистецтво проникає в різні сфери буття, які раніше були закриті для нього. Це створює велику кількість художніх рефлексій, нової стилізації варіантів відображення інформаційного повідомлення. Дизайн не тільки оформлює людську дійсність, але і організовує простір та час в соціальній системі комунікації, стаючи головним носієм естетичного месседжу. Він немов починає «вбирати» ті естетичні вібрації, які раніше відсилалися до компетенції класичного мистецтва.

Дизайнерська подоба повсякденного життя, її предметного середовища стає набагато чутливим до найдрібніших коливань в самопочутті людини в її відносинах з навколишнім світом. Інтерпретуючи навколишню дійсність у своїх практиках, дизайн створює нову транскрипцію візуальної картини світу. За відносно короткий історичний проміжок часу він набуває такого розмаїття свого застосування, що можна казати вже про його концептуальне домінування у процесах стилеутворення мистецтва. Цю тезу підтримує Г. Скляренко в своїй книзі «На берегах: нотатки до українського мистецтва XX століття», де зазначає, що «поняття "дизайн", тобто естетичне оформлення людських потреб та функцій, все більше розширюється, втягуючи в сферу свого виробництва найрізноманітніші галузі мистецтва. Невипадково дослідники говорять сьогодні про розважальне та аналітичне мистецтво, де перше, як і ди-

зайн, виконує функції задоволення найрізноманітніших людських потреб, інше ж – тематизує нову художню проблематику» [1, с.183].

Мистецтво, на нашу думку, завжди напряму пов'язане з інформаційним розвитком соціальної спільноти, бо основним матеріалом, з яким працює художник, є все ж таки людина, яка не може існувати без інформаційної комунікації. Що б митець не створював, він завжди створює середовище людського існування.

Отже, дизайн у сучасній культурі стає не просто процесом виготовлення естетичних артефактів, але і сам стає прикметою часу, беззаперечним станом дійсності. Ми бачимо, споживаємо, відчуваємо тотальний дизайн в сучасних реаліях життя, де людина спілкується не із знаками-речами, а з дизайном таких знаків.

Використані джерела

1. Скляренко Г. Я. На берегах: нотатки до українського мистецтва XX століття / Г. Я. Скляренко ; [передм. М. Р. Селівачова]. – К. : Софія, 2007. – 336 с.

Єрошенко Олена Віталіївна

ЖАНРОВІ ВИДОЗМІНИ МУЗИЧНОЇ ВИСТАВИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Вітчизняні театри музично-драматичного жанру становлять вагому частину всіх сучасних державних і приватних театральних установ. Таке жанрове спрямування українського театру коріниться в характерних ознаках історичного розвитку театрального мистецтва на теренах нашої країни, із властивим національному театральному дійству органічним поєднанням слова, співів і танців. Відповідно репертуар українських театрів від часів створення перших професійних труп до нашого часу містить музично-драматичні спектаклі. Широке звернення до значного наповнення сюжетної дії сучасних, різних за стилями й напрямками, театральних постановок музикою, співом, пластикою викликає відповідне чимале жанрове урізноманітнення музично-драматичних вистав.

Проблематика українського театрального мистецтва включає поряд з власне театрознавчою площиною широке коло різних наукових напрямів, націлених на вивчення багатоманітних аспектів мистецько-театральної сфери: філософський, історичний, соціологічний, соціокультурний, культурологічний, філологічний, педагогічний, музичний тощо. За останнє десятиріччя помітне зростання наукового інтересу до вивчення питань музично-драматичного жанру в Україні, про що свідчать змістовні публікації В. Шпаковської, А. Липківської, О. Ізваріної, О. Муслієнко, дисертаційні дослідження О. Волосатих, О. Гранат та ін.

Цими розвідками було зроблено значний внесок у розбудову сучасної наукової проблематики музично-драматичної сфери театрального мистецтва, в якій, разом з тим, залишається широкий простір для опрацювання багатоманітних питань музично-театрального спрямування, серед яких і питання жанрових різновидів музичних вистав вітчизняного театру початку XXI ст.

Синтетичний стиль українських театральних вистав, який поєднує драматичну дію з музикою, співом, танцями, має обширне історико-культурне підґрунтя, основними складовими якого постають стародавні народні обрядові ігри та дійства, «шкільні драми» XVI–XVII ст., вертеп XVII–XVIII ст., діяльність професійних і аматорських театральних труп другої половини XVIII – першої половини XIX ст., аматорський театральний рух середини XIX ст., нарешті, славетний Театр корифеїв, перша вистава якого, що відбулася 27 жовтня 1882 р. у Єлисаветграді, визначила народження професійного національного українського театру. До речі, й в наш час Кіровоградський академічний український музично-драматичний театр ім. М. Л. Кропивницького зберігає традиції, закладені видатними режисерами, драматургами і акторами минулого – М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Карпенком-Карим, П. Саксаганським, М. Садовським, М. Заньковецькою.

З того часу репертуар українських театральних труп включає твори, які згодом стали класикою вітчизняного музично-драматичного театру, де музика постає нерозривною складовою вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «За двома зайцями», «Утоплена» та «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) М. Старицького та ін. «Музичний характер українського класичного театру, – відзначає М. Загайкевич, – визначається двома взаємозумовленими факторами: синтетичним виконавським складом труп і музично-драматичною специфікою репертуару. Націлені на виконання українських пісенних п'єс театральні об'єднання не могли не орієнтуватися на артистів, які співають, а наявність хороших вокалістів у свою чергу стимулювала поповнення репертуару сценічними творами, щедро насиченими музикою» [1, с. 233].

У сучасному українському театрі поєднання драматичних і музичних елементів відбувається в новому, значно ширшому за його попередню багатолітню історію, форматі – і тематичному, і жанровому. У наш час на сценах українських академічних музично-драматичних і драматичних театрів з успіхом йдуть постановки багатоманітних музичних вистав. Щодо жанрової «палітри» цих спектаклів, то з початку XXI ст. простежується тенденція її збагачення й розширення.

Так, усталені жанрові види музичних вистав, які останнім часом входять до репертуару багатьох вітчизняних музично-драматичних (подекуди, і драматичних) театрів, представлені такими різновидами як: **опера** («Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Сліпий» О. Злотника) та **дитяча опера** («Коза-дереза» і «Пан Коцький» М. Лисенка); **оперета** («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка – К. Стеценка, «Сорочинський ярмарок» (за М. Гоголем) О. Рябова, «Гуцулка Ксеня» і «Шаріка» Я. Барнича, «Маріца» і «Сильва» І. Кальмана, «Летюча миша» Й. Штрауса, ін.); **музична драма** («Циганка Аза» М. Старицького, «У.Б.Н.» Г. Тельнюк – Л. Тельнюк, «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, музика М. та Б. Балема); **музична комедія** («Ніч перед Різдвом», «Майська ніч» (за М. Гоголем), «За двома зайцями» М. Старицького, «Пошилися в дурні» М. Кропивницького, «Ханума» А. Цагарелі, «Тітонька Чарлі» Б. Томаса, музика О. Фельцмана, ін.); **водевіль** («Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Турецька шаль» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дебют провінціалки» Д. Ленського, переклад і сценічна редакція М. Кропивницького, «Виновник торжества» Б. Рация і В. Константинова, музика І. Тищенка та ін.); **мюзикл** («Моя чарівна леді» Б. Шоу – Ф. Лоу, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка – І. Поклада, «Едіт Піаф. Життя в кредит» Ю. Рибчинського – В. Васалатій, ін.), **дитячий мюзикл** («Аладін» Я. Стельмаха – С. Бедусенка, «Попелюшка» Є. Шварца – В. Васалатій, Ю. Кондратюка, «Пригоди барона Мюнхаузена в Україні» (за І. Січовиком) О. Коломійцева, ін.); **рок-опера** («Біла ворона» Г. Татарченка – Ю. Рибчинського, «Ірод» І. Поклада – О. Вратарьова); **музична казка** («Івасик-Телесик» М. Кропивницького, «Як Омелько царівну рятував» І. Поклада – О. Вратарьова (за Я. Верещаком), «Пеппі Довгапанчоха» А. Ліндгрен, музика Ю. Бєдніка та ін.) тощо.

Разом з тим, останнього десятиліття на сценах музично-драматичних і драматичних театрів різних українських міст з'явилася значна кількість музичних постановок, у яких різновиди сталої жанрової класифікації змінені на нові незвичайні варіанти жанрових позначень вистав, а також запропоновані дефініції, в яких задіяні незвичні поєднання усталених жанрових видозмін з характеристичними формулюваннями. До першого зазначеного типу належать, наприклад, такі: **народна пісня-вистава** «Вій, вітерець» Я. Райніса (Львів); **українське музично-драматичне рококо** на 2 дії «Наталка Полтавка» І. Котля-ревського, музика М. Лисенка, О. Скрипки (Київ); **вокзальна історія** у 27 картинах «В Барабанном переулке» (за Б. Окуджавою) (Київ); кумедь «Веселье сердечное, или Кепка с карасями» Ю. Коваля, з народними піснями Луганщи-

ни, Слобожанщини, музикою груп «Кука та Банда», «Switch on the Light»; **чудачества для театра, хора и баяна…** «Какие у вас претензии к жене? / Голубчики мои…» (за Ф. Достоєвським, А. Володіним) (Київ); **симфонія однієї душі** «Мир песен Эдит Пиаф» Л. Калюжної (Херсон) тощо.

З другим зазначеним типом жанрових різновидів пов'язані зокрема такі: **емігрантський мюзикл** «Ниоткуда с любовью» (Й. Бродський, О. Вертинський, О. Галич та ін.) (Київ), **драма в стилі етно-модерн** «Украдене щастя» І. Франка з музикою етно-гурту «Даха Браха»; **казка-карнавал** «Муха-Цокотуха» К. Чуковського (Житомир); **комедія пристрасті в ритмі танго** «Три ідеальні подружжя. Анатомія зради» А. Касона, музичне оформлення В. Денисенка; **кому комедія, кому трагедія, а взагалі – забава-карнавал** «Приборкання норовливої» В. Шекспіра, композитор Ю. Кронін, (у стилі комедії дель арте); **різдвяна містерія-бурлеск** «Хорунжий Назар Стодоля та його любовні поневіряння» Т. Шевченка, музика О. Бєлкіної (Луцьк); **музично-історична феєрія (пурімшпіль)** «Моя чарівна Естер» Х. Й. Валаамової (Ужгород); **любовний вертеп** «Український Декамерон», КЛІМ із «живою» музикою, автентичним співом; **вечорниці-марення про українську комічну оперу** в двох діях «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (Одеса) тощо.

Отже, поряд із збереженням усталених жанрових видозмін музичних вистав на вітчизняних театральних підмостках останнього десятиліття репрезентовано нові жанрові різновиди, з досить неординарними найменуваннями, що відображає творчий пошук їх зачинателів, які шляхом знаходження нового жанрового ґатунку прагнуть до якнайточнішого відтворення характерних особливостей конкретної театральної постановки. Таким чином, сучасний український театр, вибудовуючи та впроваджуючи нові варіанти жанрового синтезу і модифікацій в музично-драматичній царині, демонструє ґрунтовні творчі пошуки і наполегливі устремління до широкого розвою театрального мистецтва в Україні.

Використані джерела

1. Загайкевич М. П. Українська музична культура / М. П. Загайкевич // Історія української культури : у 5-ти т. – Т. 4, кн. 2 : Українська культура XIX століття. – К. : Наук. думка, 2005. – С. 207–284.

Заря Світлана Валеріївна

ВІДЕОРОЛИК ЯК ПРОЯВ МІНІМАЛІЗМУ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Термін мінімалізм походить від англ. «minimal art», що в перекладі означає мінімалістичне мистецтво. В енциклопедії культурології понят-

тя мінімалізму має таке значення: «це художня течія, що виходить з мінімальної трансформації використовуваних у процесі творчості матеріалів, простоти і однаковості форм, монохромності, творчість, самообмеження художника» [2].

Багато дослідників розглядали мінімалізм у різних формах людської діяльності: до естетики мінімалізму доторкнувся О. В. Пігулевський, мінімалізм в музиці розглядали – І. В. Крапівіна, Б. Б. Дондоков, Г. Є. Кром, Г. С. Мешкова, О. Ю. Сєрова, Д. В. Андросова, мінімалізм в дизайні досліджували А. А. Пригорницька, Р. О. Недоступов, кіно – О. Ю. Свєтлакова, Д. О. Ліпатов.

Д. О. Ліпатов стверджував: «Мінімалізм як напрямок у мистецтві знаходить своє втілення в кінематографі і набуває особливого значення в умовах культури сучасного суспільства, яке поступово починає сприймати аудіовізуальний матеріал, зроблений в кліповій естетиці. Естетика мінімалізму найчастіше знаходить втілення у так званому «повільному кіно» [1].

Нині мінімалізм застосовується та розвивається не тільки в живописі, скульптурі, дизайні, архітектурі, музиці, театрі, в кінематографі, а також ще в одному виді аудіовізуального мистецтва – телевізійній рекламі. Звернення до напрямку мінімалізму в рекламі дозволяє, насамперед доступно, просто й лаконічно довести до споживача інформацію.

Телевізійна реклама, а саме відеоролики – це сучасний та новий вид мистецької діяльності. Рекламні відеоролики як вид аудіовізуального мистецтва можна вважати аудіовізуальним твором, який є «маленьким шедевром» з характерними рисами мінімалізму – простота, ясність та точність. Це стосується не тільки зображення, а й форми синтезу слова та музики у «кліповій естетиці».

Якщо раніше (і навіть нині) рекламу не вважали предметом, але, на мій погляд той, хто не торкався самого процесу народження рекламного аудіовізуального твору, не зрозуміє, що кіномистецтво й мистецтво створення відеореклами користуються спільними засобами виразності, однак рекламні звернення мають свою специфіку – вони реалізуються в «мінімалістичній» формі. Тому Річард Бах говорив: «Найпростіші речі часто виявляються самими правильними» [4], а Брюс Лі стверджував: «Простота є природним результатом вчиненого розвитку. Геній має здатність бачити і висловлювати просто те, що дійсно просто» [3].

Мінімалізм в таких аудіовізуальних творах, як рекламні відеоролики, допомагає зосередитися глядачам на простоті та чіткості в оформленні продукту, відділити його від основної маси сьогоднішньої інформаційної масової палітри.

Використані джерела

1. Липатов Д. А. Берлинская школа: поиск нового эстетического метода отображения действительности в повествовательном кино / Д. А. Липатов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www2.rsuh.ru/binary/2628534_70.1366789421.75472.pdf
2. Минимализм. Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/525/МИНИМАЛИЗМ
3. Философия простоты Брюса Ли в цитатах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mnmlist.ru/blog/quotes/177.html
4. Цитаты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mnmlist.ru/blog/quotes/page1/

Івановська Ніна В'ячеславівна

Зміст фестивалю «Арсенал ідей»

З 1 по 5 червня 2016 р. у Мистецькому Арсеналі відбудеться Другий інтерактивний освітній фестиваль «Арсенал ідей». Фестиваль «Арсенал ідей» – це міждисциплінарний освітній проект для дітей, підлітків, молоді та сімейного відвідування, інтерактивна виставка-презентація нових освітніх тенденцій, проектів та програм, яка має зацікавити широке коло фахівців у сфері освіти та науки, культури та музейної справи, представників соціальної сфери, громадських організацій та ініціатив.

Фестиваль «Арсенал ідей» покликаний об'єднати та продемонструвати найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні, а також сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах та перспективах, що ведуть до змінення нашого життя та вдосконалення навколишнього світу. Наша країна зазнає потужних змін, формуються нові цінності і усвідомлення того, що майбутнє – у руках дітей та молоді, бо саме молодь є рушійною силою, спроможною на якісні зміни. Інноваційні підходи до вирішення глобальних проблем починаються з інноваційної освіти дітей, адже освіта є основою гармонійного світосприйняття та розвитку особистості. Мета фестивалю – відкрити нові можливості для розвитку молодої генерації українців, наповнити життя дітей позитивними емоціями та натхненням, радістю творчості, пізнання та отримання нових вражень.

Фестиваль «Арсенал ідей», зосереджуючи на одній території велику кількість цікавих, різноманітних за формою і змістом активностей, дозволить продемонструвати ефективність використання нових форм позашкільного навчання дітей та зацікавить не лише широку аудиторію відвідувачів, але і професійну спільноту – фахівців сучасних освітніх центрів, музейних інституцій, громадських ініціатив, що спрямовують свою діяльність на розвиток позашкільної освіти в Україні.

Під час фестивалю Мистецький Арсенал перетвориться на розмаїтий гомінкий майданчик для пізнання світу, а неповторна атмосфера музейного простору під старовинними склепіннями спонукатиме до розвитку креативного мислення, творчості, дружнього пізнавального сімейного дозвілля.

В основі фестивалю – ідеї Інноваційного освітнього проекту для дітей та підлітків «Арсенал ідей» в Мистецькому Арсеналі, що діє постійно і вже третій рік поспіль ставить своїм завданням створення простору для стимулювання активного світосприйняття та креативного мислення, творчих та наукових пошуків, досліджень, генерування ідей, всебічного розвитку дітей та підлітків.

Фестиваль представляє простори: музеїв / мистецтва / науки / освіти / літератури / театру / музики / медіа / спорту / туризму / ігровий.

Одним з основних напрямків фестивалю стане міжмузейний проект, який презентуватиме освітні програми українських музеїв та стимулюватиме створення музеями нових освітніх активностей для дітей та родин. Проект передбачає створення спеціальної гри-квесту, яка об'єднає освітні активності кожного з музеїв у захоплюючих маршрутах для юних допитливих дослідників.

Міжмузейний проект дозволяє продемонструвати цілий шар нових напрацювань освітнього напрямку у музейній сфері, представить музеї як унікальне та, разом з тим, відкрите та гармонійне місце для корисного сімейного дозвілля, адже сьогодні діти все активніше долучаються до музейного простору, а відвідання музею стає природною формою пізнавального відпочинку, цікавою пригодою, яка дозволяє отримати корисні знання, естетичне задоволення, розвивати творчі здібності, креативність, розширювати світогляд.

Реалізація міжмузейного проекту у межах дитячого освітнього фестивалю сьогодні є особливо своєчасною, адже впровадження інноваційних дитячих освітніх програм тільки отримує свій розвиток, музейна сфера в Україні потребує активних змін, а питання розвитку альтернативної освіти є надзвичайно актуальними для нашої країни.

Організаторами проекту виступили Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Благодійний фонд «Мистецький Арсенал». Ініціатором фестивалю та міжмузейного проекту є Благодійний фонд «Мистецький Арсенал».

Перший міждисциплінарний інтерактивний освітній фестиваль «Арсенал ідей» в Мистецькому Арсеналі відбувся 27-31 травня 2015 р. та зібрав близько 20 000 гостей. Фестиваль об'єднав та представив найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, нові

освітні тенденції, проекти та програми, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні.

Учасники фестивалю підготували понад 500 заходів. На відвідувачів фестивалю чекала весела й пізнавальна атмосфера – творчі уроки з мистецтва, цікаві інтерактиви у просторі музеїв, простір науки та робототехніки, дослідницькі хакатони, кінопрограма та театральні вистави, школи юних журналістів, фотографів, кінодокументалістів, школи вокалу та хореографії, чемпіонат зі складання Кубіка Рубіка, майстер-класи від школи діджеїнгу, вуличний парк археологічних досліджень, спеціальна програма для дітей із особливими потребами, і навіть дипломатична гра для дітей «Моделювання ООН».

Важливою складовою «Арсенал ідей» було продовження благодійного проекту Мистецького Арсеналу «Арсенал добрих справ». Цього разу програма фестивалю передбачала унікальні заняття для дітей з особливими потребами, а також безкоштовне відвідування фестивалю для організованих груп дітей, позбавлених батьківської опіки, для дітей переселенців зі Сходу України та дітей з особливими потребами. Темою фестивалю стало гасло «Змінимо світ!» Офіційне відкриття фестивалю відбулося 27 травня о 15:00 за участю дружини Президента України Марини Порошенко, генерального директора НКММК «Мистецький Арсенал» Наталії Заболотної, директора Благодійного фонду «Мистецький Арсенал», керівника проекту Ольги Вієру, президента Малої академії наук України Станіслава Довгого, голови правління Українського центру розвитку музейної справи Владислава Піоро та кураторки Простору музеїв фестивалю, дослідниці дитячого розвитку Софії Рябчук.

На відкритті прозвучала пісня «Ми змінимо світ!», яку було написано спеціально для фестивалю «Арсенал ідей». Виконав пісню дитячий вокальний колектив зі складу вихованців школи-інтернат № 11 для дітей з ослабленим зором, який було створено 2014 р. у межах соціального музичного проекту «Сім звуків – сім фарб», ініційованого Благодійним фондом «Мистецький Арсенал» спільно зі співачкою і педагогом Вікторією Зотовою.

«Простір музеїв» розвіяв міф про те, що музей є чимось нудним і малозрозумілим. З Києва та усіх куточків України на фестиваль зібралось 27 музеїв, кожен з яких представив дітям різноманітні майстер-класи, захопливі музейні заняття, ігри, загадки, кросворди і навіть науково-популярні лекції для батьків. Тепер діти знають, що таке історичне «буриме», «дергунчик» чи «бульборити», вміють виготовляти давньоруські сережки із трьох намистин, малювати вуглем, гусячим пером чи паличкою по воску, грати на пляшках, склянках, свистунцях та інших «інструментах», мруарувати по воді чи робити іграшку з нічого.

Величезною популярністю у дітей користувалися музейні маршрути. Музейний маршрут – це буклет із завданнями, які дитина мала виконувати на кожному музейному стенді по порядку, отримувати там печатку і, зібравши всі, повертатися за призом.

Родзинкою «Простору музеїв» став загадковий лабіринт, створений українською художницею Іриною Озаринською, у якому треба буде не лише знайти вихід, а й відшукати спеціальне завдання, яке приведе шукача до нового цікавого музею.

«Простір мистецтва» представив унікальний спецпроект «Портрет / Автопортрет» – створений у співпраці Арт-центру Павла Гудімова Я Галерея і Благодійного фонду «Мистецький Арсенал» проект для дітей, про дітей, їхню самобутню стихійну творчість, представлений серією великоформатних робіт, які є унікальним фактом дитячого монументального живопису.

Окрім цього, у «Просторі мистецтва» можна було відвідати інтерактивні бесіди «Півгодини про мистецтво», а також побачити проект клубу ілюстраторів Pictoric «Діячі України» про видатних українців мовою сучасного графічного мистецтва, де художники з усієї України запропонували новий погляд на видатних особистостей у своїх плакатах, які стали альтернативою шаблонним портретам зі шкільних підручників.

Діти залюбки брали участь у проекті «Місто майбутнього», надихалися роботами художника Степана Рябченка та працювали зі скульптурним пластиліном, будуючи відповідно до своєї уяви власне «місто майбутнього», а також будували «Паперове місто» в унікальному просторі для творчості, експерименту, досліджень та проектування від експериментальної майстерні «Studyroom» дизайнера та викладача Тетяни Новикової.

У «Просторі моделювання ООН» відбулася дипломатична-гра конференція «6 Київська міжнародна модель ООН», у роботі якої взяли участь 60 делегатів, що представили 30 країн світу. Гра є важливим уроком відповідальності та комунікації, а завдяки їй школярі та студенти по всьому світу вчаться приймати рішення і починають розуміти, що від вміння домовлятися і спільно вирішувати проблеми залежить життя та процвітання планети. На урочистому відкритті конференції делегатів привітала перша леді Україні Марина Порошенко. За результатами конференції було прийнято Резолюцію, яку планується надіслати до Представництва ООН в Україні, Головного офісу ООН у Нью-Йорку, а також представникам української влади задля ознайомлення з пропозиціями української молоді щодо вирішенню наявних проблем сьогодення. Також було визначено кращих делегатів – Лубкіна Данііла, Руденко Ірину, Слюсар Діану, Тимонникова Михайла, Хижняка Віталія, Янчука Дани-

ла, що стало гарним стимулом для подальшого навчання та майбутньої кар'єри молодих дипломатів, яким належить взяти на себе відповідальність за майбутнє світу та України.

«Літературний простір» надав можливість ознайомитися зі свіжими українськими новинками у книговиданні для дітей та запропонував широку програму заходів, пов'язаних з літературою та книгою, презентації нових книжок, різноманітні майстер-класи та ігри, читання, цікаві зустрічі з авторами, ілюстраторами, видавцями.

«Театральна сцена» запропонувала цікаві вистави, серед яких варто відзначити виставу «По інший бік сонця» для дітей у межах проекту «Включення» від Центру захисту дітей «Наші Діти», структурного осередку Німецько-Польсько-Українського Товариства в Україні, яка мала на меті допомогти дітям, що перебувають у складних життєвих обставинах, краще пізнати себе, навчитися взаємодіяти з людьми різних професій і віку та розвинути свої художні таланти.

Окрім цього, важливими складовими фестивалю були простори медіа, музики, ігровий простір, простір дозвілля та спорту, де діти мали можливість познайомитися з основами цікавих творчих професій, взяти уроки з вокалу та хореографії, спробувати свої сили в різноманітних іграх та квестах.

Програму для дорослих сформували розмови з українськими освітянами, провідними психологами та арт-терапевтами, спеціалістами з роботи з дітьми та підлітками.

Кухаренко Олександр Олексійович

САКРАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУ РОДЮЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ВЕСІЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ

Елементи культу родючості, пов'язаного зі статевим началом, найповніше відображені в обрядах комори й перезви, що складають кульмінацію в ритуальному циклі українського весілля.

Найпопулярнішим образом, що побутує в обрядових піснях, є калина. Термін «ламати калину» став не лише образом позбавлення цноти, а й фразеологізмом, що означав як факт заміжжя, так і будь-який статевий акт. Не дивно, що словосполучення часто зустрічається в народних піснях і навіть із такою тризначною символікою: «Калинонька наша, Маруся, / Під калиною лежала, / Калину ламала…» [2, с. 445], де з калиною порівнюється сама наречена, місце її знаходження (комора) й процес позбавлення цноти.

Коли молодих вели до комори, співали: «Да не кур, кур сокоче, / Да на сідало хоче…» [2, с. 337–338]. Кур хоче на сідало не для того, щоб спати, його місія полягає в здійснені акту дефлорації, при цьому півень уособлює фалос – еретований статевий член. Таке порівняння примушує нас звернутися до сучасного американського сленгу, що вказує на аналогічну ситуацію, де «cock» перекладається одночасно як «півень» і як «статевий член». У піснях зустрічається багато образів, пов'язаних з молодою – бродить по холодній воді, плаває в човні, порівнюється з совою чи куницею. Образ куниці зустрічається ще в обряді сватання, коли старости приходять до помешкання відданиці пошукати куниці або лисиці в солом'яній копиці. Хутрова тварина, що сидить у копиці сіна, є уособленням жіночого статевого органа. Куниця чи куна пов'язана з еротичною символікою, а похідне від нього «кунка» означало вагіну. Нині термін у тому самому значенні зберігається в словнику жаргону, сленгу, арго. Куниця є найпопулярнішим, та не єдиним образом, що використовується для уособлення статевого органу молодої. Це могла бути й інша, але обов'язково хутрова тварина – лисиця, бобер, ягничка. Увага до волосяного покриву пов'язана з тим, що його наявність вважалася ознакою статевої зрілості.

Із коїтусом часто порівнюють будь-яку жваву й рухливу роботу – молоти муку, драти крупу, колоти шилом чи швайкою, набивати обруч на коновку, терти макітри, кувати дитину. У зв'язку з цим виникає образ так званого сексуального агресора, котрий користується популярністю в жіночої половини як ідеальний партнер: мельник, швець, бондар, гончар, коваль.

Таким чином, у піснях явно виділяються три основні групи понять – статеві органи, сексуальний акт і цнота як необхідна умови для успішного проведення обряду. У першій групі ми стикаємося з ситуацією, коли статевий член і його господар є одне й те саме: бугаєм чи ведмедем може бути як парубок, так і його член. Подібна ситуація зустрічається в календарній обрядовості, там вона стосується божества-заплідника й так само не зрозуміло: колодій чи кострубонько – це ім'я бога чи назва його статевого органу? Тому слід зазначити, що під час коїтусу ці поняття зливаються в єдине ціле: бог перетворюється на монолітний фалос чи фалос стає одноосібним значимим органом, який поглинає всі інші частини тіла бога. Такий процес становить визначальну фазу фалічних культів, де поклоняються богу у вигляді фалоса, але свій зовнішній вигляд антропоморфне божество приймає лише у винятковому випадку – під час злягання та акту запліднення. Саме так і парубок чи чоловік асо-

ціюється з биком чи ведмедем, перебуваючи виключно в статевих зносинах чи безпосередньо перед ними.

Популярними евфемізмами статевих органів є пари предметів, котрі наслідують чи можуть наслідувати дію, подібну до фрикцій під час коїтусу чи символічного її значення: ступка – товкачик, діжка – чіп, замок – ключ, петелька – ґудзик, сковорода – риба, верша – кулик, воронка – соловей, пташечка – шило, куна – соболь. У творчості статеві стосунки в символічному їх значенні можливі між ким (чим) завгодно й де завгодно.

У народному лексиконі коїтус позначається великою кількістю розмаїтих термінів – махатися, шморгати, штурхати, попихатися, тикати, бити, качати, лупити, дерти, грати, борюкатися, гріти ноги, робити дитину. У сороміцькій фольклорній традиції існують пісні, де коїтус розглядається лише з боку одного учасника, без будь-якої емоційної прив'язки до іншого. Так парубок толочить і косить траву, поле мак чи руту-м'яту, мотає чорну кунку, відмикає шкатулку, розчахує березу. Дівка ходить по піску, кропиві, вересі, холодній воді, в'є чи губить вінок, качається по постелі, лізе на хату чи піч, задирає ногу, роздирається, дає. Стосовно терміну «давати», котрий є широковживаним навіть до теперішнього часу саме в указаному значенні, можна зауважити, що він становив основу для багатьох похідних слів стосовно нареченої: її називали «відданицею», «дівкою на виданні»; свата молодої називають «данським старостою» – «від слова «давати», тобто той, що робить послуги з боку молодої, яка має віддатись» [4, с. 75]; погоджуючись вийти за парубка, котрий сватається, відданиця «подає» рушники. Та й зараз термін «дає» часто використовується в значенні «погоджується на статевий зв'язок».

Якщо брати до уваги весь загал сороміцьких пісень, то тема цноти значно поступається темам статевих органів і коїтусу. Ця група народної поезії мала популярність лише в рамках досліджуваних обрядів. Берегти цноту – зв'язати ноги шовковою ниткою: «…Прохали хлопці – не дала, / Куповали купці – не продала; / Шовком ніженьки зв'язала, / За всіх тому Іванку держала». І як результат: «…А мій Івашко розограв, / Шовку ниточку разорвав» [2, с. 451–452]. «…Поїдемо орати, / Новини добувати…» [3, с. 72] – це ще один образ, котрий встановлення цнотливості молодої називає «новиною», оскільки інформація про збереження «калини» цікавила не лише нареченого та його батьків і родичів, а всіх, запрошених на весілля. Пояснити це можна тим, що шлюб земний пов'язаний із небесним і його результати вважалися такими, котрі безпосередньо впливають на родючість. Тому недотримання нареченою вимог зі збереження цноти чи недбало здійснені обрядові дії, на думку українського землероба, могли перешкодити отриманню врожаю. Так наречена шляхом

випробовування возвеличує рід: «…Ой як буде рожа, / То сему родові гожа, / Як буде калина, / Усему родові мила!» чи знеславлює його: «…Розгнівив всю родиноньку, / І близькую, і далекую, / І вбогую, і багатую» [3, с. 81, 92].

Найпопулярнішим символом у цьому місці обряду, безпосередньо пов'язаним із цнотою, є червоний колір: червона калина й ружа, червоні чоботи, червона нитка й китайка, червоний черчик. Черчиком в Україні називали шовк, пофарбований кошеніллю, а одночасно й кров від розриву дівочої пліви. Поєднання цих понять проливає світло на те, що має на увазі дівка, коли просить парубка: «…Ой окраси, Іванку, сей черчик мій, / Да звеселемо увесь рід свій!..» [2, с. 447], чи те, як вона не спить усю ніч та мотає червоний черчик.

Виходячи з кількості наведених прикладів і розмаїття образів, можна було б припустити, що статеві зносини в українському суспільстві класичного періоду були поняттям звичним і навіть пересічним. Але це не так, коїтус завжди залишався забороненою й табуйованою темою. Чи не єдиним виходом залишався прояв антигромадської поведінки, що диктувалася умовами певних обрядів, зокрема комори й перезви.

Використані джерела

1. Бандурка : Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Сулима. – К. : Дніпро, 2001. – 280 с.

2. Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдѣлъ. Матеріалы и изслѣдованія, собранныя д. чл. П. П. Чубинскимъ. – Т. 4 : Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. – СПб., 1877. – XXX, 715 с.

3. Українські сороміцькі пісні / Упоряд., передмова, примітки М. М. Красикова. – Х. : Фоліо, 2003. – 287 с.

4. [Червінський І.] Сватання, весілля і родини у люду руського на Русі Червоній, описане мешканцем цього краю. 1805 / [І. Червінський] // Весілля : у 2-х кн. – Кн. 1. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 75–78.

Левко Вероніка Іванівна

Дитячі та молодіжні фестивалі-конкурси як чинник розвитку концертного життя України

Важливу роль у концертному житті відіграють мистецькі громадські організації. У сучасному соціокультурному просторі України найважливішими з музичних громадських організацій є Національна спілка композиторів України та Всеукраїнська національна музична спілка. Обидві організації організують фестивалі, концерти, сприяють творчості митців через нотовидавництво, пресу, наукові дослідження. Основ-

не завдання громадських музичних організацій – популяризація музичної творчості наших сучасників, заради чого організуються музичні фестивалі сучасної академічної музики та систематичні концерти з творчості композиторів.

Всеукраїнська національна музична спілка, першоосновою якої було Музичне товариство імені Миколи Леонтовича, відіграє важливу роль у сучасному концертному житті України. Однією з її складових є Асоціація діячів естрадного мистецтва України (АДЕМУ), яка зробила значний внесок у розвиток концертного життя Києва та України. Про її діяльність та членів АДЕМУ можна дізнатися на її офіційному сайті [1].

Діячі АДЕМУ є засновниками та організаторами творчих вечорів, присвячених видатним митцям, оглядів, фестивалів, конкурсів, виставок, семінарів, прем'єр. Ці заходи набувають величезного значення, яке важко переоцінити в умовах становлення держави. Наразі найбільш плідна робота ведеться по організації всеукраїнських фестивалів і конкурсів, яких у АДЕМ України багато, вони надзвичайно розмаїті за жанрами, складом учасників, масштабами охоплення глядача і слухача. Керівництво мистецького об'єднання зосередило свою діяльність переважно у провінції, тим самим наближаючи мистецтво до кожного слухача, адже не кожен сільський житель може повноцінно долучитися до концертного життя.

Серед численний акцій, що організовує АДЕМУ – єдиний в Україні професійний сільський фестиваль «Боромля» (Сумщина), «Азовські вітрила» (Бердянськ), «Ялтинське літо» (Ялта), «Веселі канікули осені» (Київ), «Стара фортеця» (Кам'янець-Подільський). Серед інших заходів АДЕМУ – «Дитячий пісенний вернісаж», що проводиться у Національному палаці «Україна», де молоді виконавці можуть розкрити свої таланти як виконавці естрадних пісень та майстрів танцю; фестиваль «Українська родина», де беруть участь колективи, які представляють національні меншини України, які використовують у своїй творчості здобутки своїх національних культур.

Організація дитячо-юнацьких фестивалів-конкурсів є однією з основних видів роботи творчої спілки АДЕМУ. Фестивалі-конкурси сприяють розкриттю талантів юних інструменталістів, вокалістів, танцівників, хореографів, вдосконаленню їх виконавської майстерності. Такі музичні заходи є широкомасштабними акціями, що збирають навколо себе велику кількість талановитої молоді з усієї України.

Київське міське відділення Асоціації діячів естрадного мистецтва України завдяки ентузіазму народного артиста України Валерія Захарченка разом з Національною телекомпанією України, Національною радіо-

компанією України проводить ряд дитячих фестивалів та конкурсів. Зазначимо, що Київське відділення АДЕМУ зосереджує свою увагу не лише на естрадній, але й класичній камерній музиці. На превеликий жаль, сьогодення диктує свої тенденції, де нішу класичної музики займають все нові стилі та напрямки сучасного мистецтва, які часто не завжди несуть глибокого змісту. Тому провідним для заходів Київське відділення АДЕМУ стало завдання популяризації класичної камерної музики.

Серед постійних акцій Київського відділення АДЕМУ – Всеукраїнський дитячий фестиваль-конкурс класичної та камерної музики *«Весняна Рапсодія»* (відбувається у березні місяці), Всеукраїнський дитячий та молодіжний естрадно-хореографічний фестиваль-конкурс *«Перлини України»* (відбувається у травні місяці), Всеукраїнський дитячий та молодіжний фестиваль-конкурс національної музики *«Первоцвіт-Надія»* (відбувається у жовтні місяці), Всеукраїнський фестиваль-конкурс *«Різдвяний Зорепад»* (відбувається у грудні місяці).

Охарактеризуємо два фестивалі – «Весняна Рапсодія» та «Первоцвіт-Надія» – та відзначимо їх місце у концертному житті України. Всеукраїнський дитячий фестиваль-конкурс класичної та камерної музики *«Весняна Рапсодія»* охоплює дітей та юнацтво віком від 6 до 20 років. У конкурсі можуть брати участь солісти-вокалісти, інструменталісти, дитячі дуети, тріо, квартети, ансамблі та оркестри. Фестивальні концерти відбуваються щорічно наприкінці березня протягом трьох днів у різних концертних залах Києва і збирають багато глядачів.

Щорічно у програмі «Весняної Рапсодії» бере участь кілька десятків учасників: у 2008 р. їх було 43, у 2009 р. – 41. Серед учасників концертних виступів – лауреати обласних, всеукраїнських, міжнародних фестивалів та конкурсів. Учасники фестивалю відзначаються журі за такими номінаціями: Лауреат I–III премії та Гран-Прі, «Кращий вокаліст», «Краще виконання української пісні», «Краще виконання народної пісні», «Майстерність виконання», «За кращий сценічний образ», «Кращий ансамбль», «Кращий піаніст», «За авторський твір». Учасники поділені на чотири вікові категорії: від 6 до 9 років, від 10 до 13 років, від 14 до 17 років, від 18 до 24 років. Більшість виконавців є киянами, хоча є музиканти також з інших регіонів. У програмі кожного учасника – два твори. Більшість учасників виступів – піаністи і вокалісти, хоча представлені й інші інструменти – акордеон, скрипка, віолончель, домра та ін.

Завдяки фестивалю-конкурсу «Весняна Рапсодія» молоді музиканти з раннього віку привчаються до концертних виступів, до публіки, оскільки більшість їх однокласників по музичних школах виступають лише на закритих академічних концертах.

Всеукраїнський дитячий та молодіжний фестиваль-конкурс національної музики *«Первоцвіт-Надія»* є подібним до фестивалю-конкурсу «Весняна Рапсодія»: учасники мають ті ж самі номінації і вікові категорії (лише найстарша – від 18 до 22 років). Особливість цього фестивалю-конкурсу – репертуар, де більшість творів є обробками українських народних пісень та творами українських композиторів. Програма концертних виступів побудована таким чином, щоб зробити її більш видовищною: музичні блоки чергуються з хореографічними, і кожен хореографічний колектив виступає двічі, виконуючи окремо два обов'язкові концертні твори. Це робить концерт більш різноманітним і яскравим.

Зазначимо, що дитячі та молодіжні фестивалі-конкурси є важливою складовою концертного життя України. Окрім основної своєї функції – пропагування класичної музики, вони також сприяють розширенню музичного кругозору дітей та юнацтва, формують їх музичний смак, сприяють професійній орієнтації майбутніх майстрів мистецтв.

Використані джерела

1. Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.estrada.org.ua/

Мольдерф Тетяна Михайлівна

Теоретичні основи дослідження вокально-виконавського мистецтва України кінця XX – початку XXI століття

Вокально-виконавське мистецтво України є невід'ємною складовою європейської культурної традиції. Вокально-виконавське мистецтво має багатовікову історію, насичену традиціями, які на кінець XX – початок XXI ст. і зберігаються, і оновлюються, і трансформуються. Тому актуальним залишається вивчення теоретичних проблем з даної проблематики. Історичні процеси розвитку музичного виконавства і становлення виконавських шкіл вивчали музикознавці В. Антонюк, Ю. Волощук, Б. Гнидь, Л. Корній, Л. Круль, В. Сумарокова, дослідженням специфіки виконавства присвячені роботи Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Ю. Капустіна, В. Москаленка, С. Мальцева, виконавство і виконавський стиль розглядають Г. Коган, С. Фейнберг, Д. Рабінович, С. Савшинський, виконавській діяльності присвятили свої спогади відомі митці професійної виконавської і педагогічної діяльності К. Дорліак, В. Преображенська, М. Донець-Тессейєр, Б. Гмиря, В. Луканін, Б. Гнидь, Є. Мірошниченко, К. Огнєвий, К.Радченко, про-

блеми виконавської інтерпретації висвітлені в працях А. Алексєєва, Й. Гофмана, В. Казанцевої, К. Мартинсена, Я. Мільштейна.

Для дослідження теоретичних основ вокально-виконавського мистецтва України кінця XX – початку XXI ст. важливим буде конкретизувати поняття «академізм», «академічний», «академічність», «академічна манера співу», які походять від слова «академія» (гр. Ακαδήμεια, Ακαδημία) та «вокальне мистецтво», «виконавство», «інтерпретація», які поєднуються з продовженням вокальної традиції і відповідають загальноєвропейським критеріям у виконавстві. Зауважимо, що критерій «є ознакою, на підставі якої проводиться оцінка, визначення або класифікація» [6, с. 268]. Звернення до понять «академічний» або «академія» виявляє, в першу чергу, зв'язок із «школою» не тільки як навчального закладу, а і школою, яку отримали співаки впродовж всього процесу їх становлення. «Це глобальний шар культури, заснований на єдності особливого творчого методу і різноманітних художніх стилів» [2, с. 185].

В різних наукових та енциклопедичних джерелах поняття «академізм» тлумачиться вкрай суперечливо, від звинувачень у втіленні відсталості і догматичності до визнання в якості зразків високої культури. Наприклад, в Енциклопедичному словнику повідомляється, що «академізм» це напрямок, <...> заснований на догматичному слідування канонам мистецтв епох античності та Відродження [8, с. 38]. Водночас існують і позитивні оцінки «академізму», як «символу художнього напрямку, що характеризується прагненням зберегти та розвинути вищі традиції і найбільш досконалі образи мистецтва» [6, с. 20].

В словнику, присвяченому світовій художній культурі академізм (фр. academism – відповідний школі) позначається як художній напрям в європейському мистецтві, що склався в XVI ст., орієнтований на норми і канони класичного мистецтва. Відмінною рисою академізму було прагнення зберігати і розвивати традиції, ідеали, зразки і форми мистецтва минулих епох [5, с. 5].

В «Енциклопедії сучасної України» вокальне мистецтво (від італ. voce – голос) зазначається як один з найдавніших видів музичного виконавства, в якому провідне місце належить голосу співака. Виділяються три вокальні стилі: співочий, де панує широка, плавна мелодія (кантилена), який складає основу класичного вокального мистецтва; декламаційний, що наближається до інтонації мови; колоратурний, де певною мірою втрачається зв'язок із текстом і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті [7, с. 52]. Хоча Б. Асаф'єв зазначає, що виконавство є ніби одкровенням, новим світом незвіданих відчуттів, він вважає, що все багатство вираження має бути спрямоване

вглиб, на сутність і зміст музики, а не на зовнішні віртуозні ефекти і не на обман публіки блискучими каскадами звуків [1, с. 128].

Сутність виконавської інтерпретації (лат. interpretatio – опис, пояснення, тлумачення) полягає «у глибокому розумінні композиторського задуму музичного твору, художнього напряму, до якого належав автор, а також художньо-стильових особливостей відтворення музичного образу у реальному звучанні» [4, с. 181], що доповнює визначення виконавського мистецтва з російсько-німецького словника газетної лексики. У ньому мистецтво виконання ототожнюється з інтерпретацією (Interpretationskunst) [3, с. 113].

На основі дослідження наукової, енциклопедичної, словникової літератури визначені та конкретизовані поняття «вокальне мистецтво», «виконавство», «інтерпретація», «академічний», «академічна манера співу», «академізм», які є основоположними для вокально-виконавського мистецтва.

Використні джерела

1. Бронфин Е. О современной музыкальной критике / Е. Ф. Бронфин. – М. : Музыка, 1977. – 320 с.

2. Варламов Д. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве / Д. Варламов // Вестник ЧелГУ, 2008. – Вып. 21. – 276 с.

3. Гандельман В. А. Краткий русско-немецкий словарь газетной лексики / В. А. Гандельман. – Изд. 2-е. – М. : Русский язык, 1990. – 324 с.

4. На Пан. Сутність та зміст виконавської інтерпретації у підготовці майбутнього вчителя музики / На Пан // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2012. – № 11 (246). – С. 181–185.

5. Садохин А. П. Мировая художественная культура. Словарь / А. П. Садохин. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 668 с.

6. Словарь иностранных слов. 18-е изд. / ред. С. Телицын. – М. : Русский язык, 1989. – 624 с.

7. Енциклопедія сучасної України. Т. 4 : В – Вог / НАН України ; Наук. т-во ім. України ; гол. ред. кол. І. М. Дзюба. – К. : Поліграфкнига, 2006. – 728 с.

8. Энциклопедический словарь / под ред. Б. А. Введенского. – М. : Советская энциклопедия, 1963. – 656 с.

Пономаренко Олена Юріївна

До питання про камерність в сучасному українському фортепіанному концерті (на прикладі Першого фортепіанного концерту І. Щербакова)

Камерність – одна з органічних властивостей музики ХХ ст. – значною мірою вплинула на образний стрій, характер тематизму і структуру

українського фортепіанного концерту. Велика кількість творів цього жанру представлена камерним різновидом, де еволюція протікає більш інтенсивно, ніж у симфонічному варіанті. В камерних концертах, у порівнянні з симфонічними, значно розширилася жанрова амплітуда. У них набагато частіше проявляється тенденція до індивідуалізації композиційно-структурних елементів і більшою мірою відчутно прагнення до творчого експерименту, саме тут народжуються яскраві жанрові мутації. У камерних концертах відбувається радикальне оновлення образного змісту і більшості жанрових та стильових компонентів національного жанрового типу: тематизму, композиції і структури циклу. Порушується монополія трьох- і одночастинності, активно модернізується музична мова і техніка письма, сольна фортепіанна фактура поповнюється новими технічними прийомами гри, що змінюють якість концертного піанізму.

Камерність була привнесена в українську музику в 1960-ті роки течіями неокласицизму та необароко. Пізніше камерний варіант концертного жанру випробував також вплив сучасної тенденції мінімалізму як в її естетичному, так і технологічному плані (частково концерти О. Криволап, І. Щербакова, І. Карабиця). У своїй стильовий орієнтації камерний концерт теж дещо відрізняється від симфонічного варіанту – опорою не стільки на неоромантизм, скільки на необароко (І. Карабиць, Ю. Шамо, М. Скорик). Це проявляється у перетворенні поліфонічних форм, таких як фуга і фугато (сольна каденція першій частині Концерту «Три настрої» Ю. Шамо, друга частина Концерту-соло М. Полоза), канон (четверта частина – Moderato – «П'ять музичних моментів» І. Карабиця і фрагмент фіналу Третього концерту М. Скорика), а також у численних остинатних токатах, які стали основою більшості фіналів.

Як приклад наведемо Концерт І. Щербакова, який можна назвати Концертом-токатою на один звук – des/cis, який практично постійно звучить у партії фортепіано. У цьому творі поєдналися дві головні тенденції останнього десятиліття XX ст.: камерність і мінімалізм як її екстремальний вираз. Музична тканина будується навколо одного звуку і таким чином організується фактура сольної партії, він же зумовлює і вибір оптимального технічного прийому – регулярних та іррегулярних остинатних репетицій. В умовах сучасного звуковисотного і тонально-жанрового плюралізму звук des/cis виконує в концерті І. Щербакова також функцію тональної опори твору та інтонаційного джерела тематизму, з якого і виникає вражаючий музичний образ – невпинне биття життєвого пульсу. Сонористика і алеаторика в поєднанні з технікою мікрополіфонії і чвертитоновістю створюють нові звукові ефекти і нові темброві взаємодії оркестру і соло фортепіано. До складу струнного ансамб-

лю входять 19 виконавців (10 скрипок, 4 альта, 4 віолончелі та 1 контрабас), де партії інструментів індивідуалізовані. Композитор ефективно використовує цю особливість інструментального ансамблю в численних сонорних десяти - і семиголосних мікроканонах, що складають фактурну основу партитури Концерту (ц. 1 тт. 6-8, ц. 2 тт. 1-2, ц. 4 тт. 5-6, ц. 6 тт. 1-2, ц. 19 тт. 2-4).

Провідну авторську ідею цього опусу можна сформулювати як послідовне народження звукової матерії: звуку, потім співзвуччя (кластера) і, нарешті, мелодійних фраз з вібруючої звукової «маси». Для цього композитор використовує інструментальні особливості струнних та їх специфічні можливості, наприклад, чвертитонові трелі у кластерах створюють особливі коливні звукові «плями» (ц. 6 тт. 1-2). Відсутність тематизму в його традиційному розумінні є головною дієвою силою в Концерті, де центральним стає сам процес руху, персоніфікований у ритмі. Концерт І. Щербакова можна віднести до значних, яскравих еволюційних явищ у сучасному концертному жанрі, до жанрових мутантів, у яких помітна якісна і кількісна видозміна основних параметрів жанру. До них відносяться: 1) камерність, що виявляється у виборі струнного ансамблю і методів музичного розвитку близьких мінімалізму (мікрополіфонія, концерт на один звук); 2) використання одночастинності несонатного і нециклічного типу; 3) застосування наскрізного моноприйому: репетицій, які домінують у творі та визначають його жанровий ген – токатність; 4) поєднання ознак концерту та токати у новому жанровому типі – Концерті-токаті, на що вказують особливості фактури і вільне формоутворення; 5) реалізація ідеї втілення музичних процесів без посередництва звичного тематизму; 6) наявність елементів «концерту для однієї руки» та поєднання по суті двох сольних автономних фортепіанних партій – в одній 7) відсутність повноцінної сольної каденції.

Румко Жанна Петрівна

Новий зміст відзначення в Україні Дня Перемоги (на прикладі культурно-мистецького проекту «Рокам ніколи пам'яті не стерти»)

На прикладі проведення 8-9 травня 2016 р. на Співочому полі культурно-мистецького проекту «Рокам ніколи пам'яті не стерти», присвяченого Дню пам'яті та примиренню та річниці Перемоги над нацизмом у Європі, можна споглядати новий зміст відзначення в Україні Дня Перемоги, що є свідченням переосмислення подій Другої світової війни. Основна мета заходу – вшанування Дня пам'яті та примирення та

річниці Перемоги над нацизмом у Європі, відображення нового змісту відзначення в Україні Дня Перемоги.

Вже широко відомі факти, що у Другій світовій війні українці понесли людські втрати більше, ніж Велика Британія, Канада, США та Франція разом узяті. Загальні втрати України у цій війні оцінюються у 8-10 мільйонів життів. Кількість українських жертв можна порівняти із населенням сучасної Австрії. Українці Закарпаття були першими у міжвоєнній Європі, хто не змирилися із анексією власної території. Зі зброєю в руках вони стали на захист своєї свободи від агресії у березні 1939 р. Від самого 1 вересня 1939 р. літаки Люфтваффе бомбардували Галичину та Волинь. Протягом Другої світової війни бойові дії двічі прокотилися усією територією України. Харків, одне з найбільших міст України, переходило з рук у руки чотири рази.

Для отримання фінансування для організації та проведення вищезазначеного заходу необхідно було пройти конкурсні процедури в рамках закону «Про закупівлю товарів, робіт і послуг за державні кошти». Для визначення переможців Департамент культури збирає мистецьку професійну комісію, яка з багатьох учасників конкурсу обирає найкращих за критеріями вдалої концепції, обґрунтованого кошторису, сучасного підходу та висвітлення проекту в рамках європейських стандартів. Через велику конкуренцію отримати фінансування було непросто, однак цього року вдалося провести культурно-мистецький проект «Рокам ніколи пам'яті не стерти». Традиційно на Співочому полі м. Києва, в Печерському ландшафтному парку, на День пам'яті та примирення було проведено святкові концерти за участю аматорських колективів ветеранів війни і праці.

У минулому День Перемоги 9 травня 1945 р. – свято, яке назавжди увійшло в історію як День Перемоги у найбільшій і найкривавішій війні на нашій планеті. Вкотре маємо довести, що для українців, як і для всіх інших народів, Друга світова війна була боротьбою за право на вільне життя, за свою землю, за гідне майбутнє. Нині захід проводиться для того, щоб нагадати людям, що війна забрала понад 50 млн. життів.

У сценарії заходу йшлося про жертви, про ратний і трудовий подвиг народу, що зобов'язує нові покоління перейнятися усвідомленням того, якби не було спільної перемоги над фашизмом, генерація, що прийшла в життя після війни, взагалі могла не народитися, і не було б не лише України як суверенної держави, а й української нації, оскільки за планом «Барбаросса» 80% населення західних областей України підлягали знищенню, а решта 20% мали виконувати рабську працю.

Для того, щоб пам'ятати ціну, яку заплатили наші батьки і діди за надану можливість наступним поколінням жити, народжувати і виховувати дітей, ми маємо робити все від нас залежне, щоб розквітав, ставав красивішим і заможнішим рідний край – таке духовне піднесення в заході дарують героїко-патріотичні, вокально-хореографічні композиції. Для цього колективи аматорського мистецтва та професійні колективи в цей день показують свої надбання, виконуючи пісні на тему Другої світової війни, хореографічні композиції на відомі мелодії воєнних років тощо. Під час проведення заходу звучить фонова музика, що надихає, об'єднує та змушує пам'ятати про героїв Другої світової війни та сьогоднішніх патріотів нашої держави. Як головний символ святкового настрою в цей день запрошуються духові колективи.

Минулого 2015 р. вперше на державному рівні було офіційно відзначено та розпочато нову традицію відзначення 8 та 9 травня в європейській традиції пам'яті та примирення під гаслом «1939-1945. Пам'ятаємо. Перемагаємо». Нині, у нелегкі часи для України, ми зобов'язані вшанувати річницю Перемоги над нацизмом у Європі та висвітлити паралель з сьогоденням, з тими подіями, що поєднуються червоною ниткою крові. Для цього у культурно-мистецькому проекті брали участь як ветеранські колективи та солісти, що пережили війну, так і сьогоднішні учасники бойових дій у зоні АТО. Однією з родзинок проекту були запрошені юні кадети, які зустрічали гостей заходу, вишикувавшись у алею пам'яті.

Свято розпочалося виступом народного хору ветеранів війни та праці «Фронтовичка» Центру художньої та технічної творчості (ЦХТТ) «Печерськ». Участь у культурно-мистецькому проекті брали у різні роки різні колективи, серед яких: Народний театр танцю «Відродження» Київського міського Палацу ветеранів, Анатолій Самойленко – автор власних віршів, народний вокальний ансамбль «Журавка» ЦХТТ «Печерськ», Іван Малярчук та Віктор Болтрик – солісти народної вокальної студії ЦХТТ «Печерськ», народний ансамбль бального танцю «Сеньйори» ПК «Дарниця», вокальний дует у складі Антоніни Колоскової та Василя Слишинського, вокальний ансамблю «Дубрава» Центру культури та мистецтв Дніпровського району, народний вокальний ансамбль «Червона калина» БК «Конча-Заспа» Голосіївського району, Григорій Гребініченко – соліст народної вокальної студії Ц «Печерськ», вокальний ансамбль «Червона калина» ПК АК «Росток», народний вокальний ансамбль «Доброта» Будинку ветеранів Голосіївського району, народний жіночий ансамбль «Зорянка» Печерського р-ну, Алла Авраменко – солістка народного заслуженого хору України «Будівельник» Київміськбуду, народний хор ве-

теранів праці «Київська Русь» Київського міського Палацу ветеранів. Вірші на військову тематику читала Лариса Шиманович.

На сцені зазвичай дуже людно, і вже неодноразово для вагомого важеля у вираженні головної ідеї проекту було запрошено доньку Героя Радянського Союзу, генерал-майора Никифора Биганенка – Валентину Біган, яка в ході свята розповідала про свого батька, підтверджуючи подвиг українських героїв словами з власних віршів та піснями.

Український інститут національної пам'яті зазначає, що новий зміст відзначення Дня пам'яті та примирення і Дня Перемоги включає переосмислення подій Другої світової війни, руйнування радянських історичних міфів, чесний діалог навколо складних сторінок минулого, рівне вшанування пам'яті кожного, хто боровся з нацизмом, підкреслення солідарності та бойового братерства усіх Об'єднаних Націй, як держав, так і бездержавних тоді народів (євреїв, українців та ін.); перенесення акценту з історії військових дій на історії конкретних людей, а відтак відмову від святкування на користь вшанування.

На час проведення заходу використовується квітка червоного маку, як символ пам'яті,або символ відзначення Дня пам'яті та примирення і Дня Перемоги. Це міжнародний символ пам'яті жертв усіх військових та цивільних збройних конфліктів, алюзія кривавого сліду від кулі.

Важливим і принциповим є те, що культурно-мистецький проект «Рокам ніколи пам'яті не стерти», що присвячений Дню пам'яті та примиренню та річниці Перемоги над нацизмом у Європі, забезпечуючи гостям столиці та киянам змістовне дозвілля на Співочому полі, демонструє новий зміст відзначення в Україні Дня Перемоги, що є свідченням переосмислення подій Другої світової війни.

Синиця Оксана Петрівна

Український музично-пісенний фольклор у творчості Василя Барвінського

Фортепіанна творчість видатного композитора Василя Барвінського (1888–1963) – феноменальне національне художньо-мистецьке явище. У творчому доробку композитора високопрофесійна репрезентація фольклорних джерел поєднується з кращими світовими стильовими і виконавськими досягненнями. Вивчення творчих здобутків В. Барвінського є надзвичайно важливим для визначення пріоритетних напрямів подальшого розвитку української національної фортепіанної музики на сучасному етапі. Феноменальність фольклористичного піанізму В. Барвінського є актуальною у сучасній мистецтвознавчій науці,

вимагає всебічного музикознавчого, дидактично-виконавського, художньо-естетичного аналізу.

Тривалий час ім'я композитора несправедливо замовчувалося, мистецький доробок вилучався з начально-виховного процесу, а окремі рукописи були знищені. Активний рух за належне пошанування імені й спадщини митця розгорнувся від 1990-х у зв'язку з відродженням етнонаціональних традицій української музики.

За роки незалежності української держави з'явилося чимало наукових досліджень, статей, монографічних праць відомих музикознавців (С. Павлишин [5], Л. Кияновська [3], Н. Кашкадамова [2], О. Німилович, Л. Назар, В. Грабовський, Л. Філоненко [6] та ін.), спрямованих на відродження творчого добутку В. Барвінського на основі вивчення його фортепіанного доробку. Теоретичного узагальнення і наукового аналізу, перш за все, вимагають питання народності, трансформації фольклору у фортепіанних творах композитора.

Принцип народності в музиці В. Барвінського базується на українській фольклорно-етнографічній основі. Всі українські народні пісні використані у фортепіанних творах методом прямого цитування, майстерно оправлені багатою поліфонічною фактурою, колористичною гармонією, з дотриманням ладотональних властивостей українського фольклору.

Фортепіанна творчість В. Барвінського, що збагатила як жанр мініатюри, так і велику форму, є яскравим прикладом глибокого проникнення у скарбницю української народної творчості [5, с. 5]. Засновник знаної фортепіанної школи Галичини, В. Барвінський дбав про педагогічний та концертний репертуар різних жанрів, пропагуючи у своїй творчості народну пісню.

Використовуючи мелодії українських народних пісень «Ой, горе тій чайці» та «Вийди, Марусенько», композитор створив фортепіанний цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911). У наступному циклі «Українська сюїта» (1915) кожна з частин спирається на оригінальні українські теми: «Та нема гірш нікому», «Ой, ішов я вулицею раз-враз», «Ой, не світи, місяченьку», «Засвистали козаченьки». У фортепіанній збірці «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920) автор звертається до народних пісень «Ой, ходить сон», «Добрий вечір, дівчино» та ін. Яскравим прикладом глибокого проникнення фольклору у творчість В. Барвінського є збірка «Українські народні пісні для фортепіано зі словесним текстом» (1930). До збірки увійшли 38 мініатюр на українські народні теми, серед них: «Кед я младу чепила», «Янчік, Якчік, що бись робив», «Боже, Боже, што ж мі з того» та ін. Всі теми п'єс із циклу «Мініатюри на лемківські теми» (1932) були запозичені із збірки Ф. Колеси

«Народні пісні з Галицької Лемківщини». Лемківські пісні «Люляй, люляй, колишу тя», «Не било то, яко влони, били ябка на явлони» та ін. використовуються композитором у первісному вигляді. Використавши мелодії українських народних пісень повністю або частково, зберігаючи їх інтонаційну структуру, В. Барвінський створив збірку «Наше сонечко грає на фортепіані» (1935). Збірка «Колядки і щедрівки» (1935) вміщує обрядові пісні Галичини, Закарпаття та Лемківщини: «Був Святий вечір», «Пішла дівчина», «Небо і земля», «Нова радість стала» та ін.

Зберігаючи фольклорні праобрази у їх незмінному вигляді, В. Барвінський підкреслив їх народний характер і підпорядкував встановленим композиційним нормам професійної музики.

Отже, фортепіанна творчість В. Барвінського є прикладом глибокого проникнення у природу українського народного мелосу – духовно-естетичного коду нації. Саме фольклоризм став характерною ознакою творчого стилю В. Барвінського, якому властиві зріла концепційність, новаторство, глибока осмисленість і відчуття справжності національної музичної культури.

Використані джерела

1. Барвінський В. Коментований список творів (Замітки композитора) / Василь Барвінський // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: дослідження, публіцистика, листи ; упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.

2. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 2001. – 400 с.

3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 195 с.

4. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сюта. – К. : Музична Україна, 2014. – 334 с.

5. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна, 1990. – 88 с.

6. Філоненко Л. Про «Особову справу Василя Барвінського» / Людомир Філоненко // Василь Барвінський і українська музична культура. Статті і матеріали. – Тернопіль, 1998. – 64 с.

Синиця Руслан Іванович

Молодіжний фольклорно-сценічний гурт «Народна криниця»: репрезентація народних музичних традицій

Збереження власної етнокультурної ідентичності, у зв'язку із самовизначенням нації набуло чималого значення та актуальності. Без

опори на традиційну культуру, як в етнонаціональній, так і в субетнічній (регіональній) площині, неможливий процес державотворення.

Завжди актуальним завданням в сфері культури як на Чернігівщині, так і по всій Україні, є збереження національної пісенної спадщини, вивчення і пропаганда музичних фольклорних традицій. Співучий сіверський народ володіє невичерпним багатством народних пісень, що здавна виконувались як сольно, так і колективно.

Величезну кількість зразків фольклору на Лівобережній Україні зібрали видатні фольклористи та етнографи: К. Квітка [3], В. Дубравін [1], чернігівський композитор і фольклорист В. Полевик [6]. Сіверський край виступає осередком розвиненого багатоголосся, що знаходить підтвердження у працях Л. Ященко, В. Полевика, А. Іваницького [2].

Саме на такому підґрунті в 1981 р. був заснований молодіжний фольклорно-сценічний гурт «Народна криниця» на базі КВНЗ «Ніжинське училище культури і мистецтв імені М. Заньковецької» Чернігівської обласної ради (керівники колективу – Ольга та Іван Синиці).

Маючи генетичне коріння на старовинній Сіверській землі, вони глибоко відчувають та пропагують саме місцеву чернігово-сіверську манеру співу. Фольклорний гурт «Народна криниця» є одночасно навчальним і пошуково-дослідницьким колективом. Випускники НУКіМ плідно працюють на теренах Чернігівської області, в інших областях та місті Києві.

Фольклорно сценічний колектив є постійно діючим. За роки своєї 35-річної діяльності гурт дав безліч концертів, є лауреатом та дипломантом багатьох фестивалів та конкурсів: диплом лауреата I ступенів Міжнародного фестивалю «Красная горка» (м. Брянськ, Росія, 1998 р.), диплом переможця на Міжнародному конкурсі-фестивалі «Музичні діалоги» над Бугом» (Польща, 2006 р.), диплом II ступеня на VI Всеукраїнському конкурсі імені Порфирія Демуцького (м. Київ, 2010 р.), гран-прі на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Зірковий тріумф» (м. Винниця, 2015 р.) та ін. Колектив постійно гастролює за кордоном в країнах, де проходять фестивалі фольклорної музики: Німеччина, Польща, Естонія, Сербія, Латвія, Росія, Білорусь.

Випускники НУКіМ стають солістами обласних народних філармонійних хорів, таких як: Чернігівський академічний народний хор, Академічний ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди». Існує тісний творчий зв'язок колективу з викладачами НУКіМ О. Скопцовой та І. Синельниковим, де студенти продовжують навчання.

За роки діяльності зібрано близько 300 зразків фольклорного матеріалу, який є музичною візитівкою хору. Велику частину репертуару

складають різноманітні обробки фольклорних творів (близько 500) І. Синиці, який оволодів тонкощами аранжування етнонаціонального мелосу. Деякі з цих творів увійшли до збірок «Україно, тьохни, солов'їно!» [4] та «Співає "Народна криниця"» [5].

Враховуючи процеси трансформації традиційної фольклорної творчості, коли розірваний ланцюг природної спадковості традиційного досвіду, пропонуємо апробований варіант адаптування фольклору.

На нашу думку, збереження та подальший розвиток народної традиційності можливий на базі фольклорних колективів з повним «вокально-естетичним циклом» (назву запропоновано професором В. А. Личковахом), а саме:

- пошук та фіксація зразків фольклору;
- вивчення та обробка матеріалу з урахуванням специфіки даного зразка;
- опанування народної манери співу;
- постановка обрядів, дійств, вивчення пісень;
- виконання творів.

Отже, дуже важливо зберегти всі ланки «вокально-естетичного циклу». Осередками збереження і популяризації стають навчально-виконавські колективи, такі як «Народна криниця» – зразок ціннісної спадкоємності відтворення й розвитку традиційної культури. Це дозволяє з оптимізмом дивитися на перспективи розвитку етнонаціонального мистецтва.

Використані джерела

1. Дубравін В. Народні пісні Чернігівщини / Валентин Дубравін. – Чернігів, 2001. – 364 с.

2. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх навчальних закладів / Анатолій Іванович Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с.

3. Квітка К. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Ч. 1. Упоряд. та ред. А. Іваницького : наук. видання. – К., 2005. – 480 с., нот.

4. Синиця І. Україно, тьохни, солов'їно! Вокально-хорові твори для народного хору у супроводі баяну / Іван Синиця. – Ніжин, 2006. – 129 с.

5. Синиця І. Співає «Народна криниця» : збірник народних пісень з репертуару Лауреата Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів та фестивалів молодіжного фольклорно-сценічного гурту «Народна криниця» / Іван Синиця, Ольга Синиця. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2009. – 132 с.

6. Слово про Василя Полевика / Займищ. сіл. б-ка філ. ; упоряд. О. Є. Крумчак. – [Б.в.] – 32 с.

Толмачов Рубен Владиславович

Особливості вокально-хорової роботи в хоровій капелі хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва

Хорова музика належить до найбільш демократичних видів мистецтва. Велика сила впливу на широке коло слухачів визначає її значну роль у житті суспільства. Незмірними є виховні та організаційні можливості хорової музики. Робота у хорі виховує такі безцінні для людини якості, як постійність і сумління в роботі, повага до педагогів, захоплення музикою та мистецтвом взагалі, формує манеру соціальної поведінки особистості, відповідальне ставлення до своєї ролі в хорі, родині, державі, суспільстві тощо.

У методиці роботи з дитячим хором завжди існували й існують різні аспекти. Залучення дітей до музики починається через спів, тому що він є найбільш доступним видом музичного мистецтва. І вдосконалення в цій сфері завжди актуальні. В процесі навчання співу дитина розвивається естетично, формується як особистість і, звичайно, удосконалює свої музичні вміння.

Проблема естетичного виховання дітей засобами мистецтва вимагає поглибленого вивчення питань, пов'язаних з музичним вихованням і художнім розвитком учнів, що здійснюється в дитячих музичних школах, хорових студіях, на уроках музики у загальноосвітніх школах, центрах позашкільної освіти тощо. Незважаючи на всі складнощі, в Україні хорове мистецтво залишається життєздатним. Воно витримало суперництво із засобами масової інформації, де в теперішній час зароджуються нові види творчості, які не завжди несуть високу естетику та відповідають нормам моралі.

Поняття художнього (позитивного) та антихудожнього (негативного) не мають чітко визначеного трактування і не входять в сучасні нормативи художньо-естетичного виховання. Якщо раніше ця проблема вирішувалася авторитарним шляхом, переважно засобами цензури, то сьогодні вважається, що кожна освічена людина зможе сама визначати ступінь позитивного або допустимий рівень негативного у всіх сферах життя, в тому числі й у мистецтві.

Насамперед, керівник хору та його педагоги повинні твердо усвідомити свою мету й завдання створення дитячого хору та згідно з ними будувати роботу колективу.

Комплексна освітня система хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва призвана виховати вільного, творчого та відповідального чоловіка, що усвідомлює тезу, що великий хор складається з маленьких голосів, і без його власного голосу (єдиного, але надважливого!) весь концерт унеможливлюється! І, водночас, без усієї капели його одинокий спів просто не буде чутний! На наш погляд, така життєва позиція достойна бути екстрапольованою на все наше суспільство.

Особливостями вокально-хорової роботи хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва є те, що голоси хлопчиків, відповідаючи приблизно голосам жіночого хору, мають відмінності, що полягають у широті діапазону (він дещо менший) та в характері звучання. Дитячі голоси хлопчиків більш «світлі», «сріблясті», ніж жіночі.

У хлопчиків специфічний голосовий апарат (короткі й тонкі голосові зв'язки, малої місткості легені). Властиве високе головне звучання, характерна легкість, «сріблястість», але немає тембральної насиченості.

Умовно дитячі голоси в хорі хлопчиків можна розділити на 3 групи:

1) Дитяча: від самого молодшого віку до 9 років. Фальцетне звукоутворення. Досить невеликий діапазон, по максимуму: *до* I октави – *до* II октави або *ре* I – *ре* II октави. Невелика сила звуку. На цьому початковому етапі хорового виховання закладаються професійні навички співу: інтонування, вокальна техніка, ансамблеві навички.

2) Молодшого шкільного віку: від 9 до 11 років. Фальцетне, з елементами мікстового, звукоутворення, трохи ширший діапазон та динамічна варіативність.

3) Середнього шкільного віку: від 11 до 14 років. «Золотий» вік хлопчика-співака. Вже є схильність до грудного звучання та поєднання регістрів відповідно. Розширюється діапазон (*до* I октави – *соль*, *ля* II октави для дискантів; *ля* малої – *ре* другої октави для альтів). Спостерігається більша насиченість звучання.

До концертного складу капели входять також такі групи:

4) Юнаки 14–16 років. У цих голосах змішуються елементи дитячого звучання з елементами дорослого. Виявляється індивідуальний тембр. Розширюється діапазон до 1,5 – 2 октав. Юнаки цього віку схильні до мутації голосу. Їх присутність у партії збільшує динамічні можливості хору, але водночас обмежує керованість ним. Тим не менш, рекомендовано співати до останньої можливості перед мутацією, «передаючи досвід» наступному поколінню та зумовлюючи цим легкий перехід до чоловічої групи хору.

Уже багато років невід'ємною частиною капели «Дзвіночок» є чоловіча група, що складається з юнаків, у яких закінчилася мутація голосу, та чоловіків – випускників капели, які мають бажання продовжувати співати в колективі. Їх діапазон можна порівняти до тенорів та басів звичайного змішаного хору, але треба зважати на вікові особливості юнацького голосу, що ще несформований. У перший період після мутації найчастіше неможливо точно визначити тип голосу, тому юнаки 15–17 років, за рідким виключенням, розпочинають співати партії баритонів (*до* великої – *до* 1 октави) і вже пізніше, зважаючи на тембр та зміни у діапазоні, точно класифікуються на тенорів та басів.

Присутність у хорі хлопчиків чоловічих голосів значно розширює репертуарні можливості колективу, практично не обмежуючи ні стильові, ні жанрові характеристики програми. Більше того, існують певні пласти, в яких звучання хлопчиків є більш органічним та історично виправданим.

Хормейстер повинен чітко володіти знаннями про специфіку дитячого голосу, вікові особливості хлопчиків та юнаків, зони найбільш комфортного звучання голосу.

Одним з головних завдань хормейстера у процесі роботи з хором є формування у дітей та юнаків навичок правильного співочого дихання.

На думку багатьох хорових діячів, діти повинні користуватися грудочеревним диханням (формування як у дорослих). Неодмінно треба контролювати й перевіряти кожного учня, наскільки він розуміє, як правильно брати дихання, обов'язково показувати на собі. Маленькі співаки повинні брати повітря носом, не піднімаючи плечей, і ротом, при абсолютно опущених і вільних руках. У процесі щоденних тренувань організм дитини пристосовується до правильного дихання. Закріпити ці навички можна на вправі «дихання без звуку».

Дуже ефективними є вправи, що рекомендовані дихальною гімнастикою О. Стрельникової.

Багато педагогів-вокалістів у своїй практиці приділяють увагу вправам на дихання без звуку. Під час виконання цих вправ йде перемикання учня на м'язове почуття, що відволікає його на час від співочого формування звучання.

Початковим етапом співу є розспівування. Його слід починати з найбільш яскравих, тобто примарних, тонів. Але оскільки у всіх дітей різна природа голосу, то бувають відхилення від норми, і це можна розглядати як виняток. Розспівування організовує та дисциплінує дітей і сприяє утворенню співочих навичок (дихання, звукоутворення, звуковедення, правильна вимова голосних). На розспівування відводиться на початку заняття чи репетиції 10–15 хвилин, причому краще співати сто-

ячи. Вправи для розспівування повинні бути добре продумані і даватися систематично. При розспівуванні, навіть короткочасному, керівник хору повинен давати різні вправи на звуковедення, дикцію, дихання. Але вони не повинні змінюватися на кожному уроці, діти мають знати, на вироблення якого навику дано ту чи іншу вправу, і з кожним заняттям якість виконання буде поліпшуватися. Розспівування повинно бути тісно пов'язане з вивченням нотної грамоти і з пісенним матеріалом, який вивчається в даний час у хорі.

Вправами розвивають також і рухливість голосу. Починають з помірних темпів та поступово переходять до більш швидких. Приблизно через 1,5 – 2 місяці після початку занять можна застосовувати вправи на філірування звуку. Це дозволяє дітям тренувати на диханні опору звуку, співати по руці диригента і тренувати навички динамічної гнучкості.

Отже, особливості вокально-хорової роботи в хоровій капелі хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва полягають у тому, що навички, які формуються під час виконання вокально-хорових вправ, мають стати у юних співаків рефлекторними. В одній вправі можна виявити цілий комплекс для вироблення вокально-хорових навичок. Важлива певна послідовність, яка дає корисні навички, але не перевантажує дітей. Ще один аспект: у роботі над вправами слід йти маленькими кроками, тобто не намагатися добитися всього й одразу на одному занятті.

Існує й робота над тембром, і головна мета цієї роботи – згладжування реєстрових переходів, тобто однакове вирівняне звучання голосу в усьому діапазоні. Дуже важливою є постійна й наполеглива робота над виробленням єдиної вокальної манери всіх співаків хору. Високе (купольне) верхнє піднебіння, опущена гортань, вільний ненапружений язик, округле формування голосних та стан м'язів «на вдиханні». Ось засади, на яких хормейстер об'єднує та виховує молодих співаків хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва.

Шородок Христина Сергіївна

Творчість Єпіфанія Славинецького та Дмитра Левковського у жанрі церковних коляд (духовних псальмів)

Вивчаючи церковні пісні (в тому числі й коляди), українські музикознавці звертали увагу й на їхніх творців. Зокрема, український музикознавець Л. Корній з цього приводу пише: «серед авторів духовних кантів були не тільки студенти освітніх закладів, мандрівні дяки, ченці

монастирів, освічений міський люд, а й відомі суспільні та церковні діячі, учені, письменники – такі, наприклад, як Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Єпіфаній Славинецький та ін.» [2, с. 92].

До творців церковних коляд давнішої верстви (їх в цей час називали духовними псальмами) [6, с. 42] належить відомий український церковний та культурно-освітній діяч, письменник і вчений Єпіфаній Славинецький. Єпіфаній Славинецький (? – 1775) народився скоріше всього на Київщині (хоча подаються відомості що й на Волині або на Поділлі). У 1632 р. закінчив Києво-Могилянську колегію. Опісля продовжив навчання за кордоном. Повернувшись в Україну, Славинецький постригся в ченці та став викладачем Київського братського училища. У 1649 р. на прохання московського царя Олексія Михайловича він переїхав до Москви, де став керівником патріаршого училища і головним правщиком рукописів богослужебних книг. Його перу належить величезна кількість творів духовного і світського змісту, книжок з географії, історії, педагогіки, медицини, мовознавства, так званих канонів, грекослов'яно-латинських та філологічних лексиконів. Є. Славинецький помер 20 листопада 1675 р. у Москві.

Крім значної літературної та перекладацької спадщини Є. Славинецький залишив українській культурі й ряд церковних музичних і поетичних творів. Як свідчать джерельні дані, Є. Славинецький був автором ряду церковних пісень. Вони були написані, в основному, у московський період його діяльності. Саме в цей час Є. Славинецький написав ряд «епічних пісень і псальмів (дві з них було знайдено з нотами – «Радуйся, радость твою воспіваю» і «Святії святителів» [4, с. 180]. Крім цього, на фронтоні нотної збірки «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове» [1, с. 25] зберігся криптонім Є. Сл. (Єпіфаній Славинецький – Х. Ш.), що засвідчує авторство коляди «Веселая світу новина». До речі, про приналежність цієї коляди до групи пісень давнішого походження свідчать такі її музично-стильові характеристики, як структура строфи, композиційна будова, мелодика. Зокрема, їй властива шестирядкова будова строфи, розспівність мелодії, наближена до модальних розспівів, та повільний темп, що був типовим для виконання церковних коляд у культових приміщеннях. Усе це в цілому вказує на ті стильові ознаки, які були властиві для церковних коляд давнішого походження.

Одним із перших творців церковних коляд був Дмитро Левковський (1759–1821) – поет-пісняр, монах ордену оо. Василіан. Відомо, що він з молодих літ «скитався з місця на місце – з одного монастиря до іншого» [5, с. 24]. Д. Левковський побував у монастирях Росії, Польщі, Німеччини, Угорщини. Як свідчать дослідники української духовної лі-

рики А. Петрушевич, М. Возняк, С. Щеглова, В. Щурат, у 1777 р. поет-монах Д. Левковський перебував у подільському місті Барі. Опісля майже десять років він проживав у Галичині. У 1787 р. Д. Левковський здійснив мандрівку, яка розпочалася з лемківського села Рихвальда й закінчилася в монастирі Святого Онуфрія, що в Наддністрянщині, а невдовзі побував і в Києві. Останній період життя Д. Левковський провів у Дрогобичі в монастирі оо. Василіян [3, с. 223].

Перші публікації духовних пісень Д. Левковського з'явилися в Почаївському «Богогласнику», який був опублікований у 1790 р. Із 249 пісень п'ять належать Д. Левковському. Всі вони надруковані без мелодій, але мають вказівки на попередні («тони»), які властиві іншим пісням [3, с. 224].

Ю. Медведик, опрацьовуючи рукописні пісенні збірки, виявив п'ять невідомих досі пісенних текстів, які, за його припущенням, можуть належати Д. Левковському. З інформації А. Петрушевича, яка вміщена в «Сводной галичско-русской лѣтописи…», було зафіксовано, що Д. Левковському, окрім знаних нам пісень з Почаївського «Богогласника», належать ще й пісні на честь святих Йосифа, Михаїла, свят Покрови, Зачаття Пречистої Діви Марії та Воскресіння Господнього [3, с. 225]. Як стверджує Ю. Медведик, на основі вивчення рукописних пам'яток, можна говорити про дванадцять церковних пісень, створених Д. Левковським.

На основі аналізу пісенних творів Д. Левковського можна сподіватися, що він є автором коляди «Весела світу новина» (мелодія 1 – за Жовківським виданням 1925 р.). Адже над нотним текстом цієї коляди цього ж видання написано: «по напіву Богогласника». Як показав аналіз, ця коляда за музично-поетичною стилістикою близька до тогочасних записів церковних коляд. Вона відповідає засадам українського музично-поетичного барокового стилю. Доказом цього є п'ятирядкова строфа, що структурно близька до сапфічної – 7//7//4+4//4+4//3+5. В основу силабо-мелодичної моделі покладено репетиційне поєднання сегментів з частковим згущенням окремих складонот, які зміщують природну акцентуацію поетичного слова. Мелодична лінія складається з двох типів викладу: перший втілює моторний спосіб розгортання мелодії, а другий – кантиленний, що повністю побудований на розспівуванні складонот. Друга строфа подана у варіаційному викладі музичного матеріалу, що також є типовим явищем для подачі пісень барокового стилю.

Всі вище наведені музично-стильові характеристики засвідчують про можливу приналежність цього варіанта коляди «Весела світу новина» (мелодія 1 – за Жовківським виданням 1925 р.) творчому доробку Д. Левковського, оскільки співмірні з його стильовим почерком.

Отже, церковні коляди творилися в середовищі освічених людей – спочатку церковними діячами та викладачами духовних навчальних закладів (XVII–XVIII ст.), а пізніше – священиками, зокрема представниками чину оо. Василіян. На сьогоднішній день збереглися прізвища лише тих авторів церковних коляд, які були зафіксовані на сторінках друкованих чи рукописних видань або в акровіршах.

Використані джерела

1. Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове. – Жовква : Печатня оо. Василіан, 1925. – 80 с.

2. Корній Л. П. Історія української музичної культури : підручник / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 719 с.

3. Медведик Ю. Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII – початку XIX століть / Юрій Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Том CCXXVI. – С. 223–237.

4. Славинецький Єпіфаній // Провідники духовності в Україні : довідник / ред. Курас І. Ф. – К. : Вища школа, 2003. – 783 с.

5. Щурат В. Із студій над почаївським Богогласником: квестії авторства і часу повстання деяких пісень / В. Щурат. – Львів : Нива, 1908. – 48 с.

6. Яросевич Л. В. Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX ст. : Навчальний посібник. Частина перша / Авторський колектив під керівництвом Л. В. Яросевич. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 184 с.

Якимчук Світлана Никонорівна

Генезис формування хорової культури в Україні у XV – XVIII століттях

Співоча культура в Україні є провідною серед різних музично-виконавських сфер. Основою хорової культури була усна народнопісенна традиція, на якій в різні історичні періоди формувалися її основні виконавські напрямки [1, с. 100].

У вітчизняному музикознавстві є чимало праць, в яких порушується питання історії розвитку співацьких шкіл в Україні, однак спеціальних досліджень на цю тему не так багато. Але велику допомогу надали системні випуски збірників типу «Українське музикознавство», «Історія української музики в документах і матеріалах» тощо. Окремі музиканти і науковці вивчали це питання – О. Шреєр-Ткаченко, В. Іванов, Л. Корній, Ю. Юцевич, О. Рудницька, В. Багадуров. Дослідники вважають, що навчання співу за часів Київської Русі з'явилося з прийняттям християнства і з появою *доместиків* – співаків із Греції, яких запрошували київські князі.

З кінця XIV ст. співацька школа остаточно ще не сформувалася, але особа, яка керувала співаками, отримала назву *уставщик* або *головщик* з певними обов'язками вчителя співу та методичними завданнями.

Історичні події в Україні на початку XV ст. сприяли появі нових форм навчання співу – братств. Вони діяли у Києві, Львові, Луцьку, Острозі, Перемишлі, Рогатині, Чернігові та інших великих та малих містах України. Сучасники та історики церковного співу відзначили, що саме у братських школах розвинувся наш перший церковний спів на противагу католицькому органу. Деякі братства мали друкарні і, розширивши програму школи, перетворювали їх на так звані «колегіуми». Найзначнішими з поміж них у XVI ст. був Острозький та заснований у 1632 р. Петром Могилою Київський колегіуми. Останній був створений шляхом об'єднання Київської братської школи з Лаврською, а з 1701 р. отримав назву Академії, що була вищим учбовим закладом – центром духовної та гуманітарної освіти для всіх православних країн Європи [4, с. 27].

Систему навчання співу у КМА досліджували С. Голубєв, В. Аскоченський, В. Бражникова, П.Козицький, А. Омельченко, О. Кравчук.

Інноваційні зміни відбувалися одночасно з освоєнням нової нотної системи, так званого *п'ятилінійного київського знамені*, поява якого зумовлена новими стильовими особливостями музики XVII – першої половини XVIII ст.

Партесний спів одержав своє теоретичне узагальнення у працях українського педагога-музиканта XVII ст. М. Дилецького. Саме його музичними підручниками «Способи до заправи дітей» та «Граматика музикальна» користувалися керівники хорових об'єднань того часу – регенти і студенти КМА [5, с. 42].

Вихованці досконало оволодівали вокалом, багатоголосим співом, грою на музичних інструментах. Київська Академія була своєрідним центром розвитку музичного, образотворчого і театрального мистецтва. На щорічних академічних випусках вихованці Академії різних спеціальностей складали іспити з музики.

За період з 1701 по 1762 роки у Московську Академію з Київської Академії виїхало 95 випускників, які сприяли розвитку науки, освіти, культури та церковного співу в Росії [5, с. 43].

Українська співацька культура зіграла значну роль у розвитку культури Росії. Захоплення українськими співаками піднялося в Москві за царя Петра І.

Співацька освіта в Україні також здійснювалася при монастирях, церквах за певною програмою. У 1724 р. Синод видав указ про *«домові*

школи» та *додаткові музичні заняття* у сільській місцевості з метою підвищення співацького досвіду та здобуття права на майбутнє вчителювання. Відкриті були і дворічні *міські церковні школи*, де за ірмологіями навчалися одноголосного співу, а також опануванню елементарних знань за крюковою та нотолінійними системами. Організовувалися *полкові школи*, де навчалися вмінню церковного співу діти з козацьких родин. Діти церковнослужителів навчалися у *духовних училищах, семінаріях*. [6, с. 107]. Була відкрита музична школа у Глухові, де готували співаків та інструменталістів до участі у придворній співацькій капелі та оркестрі. За дослідженнями К. Майбурової, відкриття школи за царським указом відбулося у 1729 р., де визначалися завдання школи та певна кількість коштів на щорічне утримання півчих, регента та обслуговуючого персоналу.

Виконуючи царський указ, талановитих дітей регенти та музиканти шукали по всій Україні в домових, полкових школах, в церковних хорах і привозили в культурний центр України Глухів, з 1669 р. резиденцію гетьманів на прослуховування і додаткову підготовку для придворної капели [4, с. 26]. При Петербурзькій капелі була теж відкрита школа, де найкращі діти з України продовжували навчання. Крім співу та гри вони вивчали іноземні мови і загальноосвітні предмети впродовж трьох класів. З 14 років під час мутації вихованці капели могли поступити на канцелярську службу, а тих, хто проявляв композиторський талант, навчали теорії і гармонії. Висока культура у Глухові сприяла подальшому розвитку таланту відомих співаків та композиторів не тільки в Україні, а й за її межами.

У другій половині XVIII ст. центром музичної освіти стає Харків. У Харківському казенному училищі також були відкриті музичні класи, де діти отримували вокальну та інструментальну освіту. З 1797 по 1798 роки у класі вокалу працював А. Ведель, випускник КМА [2, с. 18–19]. Клас вокальної та інструментальної музики був, по суті, музичною школою. Тут також, як і в Глухівській музичній школі, готувалися кадри до придворної капели Петербургу.

Є підстави вважати, що і Г. Сковорода, викладаючи у Харківському училищі поетику, синтагму, грецьку мову (1759–1764 рр.) також навчав учнів співати по нотах у супроводі органу [3, с. 67].

Кількість співаків щороку зростала. Вони служили по церквах у митрополита, архієреїв, також при дворах гетьманів та іншого панства. Інші вільно переходили з місця на місце. Театри, хорові капели створювалися при дворах вельможних людей і складали частину їх пошани у соціумі [4, с. 27].

Отже, здійснивши емпіричні методи дослідження даного періоду, можемо зробити висновок, що співацька освіта XV–XVIII ст. була поставлена на професійному рівні. Україна була покрита мережею шкіл, де навчалися і співали практично всі верстви населення – від сільських мешканців до представників панівної верхівки. Пріоритет щодо виявлення здібних співаків поступово здобували освітні організації – від церковно-приходських шкіл до навчальних закладів вищого рівня, де поступово зосереджувалися джерело і резерв співацького потенціалу України.

Використані джерела

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб / О. Г. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 439 с.: іл.

2. Гусарчук Т. Відродження / Т. Гусарчук // Музика. – 1989. – № 5. – С. 18–19.

3. Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. / Л. Корній. –Ч. 1. – Київ-Харків-Нью-Йорк : в-во М. П. Коць, 1998. – 388 с.

4. Локащенко Г. Глухівській школі 250 / Г. Локащенко // Музика. – 1988. – № 3. – С. 26–28.

5. Омельченко А. Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської академії / А. Омельченко // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 2. – С. 39–43.

6. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. / О. Рудницька. – К. : ЕксОб, 2002. – 208 с.

Ян Ірина Миколаївна

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі актуалізуються питання дослідження особливостей національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Історико-культурне осмислення процесу формування української театральної критики, важливої складової історичної пам'яті, яскравого прояву національної ідентичності, обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку українського театрального мистецтва.

В останній третині XIX століття надзвичайну роль у процесі становлення українського театру, формуванні української театральної критики відіграла діяльність провідних українських діячів-громадівців – В. Антоновича, М. Грушевського, М. Драгоманова, С. Подолинського, П. Чубинського, М. Михальчука, О. Русова та ін. У зв'язку з колоніальним становищем України вони прагнули захистити права, мову та культуру української спільноти. За переконанням провідних українських діячів шлях до піднесення духовного, економічного та політичного рівня

української нації полягав у поширенні освіти, знань, розвитку культури і мистецтва, пробудженні національної свідомості.

Ідеологічні переконання українських діячів дістали своє відображення у їх діяльності, основними напрямами якої було: проведення організаційної роботи у товариствах (заснування бібліотек, читалень, книгарень, закладання недільних шкіл з українською мовою викладання, організація народних свят, екскурсій відомими місцями); розгортання освітньої діяльності (влаштування курсів, читання публічних лекцій, що стосувались різних аспектів українського життя, проведення літературно-музичних вечорів, сімейних україномовних вечорів тощо) [2]. Проводячи значну пошукову, видавничу роботу вони з одного боку, закладали джерельну базу українознавчих історичних, мистецтвознавчих, етнокультурних досліджень, утверджували документалізм регіональних праць, а з іншого – сприяли формуванню загальної та історичної культури української спільноти та усвідомленню власної національної ідентичності.

Визначну роль у справі піднесення національної свідомості, відтворення етнокультурної ідентичності українців в останній третини XIX – початку XX ст. відіграв український театр, національна театральна критика. Видатний український вчений Д. Антонович зазначав: «Театр – то є синтез мови, музики, живопису, письменства, а також мистецької творчості: то є взаємодія актора, акторів і глядача. Таким чином театральне мистецтво – це галузь мистецтва найбільше пов'язана із суспільством» [1, с. 34].

Фундатори українського професійного театру – М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський у своїй творчості обстоювали принцип дотримання ідейно-естетичної системи реалізму, органічного зв'язку з глядачем. Театральні митці, незважаючи на переслідування, державні та цензурні утиски, неприхований опір шовіністично налаштованих кіл громадськості, намагалися реалізувати суспільну, націєтворчу, етнозберігаючу та консолідуючу функції театрального мистецтва. Завдяки їх самовідданій творчій діяльності українська театральна культура репрезентує себе суспільству, створює потужний культурний потенціал, завдяки, якому українство вижило як нація.

Національна специфіка стала міцною основою художньо-естетичної системи українського театру, на базі якої поступово формувався національний репертуар, викристалізовувались багатоманітна тематика, жанрові форми, художня форма спектаклю, принципи режисури, виконавства, характер костюмів та декораційне оформлення вистав.

Оригінальний український репертуар, етнографічно-побутовий за своїм спрямуванням, пропагував особливості та звичаї української нації, сприяв усвідомленню власної національної ідентичності та був зрозумілим і надзвичайно популярним серед широких кіл громадськості. Його основу становили п'єси видатних українських драматургів «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Невольник», «Глум і помста», «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Наймичка», «Безталанна», «Бондарівна» І. Карпенко-Карого, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Украдене щастя» І. Франка та ін. [4].

В аналізований період українська театральна критика віддзеркалювала національний культурно-мистецький процес у його ретроспективному розмаїтті, виконувала націєтворчу, соціально-комунікативну функції, відображаючи особливості національного світобачення, світовідчуття, властивості національного характеру, була виразником художньо-естетичних смаків глядацької аудиторії [3, с. 70]. Також українська театральна критика виконувала художньо-естетичну та інформативну функцію, узагальнюючи результати діяльності провідних режисерів, театральних труп протягом театрального сезону, створюючи творчі портрети провідних акторів української сцени, ознайомлюючи читачів з новими іменами та прем'єрами. Жанрову палітру національної театральної критики становили оглядово-аналітичні статті, критичні статті-підсумки сезону та гастролей, театральна рецензія (на прем'єру, виставу поточного репертуару, бенефіс), театральний фейлетон, творчий портрет, портрети-присвячення тощо.

Отже, українська театральна критика, виконуючи націєтворчу, соціально-комунікативну, художньо-естетичну, інформативну функції сприяла формуванню духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків глядачів та виступала потужним генератором української сценічної практики.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.

2. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX – XX ст. / Я. Грицак. – К., 2000. – 360 с.

3. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. / А. Новіков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.

4. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен-Нью-Йорк, 1980. – 470 с.

СЕКЦІЯ 3
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Бойко Ірина Миколаївна

ВОКАЛІЗИ ТА ВПРАВИ ДЛЯ ГОЛОСУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Виховання співака потребує систематичної, цілеспрямованої праці над голосом, щоб надати йому якостей, необхідних для професійної роботи. Починається процес навчання співу з вокальних вправ та вокалізів. Це зосереджує співака на виконанні конкретних вокально-технічних завдань. На вправах вдосконалюються природні якості голосу, формуються вірні прийоми звукоутворення і звуковедення, відпрацьовуються елементи вокальної техніки. Вокалісти протягом всього творчого життя співають вокальні вправи для розспівування та підтримки належної професійної форми.

Вокальні вправи та вокалізи сприймаються і розглядаються, перш за все, як навчально-педагогічний матеріал для постановки голосу. З іншого боку – у вправах відбився шлях розвитку мистецтва академічного співу, досвід майстрів сцени та вокальних шкіл.

Велика кількість вправ має свою авторську приналежність. Деякі з них набули універсальності і стали основою в роботі над голосом. Вправи М. Порпори, Дж. Россіні, М. Гарсії, П. Віардо, Ж. Дюпре, М. Глінки, О. Варламова, Ф. Ламперті, Е. Карузо, І. Паторжинського, М. Донець-Тессейр, М. Єгоричевої, А. Трояновської та багатьох інших авторів використовуються і зараз в педагогічній практиці.

У вправах та вокалізах втілилось історичне розуміння природи та можливостей людського голосу. Кожен період розвитку музичного мистецтва висував свої вимоги до технічного та художнього рівня виконавської майстерності співака, що відображалось на процесі навчання співу.

З появою опери наприкінці XVI ст. в Італії та подальшої її популяризації з'являються школи для підготовки оперних співаків. В перших операх вокальні номери нагадували мелодекламацію, діапазон вокальних партій не перевищував півтори октави. В працях XVI – початку XVII ст., зокрема Л. Цакконі, А. Пті, Дж. Каччіні вокальні вправи не виходять за межі октави. В них відпрацьовуються тембрально та інтона-

ційно чистий тон, вміння співати гами та інтервали, messa di voce. Вправи супроводжуються методичними вказівками та коментарями. Співакам рекомендувалось вивчати вправи спочатку сольмізацією, а потім переходити на спів голосними.

Новий крок в розвитку оперного жанру пов'язаний з творчістю К. Монтеверді. Основою музичної мови стає мелодія, в його операх формуються нові вокальні форми – аріозо, арія. З'являється bel canto – особливий стиль вокального виконання, якому притаманні краса звучання, легкість, кантилена, а пізніше – колоратура.

Поступово опера стає популярною і за межами Італії. На початку XVIII ст. формуються нові оперні жанри: у творчості А. Скарлатті, Л. Лео, Н. Порпори, Г. Генделя – опера seria, у творчості Дж. Перголезі, Дж. Паізієлло, А. Чимарози – опера buffa. Різновидом комічної опери в Німеччині та Австрії стає зінгшпіль, особливістю якого було перемежування музичних номерів з розмовними діалогами.

Еволюція оперного жанру сприяла розвитку сольного співу. З появою арії da capo розквітає колоратурний стиль. Розширюється діапазон оперних партій, але у той час ще не було вимог щодо рівності регістрів. В партіях чоловічих голосів високі ноти співали фальцетом. Це був період панування кастратів на оперній сцені.

Навчання співу починалося у дитячому віці. Викладачі створювали вокальні вправи та вокалізи індивідуально для кожного учня, враховуючи його здібності та рівень музичної підготовки. Відома праця Н. Порпори «Il famoso foglio di Porpora» – це 16 вправ, написаних для кастрата Каффареллі, на яких він вчився протягом п'яти років. Ми бачимо трель, хроматичні гами, мінорні гами. Діапазон вправ не виходить за півтори октави. Н. Порпора написав чимало вокалізів, які відрізняються ритмічними та інтонаційними труднощами. В працях П. Тозі, Дж. Манчині вокальні вправи надаються разом з навчальними завданнями та рекомендаціями щодо послідовності роботи над голосом. У вправах відпрацьовувались елементи вокальної техніки, які були характерними для виконавської практики того часу. Це – димінуції, трелі, тремоло, гами, пасажі, фіоритури, дикція, messa di voce, акценти. Співаків вчили мистецтву імпровізації в каденціях, де розкривались музикальність, талант, техніка та смак виконавця. На вправах та вокалізах технічні прийоми доводились до досконалості. Поступово колоратура перетворилась в головний елемент вокальної партії, часто не пов'язаний зі змістом опери. Перевантаження колоратурою в середині XVIII ст. приводить до втрати драматургічної цілісності опери, перетворюючи її в концерт співаків-віртуозів.

З реформою К. Глюка, який вимагав простоти, правдивості та природності гри акторів, опера отримала новий поштовх до розвитку. Зростає увага до тембральних якостей голосу.

У 1803 р. з'являється «Метод Паризької консерваторії», розроблений в співпраці видатних французьких викладачів співу – Л. Керубіні, Ф. Госсека, П. Гара, Б. Менгоцці. Серед нових завдань – згладжування регістрів, збільшення діапазону чоловічих голосів. Серед рекомендацій методу – використання в навчанні вокалізів Л. Керубіні, Ф. Госсека та Ш. Кателя.

В творчості композиторів XIX ст. оперний жанр розвивався в кількох напрямках: у Франції від виникнення великої французької опери в творчості Д. Обера, Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві до імпресіоністської опери К. Дебюссі, в Італії – від романтичних опер Г. Доніцетті, Дж. Россіні та В. Белліні до музичних драм Дж. Верді, а пізніше – до опер веристів, в Німеччині – містичні опери Р. Вагнера з наскрізним драматургічним розвитком. Оперні партії значно ускладнились – підвищилась теситура, збільшився діапазон, посилився драматизм, збільшилася роль оркестру та насиченість оркестрового супроводу в опері. Великі приміщення оперних театрів вимагали міцного, насиченого звучання голосів, тому виникла потреба в міцних голосах.

В методичних працях Ж. Дюпре та М. Гарсії, крім вправ на розвиток вокальної техніки, надаються вправи для покращення тембральних якостей голосу та вирівнювання регістрів. У 1845 р. Ж. Дюпре в «Школі співу» вперше в вокальну методику були введені вправи для відпрацювання прикритого звучання у чоловічих голосів на верхній ділянці діапазону. Це значно розширило межі мікстового голосу у чоловіків. Тенори почали використовувати мікстове звучання протягом всього діапазону. М. Гарсіа у 1847 р. в «Повному трактаті про мистецтво співу» вперше надав вправи без співу для оволодіння діафрагматичним диханням.

Протягом XIX ст. викладачі сольного співу надавали велике значення вихованню співака на вокалізах. Г. Манштейн у додатку до своєї книги надає 12 вокалізів В. Казеллі. Як правило, до кожного вокалізу надавались рекомендації щодо їх застосування та виконання. У той час було створено чимало вокалізів, а вокалізи Г. Панофки, Ф. Ронконі, Ф. Абта і зараз широко використовуються в професійній підготовці співаків.

У навчальній практиці вітчизняних викладачів співаки навчаються також на вокалізах і вправах для голосу О. Варламова, Д. Додонова, І. Прянішнікова. Г. Ніссен-Саломан. Особливе місце у вихованні низьких голосів належить етюдам-вокалізам М. Глінки.

У XX ст. опера перестає вважатися суто академічним жанром. Також змінювалося відношення композиторів до мелодії – з'явилися стрибки на великі інтервали, ускладнилась музична мова. До співаків також висуваються прискіпливі вимоги. Вокальні вправи стають матеріалом для виховання універсальних голосів, спроможних опановувати сучасне стильове різноманіття вокальної музики. Поряд з вокальними вправами вокалізи також широко застосовуються у сучасній навчальній практиці. Однак з навчального матеріалу вокаліз поступово перетворився в концертну форму в творчості С. Рахманінова, М. Равеля, К. Сен-Санса, досягнув вершини свого розвитку у «Концерті для голосу з оркестром» М. Жербіна та Р. Глієра.

Бойчук Оксана Миколаївна

Діяльність польських товариств на Тернопільщині у 1900-1930-х роках

Вагомим чинником розвитку музичного мистецтва в краї 1900-1920-х рр. був полікультурний склад населення. Про це згадують у своїх дослідження чимало істориків, зокрема І. Кордуба: «Тернопіль розвивався як багатонаціональне місто. Він був і центром єврейського Просвітництва, польського революційно-визвольного руху і українського національно-культурного відродження» [5, с. 82]. Дані тенденції можемо прослідкувати у мистецькому житті міста і села, як відносно окремих і різнохарактерних поселень, де постійно відбувався процес міжетнічної взаємодії.

У другій половині XIX ст. музичне мистецтво у міському середовищі, як і в переважній більшості регіонів України, розвивалося у формі салонного та домашнього музикування, найбільш поширеним різновидом якого була пісенна творчість. Утім, поширеними були також музичні осередки, де звучала інструментальна музика. Так, згідно з відомостями, що наводить краєзнавець Л. Бойцун, у 1850-х рр. виокремлюється дім Антона Ліпінського учасниками музичних салонів якого були скрипалі Никодим Бернацький, Кароль Ліпінський, Владислав Рурський, гітарист Станіслав Щепанський та ін. Однак українська музика тут звучала вкрай рідко, оскільки учасники вечорів були здебільшого представниками польської еліти. Згадки про музичні вечори родини Ліпінських вдалося віднайти у працях польського дослідника Чеслава Бліхарського, із публікацій якого дізнаємося про музичний захід, що відбувся у 1 серпня 1858 р. у Тернополі за їх участю [6, с. 196]. Аналізуючи діяльність польських інституцій можемо виокремити два пріоритетних на-

прямки – організацію концертного життя силами місцевих музикантів та розвиток музичної освіти.

Крім того у Тернопільському воєводстві діяла низка польських організацій, одне з яких – Співацьке товариство «Ехо» (Towarzytswo Śpiewacze «Echo») засноване у 1891 р. в Тернополі. [6, с. 297], «Бард» (Towarzystwo Śpiewacze «Bard») засноване у 1925 р. польським радником Кохманом [6, с. 345]. Ювілейне святкування з нагоди 10-ліття діяльності останнього відбулося 7 грудня 1935 р.

Перша філія товариства «Зв'язок театрів і хорів людових» («Związek Teatrów i Chórów Ludowych») відкрита на тернопільських землях у Чорткові в 1936 р. Як зазначалося у статуті, метою товариства було «підвищення артистичної культури і освіти польського населення шляхом залучення до театрального мистецтва <…> співу і музики». Відтак, організовувалися міські театральні, хорові та музичні секції, видавалася навчально-методична література, організовувались освітні курси [3, арк. 2]. Однак, в архівній справі Чортківського осередку товариства крім статуту, немає документів, з яких ми могли б почерпнути інформацію про його діяльність. Крім того, у Чорткові діяло «Польське товариство музичне ім. С. Монюшка» («Polskie Towarzystwo Muzyczne imienia Stanisława Moniuszki»), що мало за мету «проваження хорового співу», а також організацію концертів, видавництво музичної літератури, утримання музичної школи та оркестрів.

Відомим з життя організації є ще деякі події, а саме:

- 27 листопада 1933 р. відбулися перші збори товариства;
- 15 грудня 1935 р. офіційно зареєстрований статут;
- 8 жовтня 1937 р. – останні збори Чортківської філії товариства [3, арк. 5].

Ще один польський драматично-музичний осередок («Kółko dramatyczno-muzycznego») заснований в Чорткові 24 січня 1900 р. Установа поділялася на дві секції: музичну і літературно-драматичну та за власний кошт утримувала музичну школу [3, арк. 1]. У 1928 р. в с. Ягольниця (Чортківського повіту) було засноване «Towarzystwo Milósnikow Musyki», очолюване Віктором Островським [4, арк. 7]. Однак найбільш знаковою була діяльність польського товариства «Приятелі музики» («Przyjaciół Muzyki»), що у 1870-х роках діяло у Бережанах та гуртувало любителів музичного мистецтва [1, с. 36]. Згодом у березні 1877 р. дана інституція розпочала свою діяльність у Тернополі. 17 травня цього ж року було затверджено статут та сформовано керівний орган, до якого увійшли президент – Ю. Коритовський, віце-президент – К. Поршинський та секретар – Е. Михаловський. У пер-

ший рік своєї діяльності товариство налічувало 125 учасників та утримувало два хори: мішаний та чоловічий під керівництвом В. Вшелячинського та музичні курси з фортепіано (викладачі: А. Майєра та А. Чеховіца); хорового співу, скрипки та віолончелі (Й. Горіц); композиції та гармонії (А. Смоліка) [6, с. 242]. Це стало передумовою до створення при товаристві музичної школи під керівництвом В. Вшелячинського (Władysław Wszelaczyński) (1847–1896) – професійного музиканта, поява якого у регіональній площині сприяла активізації музичного середовища. Уродженець м. Копичинці (нині – Гусятинського району, Тернопільської області), випускник Львівської консерваторії (клас К. Мікулі, учня Ф. Шопена). У 1877–1880 рр. – обіймав посаду директора та викладача музичної школи при товаристві «Приятелі музики». Серед його учнів були С. Крушельницька (оперна співачка світової слави) та Д. Січинський (український композитор і хоровий диригент, перший професор музики у Галичині).

Наведені приклади дозволяють судити про те, наскільки цікавими й насиченим було музичне життя Тернопільщини. Діяльність польських товариств служила збагаченню національних виконавських традицій і, одночасно, достойному входженню нашої держави у світовий культурний простір.

Список використаних джерел

1. Бережанська земля : Історико-мемуарний збірник НТШ. Ред. В. Лев, В. Стецюк. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1970. – 877 с.

2. Бойчук О. М. Постать Владислава Вшелячинського у культурно-мистецькому житті м. Тернополя ІІ половини XIX століття / Бойчук Оксана Миколаївна // Zbiór raportów naukowych «Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka» (30.07 – 31.07.2014). – Sopot, 2014. – S. 55–57.

3. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 14. – Оп. 1. – Спр. 641.

4. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 14. – Оп. 1. – Спр. 788.

5. Тернопіль : історія міста / Олександр Петровський, Олег Гаврилюк, Володимир Окаринський, Ігор Крочак ; фотогр.: Едуард Кислинський, Ігор Крочак. – Тернопіль : Астон, 2010. – 216 с.

6. Blicharski Czesław E. Miscellanea Tarnopolskie. / Czesław E. Blicharski. – Tom I. – Biskupice : Helion, 1994. – 472 s.

Борисенко Тетяна Вікторівна

ФЕНОМЕН ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Музикознавча література з проблеми музичного поняття перпетуум мобіле (ПМ) вкрай обмежена. Твори, відомі як ПМ, є в творчості композиторів XIX ст. (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Н. Паганіні, Б. Сметана, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, М. Римський-Корсаков та ін.) та XX ст.

(Б. Барток, С. Барбер, А. Берг, Б. Бріттен, К. Дебюссі, О. Мосолов, В. Міддельшульте, Ф. Пуленк, А. Пярт, М. Равель, Д. Шостакович та ін.). Роботи, присвячені творам композиторів, написаних як ПМ, можна зустріти нечасто. На сьогодні відсутні монографії, які б охарактеризували музичний феномен ПМ та виявляли його трансформацію (або закономірності) в залежності від епохи та стилю. Тож виникла необхідність вивчення досліджень феномену ПМ в музикознавстві. Мета даного дослідження полягає у початковому обзорі та аналізі робіт музикознавців на тему ПМ у музиці XIX–XX ст.

У «Музичній енциклопедії» під редакцією Ю. Кєлдиша дається визначення музичного поняття ПМ, яке увійшло в ужиток в XIX ст., і відносить до цього явища інструментальні п'єси віртуозного характеру, мелодія яких розгортається в безперервному русі однаковими дрібними тривалостями. Широко відомі п'єси під такою назвою у Ф. Мендельсона-Бартольді (ор. 119, для фортепіано) і Н. Паганіні (ор. 11, для скрипки з оркестром). Рондо з сонати для фортепіано C-dur ор. 24 К. М. Вебера часто видавалося під цією ж назвою, хоча спочатку було названо «L'infatigable» («Невтомний») [6, с. 254]. О. Алєксєєв в «Історії фортепіанного мистецтва» відмічає популярність Рондо у виконавців та слухачів, а також той факт, що воно часто виконується окремо від сонати [1, с. 157]. Відомо, що Й. Брамс та П. Чайковський створили обробки цього твору, в яких фігураційний рух перекладено в партію лівої руки. Дуже ефектною є обробка цього твору, здійснена Л. Годовським.

В. Цуккерман в роботі «Музичні жанри і основи музичних форм» [7, с. 27] розробив принцип класифікації жанрів, що опирається на зміст музики, в якому виділив ПМ як окремий жанр серед моторних, в одному ряду з танцем, маршем, етюдом, токатою, perpetuum mobile, скерцо.

І. Ямпольський в книзі «Ніколо Паганіні» пише про розповсюдження цього жанру у романтиків, його характерні риси, зокрема безперервний рівномірний рух звуків однакової тривалості, зазвичай шістнадцятими. Вчений зазначає, що романтики сприймали ПМ не тільки як віртуозний твір, а й як музичну форму, що базується на динамічному розгортанні та нагнітанні ритмізованого руху, що захоплює слухача безперервністю свого розвитку. І. Ямпольський також пише про прообрази цього жанру, серед яких називає органну токату та народні витоки, однак зазначає й відмінність від токати, яка є поліфонічним твором, а ПМ – гомофонно-гармонічним. Серед її витоків –жанрово-побутові, танцювальні коріння, зокрема угорські народні танці, з часто уживаним в них круговим, вихровим рухом шістнадцятими [8, с. 263]. Як зазначає вчений, народні танцювальні мелодії, які зазвичай виконувались на скрип-

ці, вплинули на Й. Гайдна, якій створив прототипи ПМ у фіналах квартету D-dur та фортепіанного тріо G-dur. Автор описує твір Мото перпетуо для скрипки з оркестром Н. Паганіні, відзначаючи, що в порівнянні з Й. Гайдном, Н. Паганіні значно розширює діапазон звучання інструмента та саму форму до ста двадцяти тактів. В поєднанні з оркестровим супроводом, технічний блискучий твір Н. Паганіні мав сильний вплив на слухачів [8, с. 263].

Б. Асаф'єв в монографії «Музична форма як процес» в п'ятому розділі описує «рівномірний та безперервний рух» і як зразок наводить головну партію увертюри Л. Бетховена «Прометей» [2, с. 81].

Зовсім іншого забарвлення та образного змісту набуває музика в жанрі ПМ у ХХ ст. Про це пише Л. Кирилліна: «У мистецтві ХХ століття були спроби передати ідею зла через безликий, бездумний та нелюдський механістичний рух з одним раз і назавжди «заведеним» ритмом, що підминає під себе все, що трапляється на шляху ... Зло часто постає як кричуща і нестерпна вульгарність, щось нав'язливо-мерзенне, гучно-банальне, безцеремонно-розв'язне ...» [4, с. 108].

Ю. Холопов в своїй статті «Олександр Мосолов та його фортепіанна музика» описує становлення стилю композитора та згадує його відомий оркестровий твір «Завод. Музика машин» з незакінченого балету «Сталь». Написана на початку 20-х рр. ХХ ст. епічна урбаністична п'єса майстерно зображує колосальну роботу металургійного заводу. Автор зазначає, що цей твір є декларацією конструктивістських поглядів композитора на той час [5, с. 3-7].

І. Васірук в статті «Музичні образи в фугах сучасних композиторів» відмічає появу ПМ в фугах, чого не було в ХІХ ст. і на початку ХХ ст. Поєднання регламентованого тонального плану теми на початковій фазі викладу та засобів виразності, типових для ПМ (загальні форми руху, остинатність, безперервність ритмічного розгортання) стають втіленням механістичної протиприродної сили, яка є ворожою до проявів людського [3, с. 151-155]. Всі риси ХХ ст. з його шаленим темпом життя знаходять своє втілення в музиці сучасних композиторів. Фуги ПМ пишуть В. Бібік (цикл «34 прелюдії та фуги для фортепіано» № 5, 6, 19), О. Пірумов (цикл «12 прелюдій та фуг для фортепіано» № 5, 7), М. Скорик (цикл «6 прелюдій та фуг для фортепіано» № 5).

Отже, розглянувши роботи музикознавців на тему ПМ можна відмітити, що ідея ПМ та її втілення в музиці набуває актуальності та нових механістичних (у О. Мосолова), драматичних (у М. Скорика), інколи трагічних (у О. Пірумова) відтінків у ХХ ст.

Використані джерела

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник: в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 157 с.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев ; ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1-2. – 375 с.

3. Васирук И. И. Музыкальные образы в фугах современных отечественных композиторов / И. И. Васирук // Музыкальное искусство и наука в XIX веке: история, теория, исполнительство, педагогика : сб. ст. – Астрахань : Изд-во АИПГП, 2009. – С. 151–155.

4. Кириллина Л. В. Идея развития в музыке XX века / Л. В. Кириллина // Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX веке. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – С. 101–126.

5. Мосолов А. Избранные сочинения для фортепіано / А. Мосолов ; сост. Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1991. – 87 с.

6. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4 – 672 с.

7. Цуккерман В. Н. Музыкальные жанры и основные музыкальные формы / В. Н. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

8. Ямпольский И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. М. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1961. – 379 с.

Гармель Оксана Володимирівна

Дума як символ у творчості Вірка Балея

Вірко Балей (1938 р.н.) – один із самобутніх представників української музичної діаспори в США, композитор, диригент, піаніст, музикознавець і продюсер. У музичній мові його творів (камерних інструментальних композицій, концертів, симфонії, музики до кінофільмів) спостерігаються різноманітні варіанти синтезу сучасних засобів виразності й технік композиції, які є характерною ознакою творчого методу митця доби постмодернізму, відкритого до співіснування, співставлення, перетину різних смислових площин, знакових систем та індивідуальних мистецьких кодів. Але при цьому в творах В. Балея, за словами іншого видатного представника української діаспори Л. Грабовського, «в модерній оболонці сучасного авангарду та поставангарду постає, неначе Фенікс, український романтизм в як би постімпрессіоністичній, “постревуцькій” одміні, романтизм, <…> що йому не судилося бути виспіваним до кінця у належний історичний час, але який, може, є вічним станом українського духу…» [1, с. 125]. Таке стильове синтезування динамізується у тих фрагментах творів, в яких композитор звертається до українських жанрів – думи, канта, коломийки, пісні. Їх сучасна інтерпретація з ностальгійною інтонацією є спробою осмислення життєвих колізій і культурних цінностей крізь призму національних музичних

категорій, що набувають у творах композиторів діаспори символічного трактування. Тому однією з наскрізних у творчості В. Балея стає тема пам'яті, яка знайшла найбільш повне втілення у симфонии «Sacred Monuments» («Священні пам'ятники») 1999 р., що стала результатом творчих пошуків композитора попередніх десятиліть. У центрі задуму симфонії – творче осмислення музичної культури України, її минулого і сучасності, спроба створити національну симфонію-меморіал. «Sacred Monuments» – це данина пам'яті видатним українським композиторам М. Березовському (I ч.), А. Веделю (II ч.), Д. Бортнянському (III ч.) і Б. Лятошинському (IV ч.). У кожній частині завдяки особливому моделюванню художнього простору відбилося сприйняття В. Балеєм долі цих композиторів.

Серед циклу особливе місце посідає II ч., що має назву «Дума, монолог». Вона була створена 1985 р. як самостійний твір для симфонічного оркестру і прозвучала у Національній філармонії України 1989 р. Таким чином, «Дума…», присвячена пам'яті А. Веделя, стала витоком задуму масштабної меморіальної симфонії, роботу над якою композитор продовжив з 1997 р.

Дума у розумінні В. Балея – багатогранний символ: це і унікальний жанр народної творчості, що став своєрідним кодом української ментальності, і певний знак національної ідентифікації для митців діаспори, і заглиблений роздум про буття, і особлива подорож у часі (підкреслюючи це, композитор неодноразово цитує у різних опусах мелодію «Думи мої…»). А у творі, присвяченому А. Веделю, за словами композитора, дума – це також «мрія: уявний, неначе уві сні, внутрішній діалог з оригінальним твором, який я здійснюю у власній пам'яті» [3, iv]. Цей діалог є своєрідним музичним спостереженням сучасного митця над музичною та філософською «думною інтонацією» як важливою складовою творчості визначного українського композитора XVIII ст.

Для втілення діалогу В. Балей використовує тематичні запозичення з II ч. хорового концерту «Доколе, Господи, забудеши мя» А. Веделя. Короткі цитати (фраза з 1-го такту, початковий елемент 2-го, фрагмент 4-го і фраза з 17-го такту) природно включаються до авторської оркестрової фактури, складеної з окремих співзвуч і коротких мотивів, які принципово не утворюють єдину мелодичну лінію, а співіснують у власному «звуковому вимірі», у своїй «тональній площині». Відокремленість мотивів один від одного, «розірваність» мелодичного руху, його «недоспіваність» має, за задумом В. Балея, символізувати трагізм долі А. Веделя.

Використання фрагментів саме II ч. концерту «Доколе, Господи…» вважається не випадковим. Мелодичний тематизм цієї частини є рельєф-

ним, виразним, індивідуалізованим, насиченим розспівами з акцентуванням інтонації збільшеної секунди, що є характерним для жанру думи. З іншого боку, важливим виявляється використання фрагментів саме ансамблевого розділу концерту для створення музичного портрета А. Веделя, тому що у його хорових творах ансамблі набувають особливого значення: у них знайшло безпосереднє втілення мелодичне обдарування композитора, вони відрізняються багатством фактурного, композиційного рішення та відіграють важливу роль у драматургії цілого.

Логіка розгортання «думного внутрішнього діалогу» також резонує з особливостями творчого мислення А. Веделя. Як відомо, для його композиційних принципів є характерною варіантність розвитку тематизму. І тому далі у «Думі» В. Балей вводить власний тематизм таким чином, що він сприймається як варіантний розвиток веделевських тем-імпульсів, як підхоплення ідеї імпровізаційного розгортання. На згадку знову приходять спостереження Л. Грабовського про образний зміст музики В. Балея: «Музика переважно ллється, неначе неквапна розповідь, і найбільш слушним її визначенням було б поняття саме думи в її <…> сублімованому сенсі» [1, с. 125].

Тричастинна композиція «Думи» (зі вступом і кодою), окрім згаданих веделевських фрагментів, містить інші тематичні запозичення, які відіграють важливу драматургічну роль. Слід зауважити, що для творчого мислення В. Балея в цілому характерне сприйняття ключових музичних тем як персонажів, насичених багатогранним змістом (зокрема, на це вплинуло захоплення композитора сучасною літературою). Тому, з одного боку, у його творах можна зустріти різного типу цитування як особливу музичну персоніфікацію, а з іншого, спостерігаються перехресні посилання-асоціації між різними творами В. Балея, які певним чином «піднімають завісу» над смисловими акцентами один одного. Так, розгортання основного тематичного матеріалу у першому розділі «Думи» призводить до кульмінації, на вершині якої виникає цитата з «Карпатського концерту» М. Скорика (скандування коломийкового мотиву з останніх тактів І-го розділу концерту), яка набуває змісту трагічного руйнівного начала. Тематичною основою другого розділу стає фрагмент українського духовного канту (псальми), який звучить відсторонено, ілюзорно, але також сповнений трагічною образністю. Такий зміст можливо відкрити за допомогою іншого твору В. Балея: у своєму інструментальному циклі для камерного складу «Dreamtime» (1993–1995) на початку десятої мініатюри «Parastas» композитор використовує автоцитату з «Думи» – фрагмент канта. А в авторському коментарі до твору зазначає: «“Parastas” – це меса за померлим» [2, с. 16]. Звертає увагу і завер-

шення віртуального діалогу з твором А. Веделя. В коді «Думи» повертаються цитати II ч. хорового концерту А. Веделя з незначними інтонаційними змінами. І все ж матеріал значно перетворюється. У всіх інших випадках В. Балей, використовуючи тематичні запозичення, жодного разу не змінив звуковисотного положення цитати відносно оригінала, неначе зберігаючи її розташування у музичному просторі, яке визначив автор. А в коді він єдиний раз порушує цей принцип і змінює тональність оригінала c-moll на h-moll. Також трагічну концепцію твору підкреслюють темброві зміни. Вокальні фрази музики А. Веделя «втратили свій голос»: після мелодійного викладу у гобоя, кларнета, скрипки (у вступі), в коді вони звучать у «антивокального» клавесина.

«Дума, монолог» пам'яті А. Веделя є твором, занурення у зміст і особливості тематичного розвитку якого дає розуміння думи як багатогранного символу в творчості В. Балея – непересічного представника музичної культури сучасної української діаспори.

Використані джерела

1. Грабовський Л. Свічка, що горить з обох кінців. Лірична пісня подорожнього майстра в салоні трансконтинентального літака / Леонід Грабовський // Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999) : Матеріали преси, фотодокументи, програми. – К. : Центрмузінформ, 1999. – С. 124–126.

2. Dreamtime. Chamber Music of Virko Baley, Vol. 3: Program notes John Schaefer. – CD. – 1090. – Las Vegas, 1996.

3. Virko Baley. Symphony № 1: Sacred Monuments. – Las Vegas, NV89104 [1999].

Гедзь Олена Петрівна

Полівимірність як культурна парадигма кінця XIX – початку XX століття

Українська музична культура протягом століть відрізнялася співіснуванням у ній одночасно виникаючих тенденцій, що зазнавали розквіту або поступово припиняли займати домінуючи позиції. Плеяда українських композиторів – класиків, що представляли Перемишльську, Празьку школи, М. Лисенко та його послідовники заклали міцні підвалини для розвитку української симфонії, хорового мистецтва, театральної музики. Потужність фольклорного струменю української музики та різновекторність історичного періоду кінця XIX – початку XX ст. дозволяють розглядати цей час у ракурсі полівимірності як сукупності взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи.

Сучасні дослідники та науковці Р. Інглхарт, Г. Тріандіс, Ш. Шварц, Ф. Шміт та ін. використовують термін «полівимірність», ха-

рактеризуючи різні категорії та процеси у галузях науки, культури, мистецтва та суспільства.

Сучасні українські тлумачні словники визначають термін «полівимірний» як такий, що має декілька вимірів (або проводиться в декількох вимірах) чи характеризується багатьма особливостями та розглядається (оцінюється) з різних сторін [2, с. 1035].

Не одне тисячоліття у полі уваги вчених знаходяться наукові категорії виміру простору та часу, що безпосередньо є джерелом категорії «полівимірність». Першим з наукової точки зору простір розглянув давньогрецький математик Евклід і сьогодні їх вивчає елементарна геометрія. У роботі Евкліда «Начала» розглядаються звичайні простори, розмірність яких не перевищує трьох. В сучасній науці вони носять назву «Евклідові простори». Завдяки відкриттю відносин і форм, подібних із просторовими, виникає ідея абстрактного простору як системи елементів будь-якої природи, між якими встановлені відносини, подібні відносинам між об'єктами звичайного простору. Звідси виникає і поняття «багатовимірний простір».

Людина звикла орієнтуватися у тривимірному просторі, який характеризується висотою, довжиною та шириною. Науковці приєднали до тривимірного світу, в якому існує людство, часу як четвертий вимір. Це обумовило визначення просторів, що мають розмірність більше трьох як полівимірних.

З'явившись у математиці, поняття «полівимірність» подолало межі цієї науковій галузі і дуже швидко увійшло до розгляду у соціальній сфері, філософії, мистецтві, культурі. Філософія звертається до полівимірності найчастіше, розглядаючи багатовимірність людини, окреслюючи її поняттями «особистість», «індивід», «індивідуальність». Б. Афанасьєв одним з перших розглядав людину саме в цьому контексті у своїй роботі «Людина як предмет пізнання» на сторінках вітчизняної філософської літератури. І цей висновок став революційним, враховуючи, що величезна кількість його попередників-філософів, починаючи з Р. Декарта, І. Канта, І. Гегеля, виокремлювали тільки якусь одну структурну складову особистісного начала людини [4, с. 48]. Таке відкриття у філософії стало надзвичайно важливим для розвитку нових теорій у мистецтвознавстві, тому що при філософському підході до визначення культури та мистецтва особистісний фактор може бути покладений в основу періодизації культурно-історичного процесу, а також розгляду індивідуальності митця.

Полівимірність у сприйнятті культурологічного простору відстежується у теоріях В. Вернадського, П. Флоренського та О. Шпенглера, який акцентував твердження, що категорія часу (часовий простір)

пов'язана з розвитком культури, але при зміні категорію часу на категорію простору відбувається перехід культури у стадію цивілізації.

Культура – явище, яке складно виміряти та загнати у рамки математичної статистики та моделювання. Проте, сьогодні існує ряд популярних моделей вимірювання культур. Серед них найбільш відомі дослідження Г. Хоффстреда, Ш. Шварца, культурні синдроми Г. Тріандіса, соціальні аксіоми М. Бонда, К. Леунга. В усіх дослідженнях робилися спроби виявити співвідношення економічних показників з культурними вимірами [1, с. 299].

Починаючи з Аристотеля, який у праці «Поетика» зробив першу спробу визначення функцій мистецтва, визнання мистецтвознавства як наукової дисципліни пройшло довгий шлях і відбулося вже у XIX ст., шляхом відокремлення від історичних наук і закріпилося заснуванням кафедр мистецтвознавства у західноєвропейських університетах. Але стверджувати, що мистецтво є полівимірною структурою, стало можливо лише завдяки історичному чиннику, шляхом якого виникли і сформувалися основні функції мистецтва: гносеологічна, аксіологічна, сугестивна, виховна, компенсаторна, комунікативна, гедоністична, естетична, ідеологічна, релаксаційна, функція суспільного формування. Кількість наукових галузей, що займаються вивченням мистецтва також підтверджує цей факт: естетика, культурологія, соціологія, психологія, поетика, семіотика.

Послідовники українського мистецтвознавця Ф. Шміта, який розглядав еволюцію предметного боку мистецького життя, пішли далі і досліджують духовно-часові та додаткові простори. Вони прослідкуються у концептуальних та чуттєво-образних проектах, як багатовимірні простори нескінченних усесвітів. Підтвердженням цієї теорії може служити творчість В. Кандинського на початку XX ст., на яку безпосередньо вплинула його зацікавленість квантовою фізикою. А викривлені простори у творчості нідерландського графіка М. Ешера виникли завдяки математичним теоріям К. Гауса. Представник французького символізму, поет та філософ П. Валері стверджував, що час є конструкцією. Виходячи з цього постулату І. Пригожин закликав брати активну участь у процесі конструювання часу, тобто «творити» час [3, с. 40].

У діалозі між математиком, фізиком, культурологом та мистецтвознавцем еволюцію мистецтва можна виразити у графічно-числовій чотиривимірній формі, розрахувавши закономірності перерозподілу часу та творчої спрямованості типів мистецької психології в контексті цілісної картини світу [3, с. 46].

Категорії полівимірності, простору, часу використовуються і в теоретичних системах нефізичних наук, таких як соціологія, політологія, економіка та ін. Саме нефізичні науки сприяли появі концепції множинності форм простору і часу, тобто полівимірності та проблемі їх співіснування.

Тож, співіснування, взаємовплив і навіть, в певній мірі злиття мистецтва з іншими галузями є проявом цілісності всесвіту. Сутність взаємовідносин культури і мистецтва з політикою, наукою, релігією, роль цих складових в організації управління державою досліджують мислителі Конфуцій та Сократ. Під впливом ідеології Просвітництва в період модернізації формуються ідеї М. Ломоносова, А. Радищева. У XIX ст. цей взаємозв'язок відображається у творах М. Вольтера, П. Гольбаха, О. Конта, а також філософів і соціологів О. Тоффлера, М. Хайдеггера, М. Фуко [1, с. 301].

Тож, однією з культурних парадигм кінця XIX – початку XX ст. напевно можна вважати полівимірність. Розвиваючись тривалий час в різних галузях, країнах, історичних періодах ідея яскраво відобразилась також в усіх сферах українського мистецтва цього періоду.

Використані джерела

1. Вансович І. Е. Політична культура як суб'єктивний вимір політики / І. Е. Вансович. – New York : Nan A. Talese, Doubleday, 2002. – 351 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.

3. Протас М. Еволюція мистецтва як складний фрактал (До питання фазово-просторових інтерпретацій сучасних візуальних практик у моделях теорії хаосу) / М. Протас // Сучасне мистецтво. – Вип. 2. – К., 2005. – С. 37–51.

4. Скотна Н. В. Проблема особистості в цивілізаційному вимірі / Н. В. Скотна // Мультиверсум. Філософський альманах. – К., 2005. – № 48. – С. 48–53.

Дубрівна Антоніна Петрівна

ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АБСТРАКТНОГО МИСТЕЦТВА

Осмислення ґенези абстрактного мистецтва України вимагає вивчення стародавньої образотворчої культури на прикладі давніх артефактів та проведення кроскультурних історичних зв'язків, з метою глибинного розуміння його суті. Дослідження витоків абстрактного мистецтва проводилось в фондах та експозиції «Національного музею історії України» в Києві, що є унікальним зберігачем пам'яток етнографії, археології, історичних та культурних добутків, а також провідним науковим осередком. Було вивчено артефакти відділу найдавнішої історії: палео-

літ – 344 експонати (на 13 з них було виявлено графічні зображення); неоліт – 424 експонати (54 мають відбитки орнаментальної символіки); енеоліт – 538 експонати (174 демонструють різноманітні види стародавньої орнаментики), на яких відобразились трансформації та еволюційні віхи абстрактних знаків. Зображувальні символи та форми палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту, є найдавнішим проявом людської творчої діяльності, первинним намаганням самоусвідомлення та пізнання навколишнього світу.

Мета проведеного дослідження зводилась до пошуку першооснови образотворчості, що дозволить осягнути особливості сучасної абстрактної практики українських митців. Основна увага була зосереджена на виявленні вихідних абстрактних елементів та форм для відтворення єдиного смислового ланцюга еволюції художньо-символічних компонентів, пов'язаних між собою спадковістю зображувальної практики.

Абстрактне за своїми ознаками, первісне мистецтво для стародавньої людини було невід'ємною частиною реалістичного єдиного світу, в якому гармонійно й нерозривно уживалися люди, їх уявлення про світ та природу [3, с. 315]. Первісне мистецтво характерне двома особливостями вираження: прагненням до реалістичності, яка визначається надзвичайною натуралістичністю, та тяжінням до абстракції. Остання виявляється у петрогліфах, символах, рисунках, символічних та загадкових орнаментах.

Досліджуючи передумови та причини становлення абстрактного мистецтва в Україні, відмічаємо: найдавніші добутки, знайдені на її території, характеризуються унікальністю та певними особливостями відносно прадавньої культури Західної Європи, що пояснюється своєрідністю еволюційних процесів. Європейські стародавні артефакти найбільш відомі складними печерними розписами, вражають своєю реалістичністю та високою майстерністю рисунка. На відміну від цього, на теренах української землі археологами відкрито унікальні зразки предметів культу, побуту та інвентарю, де відмічені перші відбитки первісної образотворчої культури. Це дозволяє констатувати факт зародження найдавнішої форми творчості, яка за своєю суттю є абстрактною.

Аналізуючи предмети палеолітичної матеріальної культури, знаходимо абстрактні рисунки, що демонструють історично обумовлений характер розвитку знакової форми, аргументований зародженням абстрактного мислення первісної людини. У пошуках витоків абстрактного мистецтва виділяємо характерні знаки та елементи стародавньої образотворчої культури: паралельні лінії, зиґзаґи, ромби, трикутники, які утворюють складні символічні сплетіння, закодований стародавній меседж.

В контексті вивчення історично-культурних передумов походження абстрактного мистецтва України представляє інтерес неолітичний орнаментований зроблений від руки посуд та петрогліфи стародавніх могильників, які демонструють подальший етап розвитку абстрактної знаковості. Керамічне виробництво доби неоліту на території України, одне з найдавніших в Європі, виникло у VII тис. до н. е. Базисом декорування посуду даної доби є спосіб гравірування, в основі якого – метод прорізання та штампування, що дозволяв наносити нарізки, лінії, ямки, проколи, утворюючи складні орнаментальні композиції: «паркетні», «ялинкові», «сітчасті», «хвилясті» мотиви.

Найяскравішим виразником художньої культури енеолітичної доби – є спільність, що позначається терміном Трипілля-Кукутені [1, с. 167]. Науковці вважають, що трипільського орнаментика транслювала світоглядні аспекти релігійних культів та мала магічний зміст. Кожен елемент складної декоративної композиції є носієм певної інформації чи поняття. Багатий матеріальний світ давньої цивілізаціє проявляє світ сакральний, наповнений віруваннями та поклонінням надприродним силам, уособлює втілення священних уявлень [2, с. 274-305]. У бронзову добу (II–I тис. до н. е.) орнамент на керамічних виробах носить виключно заглиблений характер, з використанням ліній, штрихів та їх співставлень. Орнаментика характеризується різноманітністю: наліпний декор та прокреслення, в графічній мові яких зустрічаються знаки, хрести, схематичні зображення тварин, прямокутники, часто не організовані в єдину композицію, що надає їм вигляду піктографічного письма. Період залізного віку України (I тис. до н. е.) представлений кіммерійською, чорноліською, висоцькою та лужицькою археологічними культурами, керамічні вироби яких характеризуються тюльпаноподібною формою та заглибленим геометричним орнаментом, канелюрами, «ялинками», схематичними зооморфними символами.

Отже, вивчаючи матеріали первісної доби на науковій базі Національного історичного музею України з метою пошуку першооснови образотворчості, що дозволяє осягнути особливості сучасної абстрактної практики українських митців, ми встановили, що первісне мистецтво за своєю формою та суттю було абстрактним, вийшло з реальних потреб прадавньої людини, мало магічно-релігійний зміст та було головним способом осмислення навколишнього світу з намаганням власної ідентифікації. Стародавня зображувальна діяльність демонструє факт зародження абстрактного мислення, особливої форми пізнання дійсності, головного чинника еволюційного процесу, що проявляється через відхід

від передачі конкретних об'єктів до осмисленого створення узагальнених образів, з подальшою їх стилізацією та трансформацією у знак-схему.

Стародавня образотворча культура демонструє закономірну направленість ґенези та генетичну єдність розвитку людської цивілізації, що підтверджується широким ареалом знаходження подібних артефактів. Нами встановлено вихідний елемент образотворчості – лінія та її трансформації, що є першим виразником самоусвідомлення людини, символом зв'язку із світобудовою, знаком спадкової єдності, що пройшов через усі періоди первісної доби. Первинні абстрактні знаки – лінія, крапка, хрест, коло, квадрат, трикутник – транслюють глобальний історичний зв'язок, закладений в пам'яті поколінь, втілюючись надалі в орнаментиці народного декоративного мистецтва та використовуючись сучасними митцями абстрактного мистецтва для вирішення творчих задач.

Аналізуючи матеріальну та художню культуру найдавнішого періоду історії України, доходимо висновку про те, що первісне мистецтво нашої країни відзначається саме абстрактними проявами, які втілені через орнаментальні знаки, символи, схеми, образи – на відміну від європейської історичної лінії розвитку, що виражається у реалістично-натуралістичних зображеннях. Усе це дозволяє говорити про своєрідність і унікальність розвитку художньої культури України та історичну обґрунтованість її складової – сучасного абстрактного мистецтва.

Використані джерела

1. Археология СССР. Энеолит СССР / Под ред. Б. А. Рыбакова, Р. М. Мунчаева, В. А. Башилова, П. Г. Гайдукова, В. М. Массон, Н. Я. Мерперт. – М. : Наука, 1982. – Т. 4. – 359 с.

2. Бурдо Н. Б. Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. – Х. : Фоліо, 2007. – 415 с.

3. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Сб. очерков и эссе: Пер. с фр. / П. Тейяр де Шарден / Сост. и предисл. В. Ю. Кузнецов. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 553 с.

Єлисєєва Катерина Юріївна

РУКОПИСИ ЗАБУТОГО КОМПОЗИТОРА: СЕБАСТІАН ЖОРЖ В КОЛЕКЦІЇ РОЗУМОВСЬКИХ

Міграція музикантів у XVIII ст. – це тема для окремого історико-музиковознавчого дослідження. Бурхливі політичні та економічні обставини того часу примушували музикантів шукати кращої долі в інших країнах. Так склалося життя і німецького композитора Себастіана Жоржа (Sebastian George), що прибув до Росії в 1768 р. і залишився до кінця життя. Майже немає відомостей про його життя у Німеччині: невідомий

рік народження (приблизно до 1750 р.), а тільки місце народження – Майнц. Також залишаються таємницею роки його музичного навчання. Деякий час жив у Готі, а з 1768 р. – у Москві. Деякий час (у 1775 та 1777 роках) композитор мешкав у Петербурзі. У музичних словниках С. Жорж значиться як «компоніст і клавірмейстер», тобто, крім композиції, він виробляв та продавав клавікорди. Також відомо, що він займався продажем нот. В 1780 р. у Москві були опублікована його комічна опера «Матроські жарти» на лібрето (ймовірно) Павла Івановича Фонвізіна – брата драматурга Дениса Івановича Фонвізіна, автора п'єси «Недоросток». Оперу було поставлено у Москві у театрі Меддокса. Протягом наступних двох років, з 1780 по 1782, С. Жорж був капельмейстером цього театру і також влаштовував концерти з власних творів. В них брав участь і його син Іван Жорж (1772–1836), що згодом став піаністом і композитором; з його творів були надруковані 2 сонати для фортепіано, op. 1 (1827), 6 сонат для скрипки і фортепіано, op. 2 та «Etude pour le pianoforte en 24 exemples d'une difficulté progressive» (1821).

В Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського зберігаються дев'ять рукописів музичних творів Себастіана Жоржа, які входять до складу нотної колекції графа О. К. Розумовського. Їх немає в джерелознавчих міжнародних покажчиках, тобто, можливо, це єдині примірники творів композитора, що збереглися до сьогодні. Ще десять творів С. Жоржа позначені у каталогах до цієї музичної колекції, але до нашого часу не збереглися. Наведемо склад рукописів:

6 Тріо для двох скрипок і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 13):

Тріо № 1, A-dur:1) Adagio, 2/4; 2) Vivace, 3/4; 3) Amoroso, 3/4.

Тріо № 2, F-dur: 1) Largo, 3/4; 2) Allegro, 3/4.

Тріо № 3, B-dur:1) Allegretto, 2/4; 2) Presto, 2/4.

Тріо № 4, D-dur:1) Adagio, 3/4; 2) Allegro, 2/4.

Тріо № 5, G-dur:1) Largo, 3/4; 2) Allegro, 2/4.

Тріо № 6, G-dur:1) Largo, 3/4; 2) Allegro, 3/4.

Майже всі тріо, крім першого, складаються з двох частин, що написані в однакових тональностях. Частини контрастні за характером та темпами.

6 Квартетів для двох скрипок, альта і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 21):

Квартет № 1, B-dur: 1) Allegro, C; 2) Rondo Allegro, 2/4.

Квартет № 2: відсутній.

Квартет № 3: 1) Allegro con moto come presto, C/2, g-moll; 2) Andantino grazioso, 3/4, G-dur.

Квартет № 4, A-dur: 1) Allegro, C; 2) Rondo Allegro, 2/4.

Квартет № 5, G-dur: 1) Allegro, C; 2) Rondo Allegro, 2/4.

Квартет № 6 (Simfonia): 1) Allegro, C/2, Es-dur; 2) Andante, 2/4, As-dur; 3) Presto, 2/4, Es-dur.

8 Квартетів, № 1 для двох флейт, альта і баса, №№ 2–8 для двох скрипок, альта і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 22), датовані 1770 р.:

Квартет № 1, F-dur: 1) Adagio, 2/4; 2) Allegro, 2/4; 3) Tempo di Menuetto, 3/4.

Квартет № 2: 1) Presto, Es, 2/4; 2) Andante, As, 2/4; 3) Allegro vivace, Es, 3/8.

Квартет № 3, A-dur: 1) Allegretto, 2/4; 2) Adagio, 3/4; 3) Grazioso, 3/4.

Квартет № 4: 1) Vivace, d-moll, 2/4; 2) Adagio, D-dur, 3/8; 3) Allegro, d-moll, C/2.

Квартет № 5: 1) Vivace, B, C/2; 2) Adagio, g, 6/8; 3) Tempo di minuetto, B, 3/4.

Квартет № 6: 1) Allegro, g-moll, 2/4; 2) Adagio, Es-dur, 2/4; 3) Allegro, g-moll, 3/4.

Квартет № 7: 1) Vivace, F-dur, 2/4; 2) Andantino, B-dur, 3/4; 3) Minuetto, F, 3/4.

Квартет № 8 B-dur: 1) Adagio, C/2; 2) Allegro moderato, 2/4; 3) Minuetto, 3/4.

Концертіно для двох флейт, двох скрипок і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 27): 1) Andante, 2/4; 2) Allegro, 3/8; 3) Presto, C.

Квінтет для двох флейт, двох скрипок і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 28) F-dur: 1) Largo, 3/4; 2) Allegro, 2/4; 3) Minuetto, 3/4.

Квінтет для двох флейт, двох скрипок і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 29) Es-dur: 1) Allegretto, 2/4; 2) Adagio, 3/4; 3) Presto, C.

Квінтети датовані 1770 р. Ще два квінтети вказані у каталозі нотної колекції, але до нашого часу вони не збереглися.

Також з 10 симфоній, що значились у каталозі знаходимо тільки дві:

Симфонія для двох скрипок, двох флейт, двох валторн, альта і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 52) F-dur: 1) Allegro con brio, F-dur, C; 2) Andante, B-dur, 2/4; 3) Presto, F-dur, 2/4.

Симфонія для двох скрипок, двох флейт, двох валторн, альта і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 53) D-dur: 1) Allegro, D-dur, C; 2) Andante, A-dur, 2/4; 3) Allegro, D-dur, 2/4.

Концертна симфонія для двох сольних скрипок, двох флейт, віолончелі, альта, двох скрипок, двох валторн і баса (шифр ІР НБУВ, ф. 342, № 36): 1) Allegretto, C/2, E-dur; 2) Adagio, 2/4, C-dur); 3) Rondo, C/2, E-dur.

Представлені у колекції і клавірні твори Себастіана Жоржа: рукопис Сонати для клавесину, двох скрипок і віолончелі (шифр 121170) та

Шість сонат для фортепіано або клавесину з акомпанементом скрипки, друковані ноти, видані у Лондоні (шифр 120685). Цикл з 6 сонат недатовано, але присвята («складені та присвячені Її імператорській високості Наталії Олексіївні», тобто першій дружині Павла I) дозволяє датувати їх 1774–1775 рр.

Культурний обмін між державами Європи в XVIII ст. створив умови і для сучасного діалогу культур, в умовах глобалізації суспільства визначив необхідність взаємного вивчення. Як яскравий приклад взаємодії різних національних культур, можна назвати вивчення невідомої або маловідомої музики, що зберігається у сховищах різних країн.

Використані джерела

1. Бадалич И. М. Комическая опера «Матросские шутки» и ее автор / И. М. Бадалич, П. Н. Берков // XVIII век. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. – Сб. 4. – С. 422–425.

2. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко. – К., 2004. – 646 с.

3. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. С начала до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – Т. 2. – Вып. 5. – М., 1928. – 192 с.

4. Stockl E. Musikgeschichte der Rußlanddeutschen / E. Stockl. – Dulmen, 1993. – 118 p.

Кисла Світлана Вікторівна

Традиції класичного мистецтва перед викликами сьогодення

Мистецтво існує і розвивається за власними законами, попри його взаємопов'язаність з іншими сферами соціального і духовного життя. За багатовіковий період свого існування воно напрацювало власну мову і засоби, одним із найважливішим з яких було творення другої реальності як еманації душі митця: «Одухотворення матеріалу – не має значення, якого: червоної глини, світла, звуків, – є головним завданням і обов'язком творця. Без цього нема творіння» [1, с. 68].

Мистецтво кожної епохи формує публіку, здатну сприймати його. Варто зазначити, що лише в давній Елладі не існувало поділу на елітарне і популярне, масове мистецтво: місцем експозиції скульптур були вулиці й майдани міст; шедеври архітектури у давньогрецьких полісах були ординарними громадськими чи культовими спорудами, прикрашеними мозаїкою і фресками, – до епохи еллінізму у греків не було звичаю будувати представницьке житло, а будь-які спроби демонструвати високі статки засуджувалися; театр був улюбленим видом

мистецтва для багатьох поколінь еллінів. Мистецтво ж Стародавнього Риму було менш демократичним.

При цьому соціальний статус митця і деяких видів мистецтва був невизначеним. Так, серед вершинних здобутків генію давніх еллінів називають архітектуру і скульптуру, однак серед муз, покровительок мистецтва, ми не знайдемо ні першої, ні другої. Була покровителька астрономії Уранія, історією опікувалася муза Кліо. Театр як цілісність, окремий вид мистецтва, еллінами не сприймався, бо ж Мельпомена була музою трагедії, а Талія – комедії. Скульптура, архітектура й живопис мали статус ремесел, а митці, відповідно, продовжували вважатися ремісниками, попри реальні здобутки тих майстрів і повагу до них з боку усіх верств громадян.

У наступні епохи, разом з ієрархізацією усього сущого, відбуваються зміни суспільного статусу мистецтва, яке набуває станового характеру, високе мистецтво при цьому стає практично недоступним простому люду. Певні зміни починають відбуватися лише в добу Відродження, інтенсивнішими вони стають у XIX ст. При цьому простежується певна тенденція: «Існує стійкий суспільний попит на жахливе, низьке й потворне, який у дорослої аудиторії перевищує попит на високе та прекрасне» [2, с. 133]. А попит, як відомо, породжує пропозицію, яка, в свою чергу, стимулює попит. На це «зачароване коло» звертав увагу Ю. Лотман, знаходячи аналогії між стійким інтересом публіки до вуличних катастроф, нещасних випадків і спрямованістю на відображення тих подій кінодокументалістикою, репортажами та відвідинами боїв гладіаторів у Римі, – в основі цих явищ він вважав спільні квазіестетичні й квазіспортивні емоції глядачів, викликані справжньою кров'ю і реальними стражданнями [3].

Зберігається й доволі стійкий попит на балаганне видовище, тому частина публіки відчуває певне невдоволення на високохудожніх виставах чи концертах. На догоду цим потребам оперна співачка босоніж вибігає на сцену і, танцюючи, співає не досить чисто, зате, створюючи «шоу», викликає захват у частини публіки з нерозвиненими смаками, разом з тим знижуючи рівень запитів у решти і формуючи реципієнтів мистецтва кліпів і коміксів. Пошуки «золотої середини» поки що не набули чітких обрисів.

Використані джерела

1. Іллєнко Ю. Афоризми та сентенції Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» / Ю. Іллєнко ; автор ідеї, укладач та літературний редактор І. Фаріон ; співтворці укладання Л. Іллєнко, П. Іллєнко, А. Іллєнко. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 160 с.

2. Кисла Н. Видовище у фото- та кіномистецтві / Н. Кисла // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки. – Випуск № 18 (295.) – Луцьк, 2014. – С. 129–134.

3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Таллин : Эасти Раамат, 1973. – Режим доступа : philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman

Лапко Володимир Вікторович

ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Актуальним вважається аналіз та комплексне вивчення культури соціуму, як конгломерату різно-етнічних культур та їх взаємозв'язок. Їх взаємовплив в процесі комунікації, що дозволяє змістити акценти на взаємодію між індивідуумами, соціальними групами і національно-культурними утвореннями. В умовах постмодерну міжкультурний діалог виступає домінуючим впливом, причиною, що є попередньою умовою механізмів комунікації на різних рівнях соціокультурної діяльності. Пошук «власного місця» в світовій культурі породжує різновекторність розвитку. Педалізація феномену національної ідентичності, процеси націєтворення, розмежування за релігійними та національно-релігійними ознаками, привели навіть до появи окремих національно-державних формувань в Європі. Другий вектор – формування тенденції вдосконалення та поширення міжкультурних зв'язків і відносин. Інакше кажучи, основою міжкультурного спілкування та взаємодії є духовні і смислові глибинні традиції, самобутність та самототожність.

Одною з складових інтеграції культур є комунікація, як сутнісна характеристика суспільства, що репрезентується у формі зв'язку між індивідуумами, пізнання «іншого» та його культури, засновується на взаєморозумінні і є основою культурної комунікації. Через міжкультурну комунікацію, як діалектичний процес багатовекторної, соціокультурної взаємодії та взаємовпливу, можливий розгляд проблем міжетнічних відносин поліетнічного соціуму та їх осмислення в категорії культури. Етнокультурні трансформаційні процеси активізують міжкультурну комунікацію і альтернативність соціокультурних моделей. Етнічний чинник в процесах спілкування активно впливає на структуру міжкультурної комунікації етнічного компоненту. Так, в роботах Г. Абрашкевічус відзначається, що однією з головних умов міжкультурної комунікації є різноманітність етнічної та культурної ідентичності. Намагання збереження генетичного ядра етносу приводить до психологічного захисту носія етнічної культури, що стимулює адаптивні

процеси в культурно-інтегративному процесі та інформативному просторі поліетнічного суспільства [1].

Важливою складовою є міжконфесійні стосунки. Релігійні вірування стають різновидом існуючої в суспільстві духовно-практичної діяльності і формою гуманітарного знання, що мають на меті створення єдиної системи несуперечливих уявлень про Світ, що сприяє усвідомленню не антагоністичності протиріч між матеріалізмом і ідеалізмом; атеїзмом та вірою в Бога; правами людини і інтересами суспільства; гуманітарними і природничими науками. А. Савченко вказує, що культурологічні проблеми є заданою системою координат, яка в процесі життєдіяльності змінюється залежно від тих чи інших факторів життя і розвитку людини, її світогляду на тому чи іншому етапі життя визначає її пріоритети, цінності, настанови, стандарти поводження, думки, мислення рівень свідомості. Вказується, що в епоху постмодерну формується новий погляд на релігійну проблематику минулого і сьогодення [7]. В епоху постмодерну активізується культурна ідентичність, еволюціонують уявлення щодо природи націй та національної ідентичності. Ці процеси актуалізують дві парадигми – примордіальну та модерністську. Так, Г. Касьянов, відзначає, що примордіалістські концепції, містять три основні міфи [5]: всі види «прадавніх» ідентичностей, зв'язків вважаються апріорними, природними, біологічною «даністю». Вони мають духовний, психологічний зміст та основу й, відповідно, існують окремо від соціального досвіду і практики. «Прадавні» почуття і зв'язки не піддаються чіткому, раціональному формулюванню, самоаналізові й усвідомленню, водночас вони мають регулятивну силу, домінують над людською свідомістю; примордіалізм має справу передусім з емотивною, чуттєвою сферою людського буття. К. Ґіртц, зокрема, оперує такими поняттями, як «почуття належності», «сентименти», «зв'язки» тощо. Завдяки цьому примордіалізм якісно відрізняється від будь-яких інших форм ідентичності (наприклад, класової) [3]; ці тези підтверджує Г. Ковальова, що культурна ідентичність надзвичайно актуалізується в умовах соціокультурних глобальних трансформацій [6].

Концепції *примордіалізму* дисоціює концепція *модернізму*, яка теж має свої міфи: міф про однолінійність розвитку світу. Це означає, що людство йде одним шляхом, проходячи одні і ті самі етапи та форми соціального та культурного розвитку; міф про «світле майбутнє». Сенс його – на шляху прогресу суспільство наближається до свого ідеального устрою, в якому будуть вирішені всі проблеми масового споживання та відкриті шляхи до щастя; міф про прогрес. Згідно цього міфу людство або окрема країна ідуть від етапу до етапу по сходах прогресу. Старе,

віджиле витісняється новим, більш прогресивним. Звідсіля зневажливе ставлення до старого на всіх рівнях і формах; міф про однаковість світу. Це означало, що національна різноманітність – пережиток минулого і буде долатися на шляху розвитку слідом за «еталонними» культурами; міф про «всепізнанність» світу. Природа, суспільство вважалось об'єктами, що відкриті для наукового пізнання. Рано чи пізно наука знайде всі відповіді на всі питання. І як наслідок, пізнання відкривало шляхи і давало право керувати у відповідності до відкритих наукових закономірностей [4].

Міжкультурний діалог та взаємопроникнення культур, це перед усім усвідомлення розмаїття культурно-мистецьких цінностей і потреба людини у зацікавленому обміні інформацією та духовними надбаннями. Діалог корелюється з поняттями: «культура», «комунікація», «культурна комунікація», «міжкультурний діалог», «простір міжкультурного діалогу», «міжкультурні відмінності», та ін., трактування яких відокремлюють їх різні компоненти – ціннісно-смисловий, структурно-організаційний та теоретичний. О. Бучковська робить висновок, що міжкультурний діалог це: форма комунікації, в якій механізм міжкультурної взаємодії спрямований на взаємне порозуміння та розв'язання проблем людського буття; комплекс послідовних дій та спонтанних емоцій на ґрунті моральних установок вироблених у суспільстві; лінгвістичний аспект проблеми міжкультурного діалогу [2].

В проекції міжкультурних комунікацій етнокультурні трансформаційні процеси активізують міжкультурну комунікацію і альтернативність соціокультурних моделей. В культурологічному аспекті життєдіяльність змінюється залежно від тих чи інших факторів життя і розвитку людини. Трансформація соціокультурної інтеграції має динаміку в проекції культурологічного осмислення історичних мистецьких моделей на користь сучасних культуро-творчих процесів. І що найважливіше, в аспекті творчої соціалізації, як механізму адаптації особи в суспільстві діють два взаємопов'язаних фактори – соціалізація свідомості і соціалізація діяльності.

Використані джерела

1. Абрашкевичус Г. А. Межкультурные коммуникации в повседневной жизни поликультурного социума / Г. А. Абрашкевичус // Культура народов Причерноморья. – 2007. – № 118. – С. 167–171.

2. Бучковська О. Ю. Вплив глобалізації на тенденції розвитку міжкультурної взаємодії / О. Ю. Бучковська // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2008. – № 2. – С. 131–138.

3. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/girc/

4. Ильин В. И. Поведение потребителей. Позитивистская и постмодернистская парадигмы / В. И. Ильин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.marketing.spb.ru/read/m7/2

5. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму / Г. Касьянов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/kasian/kas.htm

6. Ковальова Г. П Опозиція «Свій-Чужий» при формуванні національної ідентичності в контексті глобалізації / Г. П. Ковальова // Наукові записки. Серія «Філософія». – Осторог : Вид-во нац. університету «Острозька академія», 2009. – Вип. 5. – С. 84–91.

7. Савченко А. Енергоінформаційна парадигма: культурологічний аспект : монографія / А. А. Савченко. – Х. : С.А.М., 2013. – 448 с.

СЕКЦІЯ 4
НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОЇ ТА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Безпала Світлана Станіславівна

Тенденції еволюції джазового акустичного інструментарію у XX столітті

Кожне історико-теоретичне дослідження джазу не оминає обговорення питання інструментарію, однак в жодному з них не було спроби сформувати цілісне уявлення про його еволюцію. Тому мета даної розвідки – зафіксувати процес змін в джазовому акустичному інструментарії в умовах різних форм музикування, а саме: сольної, ансамблевої, оркестрової. Основним же завданням постає уточнення функцій певних інструментів відповідно до їх ролі в конкретних стильових умовах.

Відомо, що для раннього джазу був властивим спочатку «випадковий» (використовувалися ті інструменти, що були в наявності на даний момент), а згодом малий склад ансамблю під назвою «*диксиленд*». В описі О. Козлова він виглядає так: «…труба, кларнет, тромбон, а також ритм-секція, яка може складатися в залежності від часу і місця з роялю, контрабасу та ударних, або банджо, туби і ударних <…> труба зазвичай грає основну тему, тромбон неквапливо бере з «під'їздами» (глісандо) низькі гармонічні ноти, а кларнет грає швидкі пасажі «облігато» навколо теми труби, нібито обігруючи прохідні акорди. Ну, а ритм тримають контрабас або туба, а також рояль або банджо, не кажучи вже про барабани» [1]. Досить важливим винаходом періоду 1900–1920 рр. став розподіл ансамблю на *ритм-секцію* та *мелодичну секцію*. Саме ця тенденція, як фундаментальна, простежується в усіх наступних стилях джазу та навіть у напрямках, які знаходяться поза межами даного жанру (рок-н-рол, рок, поп-музика та ін.). Ідея ансамблевих секцій базується на класичному явищі розподілу гомофонно-гармонічної фактури: бас, акорд, мелодія з додаванням посиленої функції ритму. В мелодичній же секції, зазвичай, використовуються поліфонічні прийоми, що характерні для афро-американського фольклору.

У 20-ті рр. поряд з диксилендом починає діяти *симфоджаз,* тобто джаз-бенд із доданими до нього струнними інструментами. Головною функцією струнної групи було проведення мелодичної або контрапунк-

тичної ліній. Ця форма певним чином вплинула і на наступний стильовий напрямок, що поширився у 30-ті рр., а саме – *біг-бенд*. За спогадами Дж. Саймона, один з помітних лідерів останнього Г. Міллер захоплювався оркестром Р. В. Канна. «Він постійно ходив в «Southmoor» на виступи цього бенду, цікавився, як там використовуються струнні. Тому, коли ми використовували міллеровські аранжування, приходилося долучати в оркестр скрипки…» [3, с. 42]. Загалом біг-бенд, за свідченням М. Стірнса, на первісному етапі виглядав так: «Тринадцять музикантів <…> підрозділялися на групи або секції: духові (мідні) – 5 чоловік, язичкові (тростинні) – 4 і ритм-група – 4. Ритмова секція підтримувала усіх інших постійною та незмінною пульсацією біта. Чотири саксофони грали разом як один голос, а п'ять мідних (за винятком тих випадків, коли 3 труби і 2 тромбони виконували різні партії) теж грали разом як другий голос» [4, с. 94]. З одного боку, інструментальні секції біг-бенду продовжують у функціональному відношенні традиції, започатковані в диксиленді (прийоми антифону у вигляді перекличок груп оркестру), а з іншого, відбувається розширення та видозмінення їх ролі. По-перше, розвиток біг-бенду призвів до переходу від лінійного (мелодичного) до гармонічного музикування в кожній групі інструментів мелодичної секції. По-друге, розширюється їх роль: в групі саксофонів (зрідка – у тромбонів та труб) використовується контрапунктична, рифова техніка, а також, зазвичай, їм доручається проведення основного мелодико-тематичного матеріалу в унісонному чи багатоголосному викладенні.

На початку 40-х рр. одні музиканти постійно працювали в біг-бендах, а інші утворювали невеликі групи, так звані *комбо*. До їх мелодичної секції належали різноманітні комбінації духових інструментів (звідси і назва «комбо»), наприклад: труба та альт-саксофон у 40-х рр., а пізніше – тенор-саксофон та тромбон; у «шведському складі» 60-х рр. – 3 саксофони (альт, тенор, баритон), 2 труби та тромбон (нагадує «мобільний» варіант біг-бенду). В умовах даної форми поступово змінювались функції інструментів ритм-секції. Якщо спочатку бас та ударні звучали в свінговій манері, відзначаючи рівномірну ритмічну пульсацію (мається на увазі техніка «блукаючого басу»), то згодом (у 50-х рр.) відбувалося її заперечення у вигляді невеликих сольних вставок, басових фігурацій тощо. Тобто, взагалі спостерігається відмова від супроводжуючої функції басу та розпочинається поступовий перехід до сольної (зокрема у творчості Ч. Мінгуса). Максимально ускладнюється і мелодична лінія в партіях духових: використовуються прийоми колажу, розщеплене двоголосся, доповнення основної мелодії різними мотивами-вставками тощо.

В середині XX ст. здійснюються спроби розширення джазового інструментарію шляхом використання інструментів симфонічного оркестру з метою синтезування принципів «бі-бопу» та європейської концертно-академічної музики. За словами Гіла Еванса, який одним з перших в джазі включив до складу біг-бенду валторну та інші інструменти симфонічного оркестру, «мелодія, гармонія, ритм відсувалися на другий план. Все було націлене на якість звучання, і ніщо не повинно було відволікати від нього. У цьому явно позначався вплив композиторів-імпресіоністів» [2, с. 292].

Паралельно, наприкінці 40-х рр. трубач Діззі Гіллеспі розпочинає новаторські експерименти в галузі афро-кубинського джазу. В рамках цього напрямку значно розширюється група ударних інструментів за рахунок різної перкусії, зокрема конго та бонгів, чиє використання нагадувало перехресні ритми автентичних африканських ударно-шумових оркестрів.

Для стилю ж «кул», що з'явився у 50-х рр. також характерний пошук нових тембрових забарвлень сольних партій. Саме в цей період до джазового інструментарію долучився вібрафон (виконавці Р. Норво, Л. Хемптон, М. Джексон). «Пасажі вібрафону [у складі MJQ] в поєднанні з сухуватим піанізмом Льюїса, а також пристрасть Конні Кея до використання тарілок надавали звучанню дещо «металевий» відтінок, що нагадує сухуватий тембр звучання старовинного клавесину, на якому виконувалася музика Ренесансу та Бароко, яка викликала захоплення у Льюїса» [2, с. 303]. Окрім цього, для «кула» було властиве використання інструментів нетипових для сольної форми джазу, наприклад, баритон-саксофону (виконавці Дж. Малліган, С. Челофф, Б. Гордон).

Оскільки з появою бі-бопу будь-який інструмент міг виконувати обидві функції (як сольну, так і супровідну), з середини 50-х рр. діє тенденція скорочення інструментального складу малих форм – від квінтетів, квартетів, тріо до дуетів. Класичного характеру набула форма фортепіанного тріо (О. Пітерсон, Б. Еванс), в якому фортепіано поєднує обидві функції – акомпануючу та сольну; відповідно, до «супровідних» інструментів належали бас (контрабас/бас-гітара) та ударні. Нерідко утворювалися тріо у різних інструментальних варіантах: фортепіано, бас та ударні (Л. Чижик); фортепіано, ударні та саксофон (ГТЧ). До цієї форми інколи долучаються вокал або будь-які сольні інструменти, утворюючі квартети (Д. Брубек, «MJQ»).

З кінця 60-х рр. поширюються дуетні форми: фортепіано-труба (О. Пітерсон, Д. Гіллеспі), клавесин-гітара (О. Пітерсон, Дж. Пасс), труба-контрабас (В. Гайворонський, В. Волков), саксофон-бас-гітара

(О. Куценко, В. Анохін). Їх типовою рисою стала максимальна віддаленість інструментів як у регістровому відношенні, так і в плані тембрового звучання. Як логічне завершення цього процесу сприймається поява суто сольної форми – у творчій практиці С. Роллінза, Ч. Кейта, О. Колмана, Д. Голощокіна. На цьому етапі проявилося дві тенденції стосовно виконавства такого типу. Першу репрезентував С. Роллінз, який намагався імітувати ударні інструменти в грі на тенор-саксофоні. Іншу – мультиінструменталіст Д. Голощокін, який здійснював запис композицій, фіксуючи по черзі окремі партії у власному виконанні.

З 70-х рр. починається поступовий перехід від акустичного інструментарію до електронного (в рамках джаз-року та фьюжн), що знаменує початок нової доби в історії джазу, яка виходить за межі теми даної розвідки.

Використані джерела

1. Козлов А. История стилей. Диксиленд [Електронний ресурс] / Алексей Козлов. – Режим доступу: http://alexeykozlov.com/?cat=30

2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк: пер. с англ. / Дж. Л. Коллиер ; авт. предисл., ред. А. Медведев. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

3. Саймон Дж. Т. Гленн Миллер и его оркестр / Дж. Т. Саймон. – СПб. : Скифия, 2005. – 359 с.

4. Stearns M. The Story of Jazz / M. W. Stearns. – New York : Oxford University Press, 1956. – 367 p.

Крамаренко Марина В'ячеславівна

Перспектива взаємодії академічної та джазової традицій

Академічна та джазова музика з'явилися в музичній культурі як різні напрями музичного мистецтва з притаманними їм відмінними і навіть протилежними характеристиками. Проте протягом XX ст. джазове мистецтво постійно надихало митців на певні експерименти щодо використання нових засобів музичної виразності в своїх творах, збагачуючи свою музичну палітру новими фарбами. Упродовж ста років кожен з музичних напрямів прийняв і асимілював елементи, традиційно відмінні від іншого, коли визначити стилістичне відношення музики до академічної традиції або джазової виявилося дуже важким, а інколи майже неможливим.

В європейській музичній традиції ідея щодо об'єднання аспектів побутової (народної) музики і академічного музичного мистецтва до XX ст. (періоду виникнення джазу) не була новою. Таке запозичення фольклорних музичних елементів в академічній музиці ми спостерігаємо протягом багатьох століть, як, наприклад, світські балади трубадурів,

які стали істотним структурним елементом для священних піснеспівів XIV ст., а народна і танцювальна музика останніх п'яти століть в різний час і по-різному глибоко вплинули на музичне мистецтво композиторів – від Й. С. Баха й В. А. Моцарта до Б. Бартока та І. Стравінського. Джаз, який «виник на межі століть в Новому Орлеані в вигляді конвергенції різних побутових музичних жанрів (марш, вальс, полька, регтайм, гімн, спірічуелс, пісні рабів, блюз) зі Сполучених Штатів Америки, Африки, Бразилії та Куби, був синтезом фольклорної музики різних народів» [3, с. 3]. Тому стає цілком зрозумілим, що джаз дозволив європейській академічній традиції кардинально оновити всі «мовні» музичні ресурси, які на той час були майже вичерпані.

Першими з європейських композиторів, які спробували використати його потенціал для розвитку академічної музики були К. Дебюссі, Е. Саті та І. Стравінський, а надалі Д. Мійо, М. Равель, Е. Кшенек, П. Хіндеміт, Б. Мартіну, Е. Шульгоф, американці Л. Грюнберг, А. Копленд та Вільям Грант Стілл. Але вважаючи джаз більш розважальною музикою, вони не прагнули створювати професійні твори спеціально для джазу. При всій талановитості авторів, їхні композиції лише більш-менш вдало імітували окремі прийоми джазу, не зачіпаючи його сутності, адже митці мали про нього досить поверхове уявлення і ставилися як до екзотики. До того ж, не маючи досвіду джазових музикантів, європейські та американські композитори здебільшого ігнорували сутність джазової імпровізації, спираючись на вторинні аспекти, які є в жанрах побутової американської музики, що, трансформуючись, призвели до появи джазу.

Одним з перших, дійсно вдалих «експериментів», щодо поєднання академічної традиції та джазової музики, є музичний твір «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна. Успіх твору в безперечній «автентичності» Дж. Гершвіна, який як піаніст і композитор сформувався в атмосфері побутової американської музики, але на базі композиторських знань щодо європейської академічної традиції. Як наголошував Е. І. Волинський, «для нього звернення до джазових засобів виразності – не стилізація, а природний спосіб висловлювання… Джазова стихія органічно поєднується з принципами розвитку та деякими фактурними прийомами, пов'язаними з досвідом європейського симфонізму» [1, с. 33].

За майже 50 років творчі пошуки композиторів призведуть до різноманітності стильових форм синтезу джазової та академічної музичних течій, створивши так звану «третю течію» (за Г. Шуллером), яка не є ані джазовою, ані академічною, але тією чи іншою мірою поєднує обидва напрями. «Глобальний погляд» Г. Шуллера на музику в цілому, без автоматичної кореляції між «категоріями, типами музичного мистецтва та

їхніми якостями, або відсутності таких» [4, с. 298], ставить певну крапку в суперечках щодо питань відповідності музичних творів до того або іншого напрямку. Головне, що «існує широкий спектр музичного мистецтва та музичної естетики» [4, с. 298], починаючи від найдавнішого до нового, від популярного, народного до серйозного, класичного, симфонічного, від академізму до повної імпровізації, і в наш час методи кожного з них в поєднанні або окремо можуть бути використані в творчому процесі. Головним критерієм значущості музичного мистецтва повинна бути краса та естетика.

Як приклад органічної, естетичної взаємодії академічної традиції та джазової музики в роботах сучасних композиторів є цікавим альбом «Libera me» (2004) шведського віолончеліста, контрабасиста та композитора Ларса Даніельссона. В основі головної композиції альбому є тема з реквієму Габріеля Форе «Libera me» («Звільни мене, Господи, від вічної смерті») (1877). Л. Даніельссон запропонував своє «інструментальне» трактування твору, але більш індивідуальне та цікаве, відтворюючи дуже особистісний роздум про «життя після життя». Недарма ця композиція є головною в альбомі, бо усі інші підпорядковуються їй за настроєм і звучанням. Спираючись інтонаційно на тему з реквієму Г. Форе, Л. Даніельссон відтворює свої композиції за допомогою академічного струнного музичного полотна, в який вплітаються імпровізації солістів. Цікаво, що оркестр виконує тільки супровідну роль до інструменталідера, і це нагадує концерт в академічній традиції музичного мистецтва, однак імпровізація, яка є особистим висловленням соліста є ознакою джазового мистецтва. Хвилеподібна динаміка творів, яка має кульмінації та спад, нагадує музичні твори романтиків та імпресіоністів. Музика насичена інтонаційними музичними тонкощами та є ніби живим творінням, яке дихає, пересувається, завмирає. Поєднання різних композиційних методів в творах Л. Даніельссона настільки гармонійне, що в цілому невизначеною стає перевага академічної традиції над джазом або навпаки; адже за інтонацією та звучанням таку музику легше віднести до джазового мистецтва, але за змістом та побудовою творів – до академічного.

Взаємодія між академічним і джазовим мистецтвом в музиці XX–XXI ст. створила таку музичну палітру, що «вражає багатоликістю, строкатістю стилів» [2], яка характеризується універсальністю музичної мови, її інтонаційною деталізацією та ритмічною складовою. Але, як доречно узагальнює М. Матюхіна, «тільки музика академічної традиції, з властивою їй здатністю узагальнювати, бачити єдине в різному, навіть полярному, може зіграти важливу інтегруючу роль в сучасному світі музики, бо тут перед нею відкриваються величезні перспективи» [2].

Використані джерела

1. Волынский Э. И. Дж. Гершвин : популярная монография / Эдуард Волынский. – Л. : Музыка, 1980. – 96 с.

2. Матюхина М. Б. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Матюхина Мария Владиславовна. – М., 2003. – 199 с.

3. Pinson H. K. Aspects of Jazz and Classical music in David N. Baker's ethnic variations on a theme of Paganini / Heather Coren Pinson. – CA : Samford University, 2002. – 58 p.

4. Schuller G. Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller / Gunther Schuller. – N. Y. : Oxford University Press, 1986. – 315 p.

Лисенко Юлія Валеріївна

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА АКОРДЕОНІ

Розвиток та збагачення музичної мови в естрадно-джазових творах для акордеона здійснюється шляхом опанування широкого кола інтонаційно-виражальних можливостей. Прийоми гри базуються на специфіці побудови клавіатури і поділяються на музичні та шумові. До музичних прийомів належить низка артикуляційних-штрихових засобів. В акордеонному виконавстві це взаємодія міхових і пальцевих прийомів звукоутворення, основа яких впливає на якість звучання початку звука і його закінчення.

Артикуляційно-штрихові засоби та виконавські прийоми гри характерні різним напрямкам музики: фольклорному, камерно-академічному, естрадно-джазовому. Слід зазначити, що першим впровадив новітні прийоми гри В. Золотарьов. Він збагачував художній образ музичного матеріалу новими прийомами гри та засобами музичного вираження: *vibrato* правою і лівою руками, кластерне *glissando,* яке виконується затиллям долоні. Багато нових прийомів виникло завдяки новаціям у веденні міха, вдосконаленню конструкції акордеона.

Поєднання фольклору з джазом дало поштовх до виникнення нових артикуляційно-штрихових засобів гри на акордеоні. Ансамблево-оркестрова придатність акордеона зумовлена низкою тембрально-фактурних засобів звуковидобування, інтервально-акордових співзвуч, ударно-колористичних комбінацій, синкоп, шумових ефектів тощо. Здебільшого естрадно-джазові прийоми та композиторські техніки, які є у творах В. Рунчака, В. Семенова, А. Кусякова, В. Зубицького, А. Білошицького, В. Золотарьова, «вимагають від виконавця не лише ви-

сокого професіонального рівня,але й певного навику при виконанні складних ритмічних структур» [1, с. 18]. Такий рівень гри залежить не тільки від ідейного та філософсько-життєвого аспекту, а й від артистичного досвіду виконавця, акторсько-театральних навичок, вміння грамотно і стильно прочитати символи,охопити ідейний зміст музичного твору як в цілому, так і окремих частин.

Методологічні принципи класифікації штрихів розробив М. Давидов. Він показує основний комплекс артикуляційно-виражальних інтонаційних можливостей акордеона. Вони поділяються на 6 груп штрихів: атакувальні; роздільні; зв'язні; комбіновані на основі легато; зв'язно-роздільні при тремолюванні та рикошеті міха; синтез зв'язно-роздільного звучання при тремоло з туше.

Нові підходи до артикуляції і штрихів в акордеонно-баянній музиці визначив М. Імханицький. Артикуляцію він трактує як характер вимовляння синтаксичних елементів музики (субмотивів, мотивів, фраз, речень), а «штрих» – як «характерну деталь артикуляції, яка визначає в ній міру зв'язності-роздільності і акцентності-безакцентності кожного із сполучених між собою звуків» [4, с. 29]. Штрих виникає в результаті дії специфічних прийомів гри, їх виконання в комплексі розкриває художньо-виражальні властивості звучання інструмента. Наслідуючи цю теорію, всю артикуляційну різноманітність музики умовно поділяють на три основні зони штрихової палітри: зоною зв'язних «легатних» штрихів – *legatissimo, legato, portato, detache;* зоною роздільно-витриманих, «нон легатних» штрихів – *tenyto, marcano, non* l*egato*; зоною уривчастих, «стакатних» штрихів – *staccato, martele, staccatissimo.*

У джазовій музиці агогічна артикуляція набуває найвищого вираження і тісно пов'язана з тривалими і динамічними артикуляціями, структурою метро-ритму, характерного для свінгового стилю. Його основою вважають використання тріольного пунктирного ритму, акцентування окремих нот і синкопування. Отже, багатоплановість форм структури виконання: манера гри, фразування, імпровізація, загострене відчуття темпо-метро-ритму – «обов'язкова властивість, якою мусить володіти музикант у джазі» [2, с. 90].

В еволюційному процесі академізації естрадно-джазового напрямку змінилося ставлення як до інструмента, так і до репертуару. Існують приклади використання простих і складних ритмічних структур: метричної змінності, нерівнодольного такту, мотивної поліметрії (В. Зубицький «Концертна партита № 1»), поліметричних епізодів (А. П'яццола «Медітанго»), п'ятидольного такту (П. Дезмонд «П'єса на 5/4»), різних видів техніки: пальцеві репетиції, арпеджовані фігури,

стрімкі гамоподібні пасажі в поєднанні з хроматичними зворотами й акордовими послідовностями (Дж. Фіна «Джмелині бугі»).

Важливим елементом джазового фразування восьмих нот є інтерпретація кожного звука в межах фрази та його динамічного відтінювання всередині фрази, використання яких потребує особливого «погойдування міхом». У класичній музиці восьмі ноти відповідають тактовому розмірові. Про те в джазовій мові, існує інше ділення, основу якого становить відчуття свінгу. До числа свінгових прийомів гри належать альтеровані нон-акорди, ундецим-акорди, акорди з тісним розташуванням.

Одним з розповсюджених прийомів гри є глісандо (від фр. *glisser* – рівномірне сповзання вгору чи вниз від основного тону). Різноманітні види глісандо, які в джазі зустрічаються дуже часто, можна почерпнути з вокального мистецтва завдяки вдалому використання регістрів, тембрових барв акордеона. Існує декілька його різновидів, основними з яких є: глісандо до ноти, глісандо від ноти у напрямку вниз (спосіб *fall-off*); глісандо між двома нотами. Їхній вибір залежить від характеру твору, динаміки і темпу.

Ще одним прийомом гри джазової музики є звукова вібрація (лат. *vibratio* – коливання) має різне художньо-змістове навантаження. Прийом вібрато виконується шляхом дотику до корпуса інструмента лівою чи правою рукою і збільшення або зменшення частоти його коливання. Дуже повільне вібрато імітує гру саксофонів.

Прийом трелі (*trillare*) передбачає виконання двох звуків з визначеною інтонацією та вільною або ритмічною амплітудою. Різновидом трелі «саксофонного» походження є «шейк». Його основний звук чергується з іншим, розташованим вище у будь-якому інтервальному співвідношенні.

Ефект «рухливих» фонів у мелодичних фразах і підголосках створює прийом ритмізованих або неритмізованих репетицій (лат. *repetitio* – повторення). На акордеоні виразно звучить репетиція-форшлаг та репетиція-«сповзання».

З метою підвищення емоційного ефекту використовують прийоми, які відтворюються не лише на інструменті, але й за допомогою рук, ніг і голосу. З метою донесення до слухача композиторського задуму до музичної тканини вводять різноманітні голосові прийоми – спів, клацання тощо (В. Зубицький «Посвята Асторові П'яццолі»).

Естрадно-джазове мистецтво суттєво вплинуло на безліч стилів і напрямків сучасної музики XX ст. Засоби художньої виразності є невід'ємною частиною драматургії, збагачують темброву палітру акордеона незвичними фарбами, новизною, яскравою динамічністю і суттєво впливають на рівень інтерпретації творів естрадно-джазової музики.

Використані джерела

1. Бордунов В. Особенности ритмики XX века в контексте современного репертуара баяна / В. Бордунов // Баян. Современность. Джаз : материалы междунар. науч.-практ.конф. – Новосибирск, 2006. – С. 16–22.

2. Брусенцев Ю. Открывая «железный занавес» / Ю. Брусенцев // Баян. Современность. Джаз : материалы Международной науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2006. – С. 89–95.

3. Булда М. Естрадно джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонного виконавства / М. Булда, М. Черепанин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. VI. – Івано-Франківськ, 2004. – С. 127–140.

4. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне : учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (аккордеоне). – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.

Овсянніков Вячеслав Геннадійович

ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «СКРЯБІН» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ

Численні культурологічні, філософські, музикознавчі, філологічні дослідження рок-музики практично обходять мовчанням такий популярний її напрям як поп-рок. Особливості цього різновиду рок-музики практично невисвітлені у наукових працях, короткі відомості про нього є лише у довідкових джерелах на кшталт вікіпедії. При цьому у сучасному музичному просторі поп-рок посідає вагоме місце: він представлений провідними світовими (Елтон Джон, Біллі Джоел, Queen, Авріл Лавін, «No Doubt», «Blink-182», «Maroon 5» та ін.) та українськими («Океан Ельзи», «Скрябін», «Друга Ріка», «С.К.А.Й.», «Бумбокс», Альона Вінницька та ін.) виконавцями. Втім, таке ставлення науковців до поп-року є цілком зрозумілим, виходячи з його місця у ієрархії напрямів рок-музики. Поп-рок є найбільш популярним різновидом року, проте, на думку музичних критиків, найбільш «легковажним», «поверховим», надто близьким до поп-музики. Відповідно, у ньому відсутні основні засади рок-музики – протестні настрої, які стали однією з причин появи цього напряму сучасної музики. Однак з точки зору розвитку рок-музики, така переорієнтація цілком і повністю витікає з її природної еволюції. Російський культуролог С. Шаповалов відмічає такі етапи становлення та розвитку рок-музики: 1) рок як контркультура, яка завдяки протестним настроям декларувала гуманістичні цінності; 2) естетизація театрального начала у рок-музиці, де «спонтанність і імпровізаційність поступилися місцем пафосу пози і жесту, який почав домінувати над музичним началом: протест змінився епатажем, музикант-імпровізатор переродився в музиканта-актора»; 3) криза рок-

музики, яка, відмовившись від «революції у свідомості», втратила зв'язок зі своїми витоками [3, с. 13–14]. Можна не погоджуватися з висновком дослідника щодо кризи рок-музики на сучасному етапі, однак цілком слушною є констатація факту відходу сучасних рок-виконавців від її витоків, коли рок-музика мала потужний протестний потенціал. Як наслідок, сьогодні найбільш поширеним різновидом рок-музики є поп-рок, який знаходиться на межі популярної (масової) музики та року, і, відповідно, має риси і року, і поп-музики. Ознаки масової (популярної) музики у поп-року можна побачити у мелодиці поп-рокових композицій, яка близька до типових зразків масової культури; у текстах, де доволі рідко підіймаються соціально гострі питання; у іміджу виконавців, який орієнтовано на канони поп-культури. Щодо рис рок-музики, то вони виявляються у використанні засобів музичної виразності (гітарні рифи, більш «важке» звучання); більшій орієнтованості текстів на соціально значущі теми.

Сьогодні в Україні є ціла низка виконавців – гуртів та співаків, що працюють у напрямі поп-рок. Серед найбільш значимих для української масової музичної культури колективів ми виділяємо гурт «Скрябін», заснований у далекому 1989 р., що існує і понині, попри смерть лідера та фронтмена Андрія Кузьменка у 2015 р. [1; 2]. Музичні критики та шанувальники творчості гурту розділяють творчість колективу на два періоди, межа яких умовно пролягає у 2003 р. Перший період охоплює популярні музичні стилі 90-х рр. XX ст. – нова романтика, техно, рейв, синті-поп, пост-панк, тоді як другий у стильовому відношенні можна окреслити як поп-рок. Еволюція звучання гурту є цілком органічним явищем, оскільки за довгий час існування колективу змінилися і стильові орієнтири у світовій популярній музиці, і склад гурту «Скрябін». Формально стильовий перелом колективу пов'язаний із уходом гітариста Ростислава Домішевського та клавішника Сергія Гери, однак, на нашу думку, стильову еволюцію можна скоріше пояснити намаганням слідувати за часом і писати більш актуальну (і комерційну) музику. Як підтвердження цієї тези зазначимо, що перший альбом, який визначають як поп-роковий, є «Модна країна» (2000), де вже яскраво виявляється новий стиль гурту. Наступний альбом «Стриптиз» (2001) став завершальним у «електронному» періоді «Скрябіна», а два наступні – «Озимі люди» (2002) та «Натура» (2003) – остаточно закріпили напрям, у якому колектив працює до сьогодні, а саме поп-рок.

Назва альбому «Озимі люди» (2002) пов'язана із співпрацею із політичним альянсом «Команда озимого покоління», який було створено для парламентських виборів у 2002 р. Саме тому на початку 2002 р. було

швидко записано новий альбом та знято п'ять відеокліпів. Головна пісня альбому «Любити платити», з одного боку, є агітаційною, оскільки закликає слухачів, і передусім молодь, голосувати за «Команду озимого покоління» (яка, до речі, так і не пройшла до парламенту), з іншого – піднімає соціальні проблеми, а саме акцентує увагу слухачів на типі людини, що сама відповідає за свою долю (тип, характерний для індустріальних демократичних країн), а не перекладає відповідальність на інших (тип, характерний для посттоталітарних країн). Західний тип людини підкреслено також і у кліпі, який знято на пісню. У стильовому відношенні музика пісні «Любити платити» є типово поп-роковою, з яскравою та виразною мелодикою, інспірованою цитатою відомого треку «The Riddle» Nik'a Kershaw'a. Соціально спрямованою є й композиція «Усталі», яка стилістично близька до пісні «Любити платити», але розкриває тему «старої» (тобто радянської) людини, яка має поступитися новій. Пісня «Герой», на яку також було знято кліп, відрізняється більш «жорстким звучанням», а її тематика – не соціальна, а патріотична. У цілому в альбомі переважають твори соціального і патріотичного звучання, у ньому мало особистої лірики, що було пов'язано із загальною спрямованістю його тематики.

Більш типовим для поп-року є наступний альбом «Натура» (2003), у якому головною темою є особиста лірика. Тяжіння до популярної музики виявилося у співпраці з відомою поп-виконавицею Іриною Білик (пісня «Мовчати», на яку було знято кліп). Стилістично близька до останньої композиції є пісня «Спи собі сама», яка є одним із найкращих зразків лірики гурту і одночасно типовим зразком поп-рокового звучання колективу. Стилістично від поп-рок-балад «Мовчати» та «Спи собі сама» відрізняється композиція «Червоні колготки», яка має більш «електронне» звучання, притаманне ранньому «Скрябіну». Відгуки «Depeche mode» відчуваються у композиції «Наш останній танець», де «електронне» звучання поєднано із характерною для поп-року мелодикою.

Наступний альбом «Танго» (2005) продовжує тематику попереднього з його акцентом на індивідуальній ліриці, а не соціальній та патріотичній тематиці. Втім, серед пісень про кохання є дві пісні філософського змісту – «Люди як кораблі» та «Старі фотографії». Вони обидві набули надзвичайної популярності серед українських меломанів і завдяки глибоким текстам, у яких автор розмірковує про сенс людського буття («Люди як кораблі») й швидкоплинність часу («Старі фотографії»), і мелодиці, яка, з одного боку, вкладається у естетику поп-року, з іншого – наслідує кращі традиції української пісенної лірики.

Отже, на початку 2000-х рр. гурт «Скрябін» змінив свої стильові орієнтири на більш актуальні, що сприяло популярності гурту, який не лише зберіг своїх старих прихильників, а й знайшов нових, розширивши свою аудиторію.

Використані джерела

1. Скрябін (гурт) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Скрябін_(гурт)

2. Портал группы «Скрябин» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://skryabinband.com/

3. Шаповалов С. В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки : автореф. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Шаповалов Сергей Викторович ; Юж. федер. ун-т. – Ростов-на-Дону, 2010. – 26 с.

Овсяннікова Наталія Юріївна

Синтез стилів у сучасному українському естрадному музичному мистецтві

Однією з ключових тенденцій мистецтва ХХ ст. є тяжіння до синтезу, зближення мистецтв та їх взаємозбагачення. В цьому контексті важливого значення набула особистість митця, універсалізм його творчих орієнтирів. Для сучасного композитора концептуальний синтез став специфічною системою світосприйняття і світовідчуття, яка значно оновлює мову мистецтва, реалізуючись як на рівні авторського задуму, так і під час виконання музичного полотна [2].

У широкому розумінні синтез – це процес (як правило, цілеспрямований) поєднання або об'єднання раніше розрізнених речей або понять на щось якісно нове та цілісне. Результатом синтезу завжди виступає абсолютно нове утворення, властивостями якого є не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат їх взаємопроникнення і взаємовпливу, що найбільше розкриваються у царині культури та мистецтва.

Синтез відіграє роль об'єднувальної основи мистецьких практик, сприяючи розширенню арсенал у засобів для максимально точного відображення дійсності. Задля реалізації власних ідей, митці, розширюючи поле діяльності, поєднують у творах різні техніки в рамках одного виду мистецтва або вводять до своїх доробків виразні засоби з інших мистецтв. Слід відмітити, що тенденції до розмивання кордонів між різними видами мистецтва, які, яскраво проявившись у мистецтві початку ХХ ст., мали значний вплив на його подальший розвиток. До того ж цей процес неодмінно приводить до створення нових жанрових та стильових практик у музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.

Музиканти другої половини XX ст. відчули тісний зв'язок із слухачами. Для композиторів і виконавців стало важливим ідеї світобачення свого покоління, етнічного та суспільного середовища, інколи конкретних політичних і релігійних рухів.

Музична культура України є різноманітною за стильовими напрямками та жанрами. На зламі XX–XXI ст. відбувся своєрідний синтез і взаємозбагачення культур – від обробок народних пісень до створення абсолютно нових композицій.

Значне місце в сучасній українській культурі посідає масова або популярна музика («поп-музика»), яка запозичила елементи року, джазу та ритм-енд-блюзу. Така музика є невибагливою та доступною для широкого кола мас завдяки радіо та телебаченню.

На початку XXI ст. джаз важко назвати новою музикою. Однак він довів свою життєздатність і нині розвивається як самостійний музичний напрям. Він глибоко проник в інші музичні сфери – симфонічну, камерно-інструментальну, рок-музику, поп-музику тощо. Концертні виступи й студійні записи джаз-музикантів користуються величезною популярністю.

Що ж стосується класичної музичної культури, то вона й надалі залишається спрямованою на вічні духовні цінності. Як і раніше, її фундамент – строга, відшліфована часом система жанрів: опера, симфонія, ораторія, жанри вокальної та інструментальної камерної музики. Розуміння класичної музики залежить від загального рівня культури слухача, ступеня його внутрішньої незалежності від впливу моди, реклами та думки оточуючих.

Тенденції подальшого розвитку естрадної музики України полягають у посиленні національної специфіки разом із виходом на світовий музичний рівень. Серед провідних жанрів естрадної музики назвемо пісню, оскільки саме вона застосовується в усіх сферах життя. Аналізуючи українську естрадну пісню в контексті сучасної популярної музики, українська дослідниця Л. Черкашина акцентує увагу на особливості різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), у тому числі регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міського романсу, пісні. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами слід вважати: 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду; 2) радянську ліричну пісню, у тому числі українську; 3) джазове

виконавство, як інструментальне, так і вокальне; 4) «традиційну» поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [1, с. 129].

Все частіше форма музичного твору диктується ідеєю або звуковим матеріалом. Саме тому синтез стилів і жанрів музичного естрадного мистецтва у наш час став невід'ємною частиною композиторського мислення, полем для свідомих експериментів, способом глибшого розуміння суті творчості.

Використані джерела

1. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина// Мистецтво та етнос : зб. наук. праць ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 126–141.

2. Чібалашвілі А. О. Художній синтез у музичному мистецтві XX століття. Від взаємодії стилів до взаємодії мистецтв / А. О. Чібалашвілі // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2010. – Вип. 25. – С. 323–330.

Сєрова Олена Юріївна

Мистецтво джазу в постмодерному вимірі

Сучасне джазове мистецтво певною мірою віддзеркалює художні ідеї постмодерну, що передусім зруйнували кордони між мистецтвом і не-мистецтвом, а також прискорили природний перебіг процесу *синтезу мистецтв.* Сьогодні для джазової музики продовжує бути основоположним принцип злиття й асиміляції різних за походженням жанрових моделей, особливо під час взаємодії з поп- і рок-музикою. Природним наслідком такого процесу сприймається поява у 1970–1990-х роках нових симбіотичних форм, серед яких вирізняються *джаз-рок* і *фьюжі*.

Для джаз-рокових композицій, скажімо, притаманний такий фундаментальний принцип постмодернізму, як мета-мовленнєве висловлювання, завдяки якому автори та виконавці не обмежуються власне стилізацією або псевдоцитуванням, а створюють принципово новий художній результат шляхом вільного злиття різнохарактерних елементів. Специфічні джазові прийоми розвитку (імпровізаційність, стихійність розгортання думки, вільне трактування музичної фрази), що тяжіють до афроамериканської традиції, тут поєднуються із характерною для рок-музики ритмікою, а також з етнічною модальністю. Приклади подібного постмодерністського симбіозу можна знайти в творчості групи «Weather Report», радянського ансамблю «Арсенал» і т. ін. Вельми показово, що, крім того, у джаз-роковій творчості переважно поглинаються елементи, віддалені від «джазової субкультурності» (термін Ф. Шака) [5].

Разом з тим, важливо наголосити на значення процесів злиття джазу з сучасними постклассичними практиками академічної музики, насамперед з мінімалізмом (Minimal Music), який став рупором постмодерністських ідей у музичному мистецтві.

Так, у спрямуванні джазу до синтезу з постклассичними практиками академічної музики, дослідник джазового мистецтва Д. Ухов виокремлює чотири рівні адаптації джазу в академічній традиції:

1) «колористичний» рівень – використання тембрових можливостей інструментальних ансамблів, властивих джазу, або ж «приджазованого» звучання звичних інструментів (наприклад, в опері «Солдати» Б. Циммермана, «Колажі і формі» Б. Шеффера, Першій симфонії А. Шнітке тощо);

2) використання окремих елементів музичної мови джазу (у додекафонній техніці – Третя симфонія В. Салманова; у «горизонтальній» алеаториці – Концерт-буфф С. Слонімського; у сонористиці – «Рифф 62» В. Киляра; у мінімалізмі – деякі композиції Дж. Кейджа, Л.-М. Янга, С. Райха, Ф. Гласа, Т. Райлі тощо);

3) твори «у дусі джазу», які не потребують активної участі джазових музикантів у їх виконанні;

4) інтеграція джазових засобів художнього вираження у структурі класичної музики [4, с. 114–142].

Якщо 1940-ві роки позначилися на відході джазу від естетики масового мистецтва до естетики мистецтва елітарного [3], то саме Minimal Music, розширивши межі застосування джазових стильових технік, певною мірою повернула джаз у масову культуру, а також вплинула на появу таких його стильових напрямів, як «*нью-ейдж*», «*нова акустична музика*», «*ембієнт*».

Від Minimal Music джаз перейняв і певні способи формоутворення, наприклад репетитивну *техніку остінато*, що у джазі отримала назву «*стопінг*» (англ. *stomping* – топтатися на місці). Проте, на відміну від мінімалістського безконфліктного «комунікативного гуманізму», вона тут являється засобом динамічного нагнітання та посилення внутрішньої метроритмічної конфліктності. Естетика репетитивної музики активно прижилась у площині німецького «космічного рока» Клауса Шульца, культового музичного колективу електронної музики з Дюссельдорфа «Kraftwerk», британського експериментального рока ранньої «XTC» або «Public Image Ltd» тощо. Під впливом Minimal Music із застосуванням типово мінімалістської техніки створена перша рок-симфонія «Оркестрові дзвони» М. Олдфілда, появилися джазові імпровізації К. Джеррета і т. ін. [2].

У формоутворенні джазових композицій знаходяться витоки ще одного з принципів роботи з тематичним матеріалом композиторів-мінімалістів – *адитивності* (additive process), що передбачає розширення джазових формул зсередини, шляхом додавання до них нових звуків, голосів. Проте метроритмічна регулярність неодмінно зберігається [2].

І для Minimal Music, і для джазу характерна побудова музичної тканини на принципі повторення структурованої моделі – паттерну (англ. *pattern* – зразок, модель, шаблон, елемент, формула) [2]. Паттерн у джазі передусім пов'язаний «зі сферою модальної техніки і вживаний для позначення остінатно повторюваних формул-моделей (ритмічних, мелодійних, фактурних, акцентованих, гармонійних та ін.), що допускають різноманітне варіювання, розтягування або стискування у часі, секвенціювання, транспонування і т. ін.» [1, с. 244]. Як приклад можна навести творчість джазового піаніста та композитора Б. Мелдау, який широко застосовує принцип паттерну.

Діалог джазу з практиками академічної музики (перш за все з Minimal Music) призвело до появи ще більш структурно неоднозначних музичних текстів. Так, композиції у стилі «нью-ейдж» (народження стилю пов'язують з творчістю П. Уінтерата та М. Ішема) на перший погляд здаються максимально простими і лапідарними з точки зору способів виразності. Разом з тим, вони є прикладом постмодерністської деконструкції, де твір сприймається як палімпсест (рукопис, крізь поверхневі нашарування якої неявно просвічують, виступаючи на поверхні, глибші текстові шари). Композиції стилю «нью-ейдж» зазвичай побудовані на принципі повторення паттерну у поєднанні зі специфічно джазовими прийомами розвитку – імпровізації. У музичній тканині творів стилю «нью-ейдж» химерно сполучуються медитативна циклічність, споглядальність та естетизм звукового простору, характерні для мінімалізму, ясність фактури, що походить із зразків європейського бароко і класицизму, інтерес до етнічного матеріалу та джазові способи його викладу.

Синтез Minimal Music і джазу проявляється й в «ембієнті» – «музиці звукорежисерів», що заснована на постобробці співзвуч, отриманих за допомогою тонгенераторів, а також у процесі семплування органічних і неорганічних звукових масивів з подальшою переробкою всієї звукової тканини. Головним виразовим засобом «ембієнта» стає звук. Його характеристики – тембрально-регістрова окраска, протяжність, частота, предметна сутність – стає основним джерелом естетичних вражень. Власне джазові смисли при цьому поступаються місцем, віддаючи перший план звуко-тембральним пошукам.

Смисловим підсумком постмодерного симбіозу джазу із сучасними практиками академічної музики сприймається й т. зв. «нова акустична музика» (творчість гітаристів І. Смірнова, Б. Фризела, банджоїста Б. Флека та ін.), в якій виявляється явна тенденція щодо подолання самодостатності джазу на користь певної нової симбіотичної мови та художнього тексту, в якому всі початкові стильові, жанрові та видові моделі втрачають самостійну цінність і не виокремлюються від отриманої синтетичної структури. Як приклад можна навести експерименти Б. Фризела, побудовані на поєднанні джазу із статичними конструкціями в стилі Дж. Кейджа, Е. Брауна, Г. Парча і Л. Харисона. Б. Флеку, скажімо, властиво спиратися на імпровізації, в основі яких – переважно інтонації та гармонії американської музики «блю-грас» і т. ін.

Отже, виявлення постмодерністських тенденцій у джазовому мистецтві свідчить про діалогічне переплетіння у ньому технік, притаманних власне джазу, із композиційно-технологічними принципами сучасних постклассичних практик академічної музики, передусім музичному мінімалізму.

Використані джерела

1. Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, естетика : пер. с англ. / У. Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – 294 с.

2. Сєрова О. Ю. Традиції джазу і рок-музики в американському мінімалізмі / О. Ю. Сєрова // Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти : матеріали І всеукр. наук.-практ. конф., 21 лют. 2013 р. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 39–42.

3. Теребун Д. С. Мистецькі діалоги джазу і авангардної академічної традиції / Д. С. Теребун // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2014. – № 2. – С. 147–152.

4. Ухов Д. П. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиція») / Д. П. Ухов // Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : сб. ст. ; сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – С. 114–142.

5. Шак Ф. М. Джаз как социокультурый феномен : на примере американской музыки второй половины XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ф. М. Шак ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2008. – 21 с.

Супрун Олена Володимирівна

Сучасні «перевтілення» музичної класики

Соціокультурний контекст кінця XX – початку XXI ст. багато в чому визначає стратегії інтерпретації класичних музичних творів, що відображається, зокрема, у введенні класичної спадщини до поля масової культури і дозволяє зробити ці твори доступнішими. Доступністю забезпечується комерційний успіх культурної індустрії, частиною якої

вони неминуче стають в умовах масовості культурного виробництва. Таким чином, серед причин, що стимулюють зростання інтересу до створення віддалених за часом від оригіналу обробок класики, перш за все, потрібно назвати бажання наблизити твори минулого до сучасних естетичних запитів більш широкої аудиторії слухачів. В той же час, слухання класичної музики вважається у масової аудиторії ознакою гарного смаку та освіченості. На перетині цих інтересів виникли різноманітні варіанти класичних шедеврів, створені шляхом внесення певних стилістичних змін до оригіналу.

Існуючі форми переосмислення класики можна розділити на дві групи. До першої відносяться транскрипції, аранжування, обробки, перекладання, редакції, що виникли в XIX ст., в умовах академічної традиції, але є адаптованими до сучасного контексту. До другої – кавер-версії, ремікси, які з'явилися у другій половині XX ст. в традиції масової культури.

В широкому сенсі поняття транскрипції, аранжування, обробки та перекладання є близькими за змістом, але на сьогодні стали помітно проявлятися і їхні індивідуальні особливості. Так, приміром, обробка передбачає досить великі зміни початкового музичного матеріалу, їй властива значна ступінь новизни – в той час як аранжування відрізняється більшою наближеністю до першоджерела. У сучасній практиці даний вид вторинної роботи з текстом перемістився до сфери музикування, з посиленим використанням технічних досягнень. Аранжування широко застосовується при створенні фонограм, різних видів електронної та рок-музики. Як приклад, можна назвати інтерпретацію «Картинок з виставки» М. Мусоргського, зроблену британською рок-групою Emerson, Lake & Palmer та альбом «Лабіринт» Стінга. У джазі термін «аранжування» має дещо інше значення. Тут акцентовано увагу на гармонічних, фактурних, ритмічних змінах, що виникають безпосередньо в процесі імпровізаційного музикування. Дане трактування є характерним для виконання класики Ж. Луз'є, «The Swingle Singers», Б. Макферріном, Л. Моджером, К. Віленським, Д. Найдичем та ін. Також існує спеціальний термін, який охоплює всі явища, пов'язані з інтерпретацією музичної класики в джазі – «jazzing» (оджазовування класики).

Транскрипцією в традиційному розумінні називають перекладення твору для іншого інструменту або творчу роботу з оригіналом; при цьому важливо, щоб виклад знаходився у відповідності до композиторського задуму та змісту музики. Однак у сучасній музичній практиці авторський задум нерідко втрачає колишню значимість – на перший план виходять оригінальні ідеї виконавського втілення. Так, до-

сить несподівані транскрипції шедеврів світової класики пропонує дует «In-Temporalis» (Санкт-Петербург) та квартет «Бряц-Бенд» (Київ), в першу чергу за рахунок неординарного складу: в дуеті (рояль – перкусія) переважає кубинський колорит, а у квартеті (три види балалайки і баян) – «народний».

Ще одна форма адаптації – парафраз – уявляє собою концертну п'єсу, в основі якої знаходяться запозичені теми популярних творів, з варіаціями на них, зробленими самим виконавцем. Логіка тут часто є підпорядкованою не музичним, а драматургічним закономірностям, при цьому музичні теми знаходять власну оригінальну лінію розвитку, обумовлену особливою художньою ідеєю виконавців. Як відомо, в академічній традиції взірці цієї форми найяскравіше представлені у творчості Ф. Ліста. В сучасному варіанті подібні «метаморфози» стали «фірмовим стилем» американського піаніста, блискучого віртуоза, шоумена Liberace (Владзі Валентино Ліберачe). У техніці музичного переказу сьогодні працюють такі відомі колективи, як «MozART GROPE», «King Singers» та «Mnozil Brass». Музиканти влаштовують на сцені своєрідний музичний спектакль, успішності якого сприяють колоритна зовнішність, міміка, а також музичний матеріал, пройнятий винахідливістю та гумором.

У масовій культурі найбільш поширеним серед форм адаптування класики є «кавер-версія» (англ. *cover* – покриття). Сьогодні цей термін тільки починає входити до музикознавчого обігу. Кавер-версії, створені на основі класичних опусів, досить часто входять до альбомів відомих поп- та рок- виконавців разом з іншими авторськими композиціями. Кожен музикант «перевтілює» музичну класику, виходячи з власної стилістики. Серед таких – група «Apocalyptica» з кавер-версією «Hall Of The Mountain King» на фрагмент сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга з альбому «Cult». Це і бас-гітарист Маркус Міллер, який зробив «кавер» на «Місячну» сонату Л. ван Бетховена в альбомі «Silver Rain». Ванесса Мей своїми власними кавер-версіями відкрила цілий стилістичний напрямок, пов'язаний з підкреслено віртуозним виконанням класичної музики з додаванням активної ритмічної пульсації.

На відміну від кавер-версії, ремікс зберігає лише частину оригінального тексту. Ремікси утворюються шляхом «змішування» первинної композиції та нового матеріалу, завдяки накладанню різних звуків, семплів, спецефектів, зміні темпу та тональності. Реміксування розвивалося паралельно з вдосконаленням звукозаписуючої апаратури, але поступово відокремилося у творчий напрямок, метою якого стало розширення, зміна, навіть протиставлення творчого задуму і стилю реміксу оригінальному музичному твору. В основі реміксів на класичну музику лежать,

як правило, відомі теми, які переосмислюються для нової сучасної аудиторії. У реміксах доволі часто посилена танцювальна основа.

Таким чином, форми адаптації музичної класики займають міцні позиції у практиці сучасної культури. Тлумачення шедевру виходить далеко за рамки традиційного, а вільне ставлення до авторського тексту дозволяє створити нове індивідуальне обличчя інтерпретації.

Четвертак Тетяна Сергіївна

Комерційна складова та креативність у творчості сучасних українських поп-гуртів

Раніше музика, практично вся була зіграна наживо і це завжди було запорукою якості, вона більше розкривалася, більше приносила емоційного задоволення. Нині використання живих інструментів вважається дуже рідкісним явищем, а деінде і неформатом, але ми маємо зробити революцію в музиці. Тому комерційний успіх має місце, але це має стояти не на першому плані. Бо музика, яку створюють, в першу чергу, не для грошей. Коли артист починає думати про грошову складову творчості, то він втрачає особистість, він перестає бути музикантом. Якщо думати тільки про те, що композицію, яка створюється, має потрапити в маси, тільки ротація її на радіо і телебаченні є головною метою, то це є запорука провалу індивідуальності та самобутності, бо створюється шаблон. Отже, якщо кожен з нас буде ховати свою особистість, нічого тоді в цьому світі не створюватиметься оригінального та нестандартного. Кожен повинен викладати себе повною мірою у будь-якій справі, не тільки в музиці.

Хотілося б надати приклад яскравих представників сьогодення, які в своїй творчості поєднують індивідуальність, самобутність, креативність, велику творчу глибину та новизну з комерцією, і їм це вправно вдається.

Джамала вже давно перестала бути просто виконавицею, перевтілившись у визначальний фактор сучасної української музики, судячи з якого індустрія почала рухатися в правильному напрямку. Виконавиця використовує в своїй творчості складні вокальні техніки, наприклад, муґам – один з основних жанрів азербайджанської традиційної музики (це також загальна назва ладів азербайджанської музики). Муґаму характерний імпровізаційний тип мелодійного розгортання на основі муґам-ладу. Також можна побачити колоритні інструменти, такі як дудук, який є прекрасним показником того, наскільки виконавиця цінує своє коріння і традиції.

Іван Дорн в своїй творчості розвивається семимильними кроками, вбираючи в себе всі найактуальніші на сьогоднішній день стилі і напрямки музики. Творчість співака є якісно зваженою квінтесенцією з фанку, тріп-хопу, сінті-поп-року, нью-диско з невеликим вкрапленням репу, що ламає стереотипи про популярну музику на всьому пострадянському просторі.

The HARDKISS – англомовна прогресив-поп група, яка, безумовно, вважається «Відкриттям року» за версією MTV EMA 2012. Неймовірний за глибиною вокал, щемливі гітарні рифи остаточно утвердили колектив на небосхилі українського поп-року і щосили диктують свої умови гри.

ONUKA – неймовірний мікс сучасної лаконічної електроніки з додаванням традиційних українських інструментів: бандури, валторни, тромбонів, сопілки і навіть семплів дзвону годинника на Контрактовий площі, які розширюють емоційну глибину звучання кожної композиції.

Urban Gypsy – колектив музикантів, що грає в європейському напрямку джазу, відомому також як французький джаз, циганський свінг або джаз-мануш. Це музика, яка виникла у Франції у 30-ті роки XX ст., головною особливістю якої є віртуозне виконання, світлий та позитивний характер. Доповненням колективу є яскраві тембри сестер близнючок Анна-Марія. Родзинкою цього напрямку є те, що у ньому зовсім відсутні ударні інструменти, а пульсацію творів підкреслюють саме за допомогою гітари та контрабасу. Характерного забарвлення додає акордина – музичний інструмент, який тембрально близький до баяна.

Отже, зберегти самобутність, бути оригінальним і в той же час визнаним масовою аудиторією – завдання не з легких, але важливих для сучасного виконавця.

Шевченко Олена Григорівна

Адаптація жанрів світового шоу-бізнесу на українському ґрунті

Проблеми культурної адаптації та асиміляції належать до найбільш актуальних у науці про культуру. Названі процеси є важливими факторами культурогенезу у цілому, особливо у процесах культурної трансформації, які відбуваються у результаті взаємовпливів різних соціокультурних систем. Явища адаптації та асиміляції у художній культурі дедалі частіше стають об'єктом дослідження у сучасному музикознавстві, зокрема у музичній україністиці. Адаптація та асиміляція як фактори національного стилеутворення розглядалися у працях І. Ляшенка, О .Зінькевич, С. Тишка.

Аналізуючи стан української популярної музики, на нашу думку, не слід обмежуватися лише рамками останніх десятиліть (якщо бути точними, то періодом незалежності нашої держави). Вважаємо, що сучасна популярна музика України бере витоки ще з часів СРСР, де вона посідала чи не одне з провідних місць в музичному мистецтві радянської маскультури. Тому є підстави звернення до українського музичного мистецтва радянського періоду вважати цілком обґрунтованим. Не претендуючи на всебічне висвітлення усіх аспектів цієї складної проблеми, зупинимося лише на деяких питаннях, пов'язаних з культурною адаптацією та асиміляцією, які мають безпосереднє відношення до нашої теми.

Значний вплив на формування своєрідності музичної мови української популярної музики, на нашу думку, мала європейська та американська англомовна музика. Ці процеси відбувалися в два етапи. Перший етап – «джазовий» – проходив в період з кінця 1920-х по 1960-ті роки XX ст. Другий, більш масштабний, спонтанний та реакційний, а саме безпосередній вплив та адаптація жанрів світового шоу-бізнесу (напрями рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу, євро-диско, традиційного англійського року) ще не завершився і триває зараз.

Починаючи з кінця 1920-х років і до середини 1960-х, коли джаз увійшов до українського музичного життя як елемент системи жанрів розважальної музики, він став однією з складових музично-культурного процесу. У 1950-ті роки джаз як такий був вилучений з музичного обігу країни, і джазовими стали називати естрадні оркестри, які широко популяризували радянську масову пісню та легку, розважальну естрадну музику, тим самим породжуючи суцільну термінологічну невизначеність. Поступово з приходом моди на рок-н-рол, соціальна гострота якого була більш відчутна, тиск з боку офіційних установ щодо останнього поступово йшов на спадок.

Не треба доводити, що найтоталітарнішому знищенню у застійні роки підлягали ті жанри, які мали виразне соціальне спрямування – сатира, авторська пісня, рок-музика. Вони фактично вони перестали існувати, хоча український рок (групи «Еней» з Києва, «Арніка» зі Львова) були чи не найсамобутнішими серед аналогічних в країні. З розпадом СРСР і політичними змінами в Україні змінювалося і відношення до таких альтернативних течій, як рок-музика, панк, рейв, хеві-метал тощо.

В інтерв'ю, взятим автором дослідження 25.06.2003 р., відомий український продюсер О. Лисокобилко відзначив, що 1990-ті роки – це розквіт українського рок-н-ролу. Це і «ВВ», «Даун Таун» («Down Town»), «Колезький Асессор», «Табула Раса», «Брати Гадюкіни» та багато інших, які дійсно були явищем, якісно відмінним від, скажімо, англійського

року. Українська молодіжна музика 1990-х років – це те, що наболіло, накипіло і, нарешті, виплеснулося.

Вважаємо, що в Україні світовий поп-арт, а точніше рок-музика, серед представників яких відомі виконавці Руслана, «ВВ», «Зруйновані барикади», «Таліта Кум», «Плач Єремії», «Скрябін», «Гайдамаки» та ін. адаптувавшись до місцевого фольклору, втрачає (а, можливо, вже частково втратила) свою соціальну гостроту. Також слід погодитись і з тим фактом, що творчість жодного з цих виконавців не відноситься до класичного року.

В інтерв'ю, взятим автором дослідження 15.02.2003 р., відомий український саунд-продюсер та звукорежисер О. Чернега взагалі не визнає поняття «український рок» і припускає лише поняття «російський рок», аргументуючи тим, що рок-музика може бути лише англійською, адже вона базується на кельтському фольклорі та музиці трубадурів і труверів.

Порушуючи проблему зіставлення українського та російського року, виникає чітке розуміння того, що це не просто різниця в територіальній приналежності музикантів, а, на нашу думку, це різне бачення й відчуття суті рок-музики в цілому. Так, український рок-н-рол і взагалі українська рок-музика, на відміну від англійського, відрізняється меншою агресивністю й тиском, а також більшою мелодійністю, однак в текстах і особливо в музичному оформленні пісень відчувається вплив фольклору та елементів радянської масової пісні. Щодо російського року, то, в порівнянні з українським, він менше «підпав» під вплив фольклорної хвилі, проте для його текстів більше характерна соціальна гострота, яскраво виражений протест та жорстке драйвове звучання класичного англійського року.

Через простеження впливу провідних світових музичних напрямів як джаз та рок, чітко простежується адаптація «чужого» мистецтва, яке поступово асимілювало на ґрунті українського мелосу до власної національної школи.

Отже, західноєвропейський поп-арт (джаз, класичний рок-н-рол та рок-музика в цілому) як самостійний напрям української популярної музики природно адаптувався до українських музичних традицій. Проте говорити про те, що цей процес вже завершився, на нашу думку, ще рано. Отже, спрогнозувати те, як українська популярна музика буде розвиватися та оновлюватися далі, ми не можемо, оскільки у нас поки що не має достатньої історичної дистанції для вірних висновків.

СЕКЦІЯ 5
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Антонова Катерина Антонівна

ПРОСВІТНИЦЬКІ ІДЕЇ М. ЛИСЕНКА ТА ЇХ РОЗВИТОК В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЮ М. ЛИСЕНКА У КИЄВІ

Серед широкого кола своїх інтересів М. В. Лисенко надавав важливе значення роботі з хором, педагогічній та концертній діяльності. Ці три сфери мають одну споріднену мету: вони є трьома різними аспектами просвітницької роботи композитора.

Окрім того, що хор М. Лисенко називав «найдосконалішим музичним інструментом», він також вважав його символом об'єднання народу. Адже зібраний ним непрофесійний, але талановитий колектив виконував, більшою мірою, обробки українських народних пісень. Хорові концерти сприяли поширенню української народної пісні, вони мали великий вплив на слухачів [3; 4]. Окрім того, самі репетиції, концерти і гастролі були своєрідним навчальним процесом для хористів, особливо – молодих, яких була переважна більшість у Лисенкових колективах. Таким чином, за допомогою співу в своєму хорі, композитор виховував відчуття національної свідомості та любов і чутливість до музики у молодого покоління українців [1, с. 501]. Саме на цій ниві М. Лисенко виховав і своїх талановитих послідовників [1, с. 506; 2].

Тієї ж мети досягав М. Лисенко і у процесі навчання дітей та юнацтва у своїй Музично-драматичній школі, доклавши багатьох зусиль для того, щоб зібрати висококваліфікований педагогічний склад цього закладу, пропагуючи українську мову і музику в навчальному процесі, а також організовуючи позакласні та позашкільні виступи для учнів різних класів школи.

Не останню роль в освітній діяльності відігравали і концерти композитора. Будучи обдарованим хоровим диригентом та піаністом, М. Лисенко часто давав концерти у великих залах Києва. Часто в таких заходах поєднувалась і хорова, і фортепіанна музика, а іноді – поезія та література. Таким чином, виконуючи музику різних авторів, походження та жанрів, композитор розширював коло свого просвітницького впливу не тільки на київську молодь, але й на публіку міста загалом.

Не полишає цих ідей М. Лисенка і Музей, створений у його квартирі по вул. Саксаганського у Києві. Роль музичного музею є значно

ширшою, ніж роль інших музеїв. Адже, окрім звичайної місії збереження національних реліквій та проведення екскурсій, музей М. Лисенка має на меті виховати наступне покоління слухачів музики. Від початку свого існування у 1981 р., музей протягом року проводить велику кількість концертів хорової, вокальної та камерної музики українських та зарубіжних композиторів різних епох у виконанні учнів музичних шкіл, студентів музичного училища та професіоналів, які гастролюють світом. Серед концертів є кілька традиційних. Таких, приміром, як відзначення Дня народження та роковин М. Лисенка, відзначення дня святого Миколая, урочиста посвята в «лисенчата» наймолодших учнів КССМШ ім. М. Лисенка, Хорова асамблея та ін.

Окремою ланкою роботи музею є організація музичних спектаклів. Найчастіше вони є результатом плідної співпраці з музичними освітніми закладами, серед яких – КССМШ ім. М. Лисенка та КІМ ім. Р. Глієра. За їх допомоги у різні роки було поставлено дитячі опери М. Лисенка «Коза-дереза» та «Пан Коцький» (КССМШ ім. М. Лисенка), оперу «Нокгюрн» та концертну постановку опери «Енеїда» (обидва спектаклі силами викладачів та студентів КІМ ім. Р. Глієра).

Музика завжди була сильним важелем впливу на суспільство. Вона закликала до боротьби, підіймала моральний дух Ідеї просвітництва, закладені М. Лисенком, мають велике значення для виховання наступних поколінь українських музикантів та любителів музики.

Використані джерела

1. Гулак-Артемовський Я. У хорі М. В. Лисенка / Я. Гулак-Артемовський // М. В. Лисенко у спогадах сучасників ; упоряд. О. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 498–510.

2. Кошиць О. А. Спогади / О. А. Кошиць ; упоряд., передмова Михайла Головащенка ; післямова Михайла Слабошпицького. – К. : Рада, 1995. – 384 с.

3. Пожарський П. З хором Лисенка / П. Пожарський // М. В. Лисенко у спогадах сучасників ; упоряд. О. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 522–527.

4. Стерня Ф. Заснування хору М. В. Лисенка у 1885 р. / Ф. Стерня // М. В. Лисенко у спогадах сучасників ; упоряд. О. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 421–429.

Батрак Марина Григорівна

Генезис культури Чернігово-Сіверського князівства (XI–XII століття)

Зростання інтересу суспільства до минулого національної музичної культури є проявом поглибленого вивчення і відродження українських музичних надбань народу. Серед основних підходів, які певною мірою забезпечують висвітлення культурно-історичних подій, є музич-

не краєзнавство. Опираючись на багатий джерельний матеріал, воно відтворює достовірну картину розвитку музичного та культурного життя певного регіону, наповнює історичні та культурні факти новими відкриттями, коригує уявлення про розвиток українського мистецтва. На сучасному історичному етапі назріла необхідність у детальному вивченні проблем музичної культури різних регіонів України, які утворюють цілісний національний соціокультурний простір.

Чернігово-Сіверський регіон – духовна колиска Київської Русі. Він завжди привертав увагу істориків, педагогів, культурологів, фольклористів (О. Васюта, Г. Самойленко, О. Самойленко, Т. Ляшенко, С. Матвієнко, В. Личковах, А. Адруг, А. Іваницький, С. Пономаревський, І. Ляшенко та ін.) своїми яскравими традиціями в царині музичної культури та освіти.

Культура Чернігово-Сіверщини XI–XII ст. є невід'ємною частиною давньоруської культури, яка відзначалася багатством видів та жанрів. Саме в цей час у князівствах, які входили до складу Київської Русі, час існування якої визначається періодом з IX до 40-х рр. XIII ст., був помітний зріст розвитку культури у всьому її розмаїтті. Але, говорячи про це, не слід забувати і про специфічне, що було характерне для кожного регіону, зокрема і для Чернігово-Сіверської землі. Охоплюючи простори на теренах сучасної України, Білорусі та Росії, Чернігово-Сіверщина була в XI ст. однією з найбільших держав Східної Європи. Розмаїтість природних умов, вигідне географічне становище, порівняно велика чисельність та щільність населення сприяли піднесенню її економічного потенціалу, і вже з середини XI ст. вона починає відігравати важливу роль в історії усього східноєвропейського регіону [1, с. 18]. Велику роль у розвитку культури відіграло прийняте на Русі християнство. Саме воно сприяло використанню візантійських стилів у ремеслах, літературі, мистецтві тощо. Воно стало ідеологічним підґрунтям для феодальних відносин і сприяло просуненню України-Русі по шляху до Європи, її культури. Проте це не завадило їй залишатися самобутньою і своєрідною в усіх галузях державою [2, с. 97].

Після запровадження християнства на Русі було засновано Чернігівську єпархію. Розпочалося активне будівництво храмів та монастирів, зокрема Спаського і Борисоглібського соборів, П'ятницької церкви, Успенського собору, який входив до ансамблю Єлецького монастиря і вважається основним його храмом. До значних архітектурних пам'яток XI–XII ст. слід віднести і Іллінську церкву, яка споруджена біля входу до Антонієвих печер колишнього Іллінського монастиря. Для давньоруських храмів характерні стрункість силуету, витонченість плавно вигнутих ліній, строгість зовнішнього вигляду, пишне вбрання інтер'єру.

Паралельно з храмовим будівництвом розвивався і фресковий та мозаїчний живопис. Храми Чернігово-Сіверщини засвідчують майстерність їх живописців. Стіни, арки Спаського собору XI ст. прикрашали чудові фрески, а також смальтова мозаїка та різьблений орнамент. На жаль, живопис майже весь був втрачений. Залишки фресок збереглися лише в західній частині Успенського собору. Частково збереглися фрески і у вівтарній частині Юр'євої божниці в Острі (близько 1098 р.). Зберігся і різний орнамент на порталі Борисоглібського собору. Архітектурне різьблення чернігівських храмів свідчить про ще один прояв майстерності місцевих творців, хоча вони використовували і традиції деяких країн Західної Європи [2, с. 101].

У Київській Русі і на Чернігово-Сіверщині розвивалося ремесло та прикладне мистецтво. Вироби різьбярів, ковалів, зброярів, ювелірів, ткачів та інших майстрів відзначалися високою якістю і художнім смаком.

Давньоруська культура представлена великою кількістю не тільки речових, а й фольклорних та писемних пам'яток. Значну роль у розвитку освіти відігравали монастирі. У Чернігові їх було три. Чернігівський князь Святослав Давидович (Микола Святоша) у XII ст. заснував бібліотеку, в якій були книги слов'янською мовою з історії, філософії, географії. Формування бібліотек також спостерігалось і при монастирях, де зберігалися літописи, церковні книги, світська література.

Поширення музичного мистецтва сприяло розвиткові музичного інструментарію. За цих обставин відбувається формування різних груп музичних інструментів: ударних (найчастіше розповідається про бубни) духових (труби, сурми, свирелі, кувички), струнно-смичкових та струнно-щипкових. Основними формам існування музичного мистецтва були народне мистецтво, музикування при дворі та у військо князів і бояр та церковний спів. Народнопісенна творчість збагатилася новими видами і жанрами, провідне місце серед яких посів героїчний епос. Чернігів став визначним пісенним центром Київської Русі, а билини чернігівського циклу відігравали важливу роль у культурному житті. Пов'язана з Чернігово-Сіверським краєм і визначна пам'ятка давньоруської світської літератури «Слово о полку Ігоревім», яка відноситься до жанру словесно-музичних творів, є яскравим виразником мистецької дійсності часів Середньовіччя, а віщого Бояна можна вважати одним з перших музикантів-професіоналів.

Музика, як засіб емоційно-естетичного впливу, відігравала важливу роль і в церковно-релігійних відправах. Для оформлення богослужінь у церквах необхідні були якісні хори, бо саме унісонний мелодико-декламаційний спів становив невід'ємну складову частину східнохристиянського культу. Густинський та інші літописи містять конкретні факти щодо шляхів проникнення в Київську державу музики візантій-

ської церкви, що пояснюється приїздом співаків грецького та болгарського походження, які навчали руських виконавців. Запозичені духовні мелодії трансформувалися під впливом місцевих, насамперед фольклорних, традицій. Зароджується знаменний розспів та відповідна знаменна (крюкова) нотація. У перші століття розвитку професійної музики церкві належала монополія в галузі музичного письма (записувалися тільки твори духовного змісту), а також способів навчання співу. Піснеспіви вивчалися напам'ять по слуху, а відсутність в записах точної фіксації висоти й тривалості звуків зумовлювала необхідність високого рівня розвитку музичних здібностей та імпровізаційних вмінь виконавців [3, с. 29]. У процесі усної традиції засвоєння давньоруської музики, а також під час переписування текстів з'явилися різноманітні варіанти основної незмінної структури, котрі отримували назву за місцем походження. У рукописних книгах пізнього часу часто трапляються розспіви із зазначенням «чернігівський» [3, с. 30].

Отже, у XI–XII ст. культура на Чернігово-Сіверщині відзначалася багатством як її видів, так і жанрів. Все те, що виникало в цей час набирало сил, міцніло і утверджувалося. На інтенсивний розвиток культури Київської Русі так і Чернігово-Сіверщини вплинуло прийняття християнства. Інтенсивність будівництва храмів сприяла пошукам як стилю, так і своєрідних форм, а також відповідного матеріалу. Поступово виокремлювалися ті риси будування, які визначали його своєрідність. Розвиток літописання, музичного мистецтва, створення перших художніх творів, відкриття шкіл при храмах та монастирях – все це час пізнання, навчання і утвердження свого, що робить культуру Чернігово-Сіверської землі самобутньою і оригінальною.

Використані джерела

1. Вища педагогічна освіта і наука України: історія, сьогодення та перспективи розвитку. Чернігівська область / ред. рада. вид. : В. Г. Кремень (гол.) [та інші] ; редкол. тому : М. О. Носко (гол.) [та інші]. – К. : Знання України, 2012. – 419 с.

2. Література та культура Полісся. – Вип. 23 ; відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДПУ, 2003. – 240 с.

3. Масол Л. До питання про розвиток музичної культури та освіти / Л. Масол // Сіверянський літопис. – 1995. – № 1. – С. 28–34.

Ван Ченьдо

РОКОКО-АНАЛОГИИ В ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Как показывают исследования Е. Хиль, Е. Дубровиной и других, «печать рококо» имеет место и в детской фортепианной музыке XIX в.

[1; 2]. Сам принцип клавирной фортепианной сюиты (с избеганием в фактуре оркестральных эффектов) создает четкие аналогии к эпохе Ф. Куперена и в XIX, и в XX в. в целом. В XX в., тяготеющем в рамках неоклассицизма к выраженному рококо, в сочинениях С. Прокофьева, Э. Сати, Ф. Пуленка и других находим качества, обозначаемые нами терминам «неорококо».

Указанные образцы детской музыки XIX в. (см. соч. Р. Шумана, П. Чайковского, Н. Лысенко и др.) получили самые разнообразные и разностилевые преломление на следующем историческом этапе. Неорококо оказывается стилевым ракурсом и стилевым аспектом, которые отличают соответствующие жанры в творчестве композиторов разных наций и стран. В нашем распоряжении имеются сочинения для детей и о детях украинского автора В. Косенка, французского – К. Дебюсси, венгерского – Б. Бартока, английского – С. Скотта, русского – С. Прокофьева и др., в том числе и сборники пьес китайских композиторов, у которых участие в европейской системе композиции сочетается с осознанным фольклоризмом и проявлением интереса к национальному принципу художественного выражения вообще.

Этим национальным принципом китайского инструментализма в целом является пристрастие к высоким звенящим тембрам, к выделению высокого регистра как высшей точки музыкального выражения (см. фальцетное пение в китайской классической опере), при том, что богатые и сложные речитативы захватывают и самые низкие ноты певческого регистра мужских голосов в спектаклях китайского театра.

Отметим, что в европейских голосах высокие регистры ценятся в проявлении светлого вежливого, нежного начала, что соответствует типу речевой сферы в позиции так называемой «восторженной интонации, интонации вежливого обращения». Для китайской культуры показателен культ вежливых церемониальных, ритуализированных отношений, что, судя по всему, способствует задействованию высокого регистра в речевом общении. В нашем распоряжении детская пьеса гениального китайского композитора Тан Дуна «В театре». Пьеса Тан Дуна открывается архетипической формулой ритма, которая присутствует у всех народов мира и которой выражается идея славления (см. «Славься» у М. Глинки из «Жизни за царя» и тему «Радости» из симфонии № 9 Л. Бетховена).

Тан Дун делает в двух тактах симметричную зеркальную форму, из которой третья группа составляет инверсию в увеличении. Вообще такая зеркальная симметрия является чрезвычайно характерным архаическим признаком (ср. «Щедрик»). Однако Тан Дун динамизирует эту архаику введением фигуры увеличения, от чего малый двутакт образует

выраженную фигуру «крещендирующей драматургии» с кульминацией на последней единице этой фигуры. В принципе, вся пьеса тоже идет к последнему такту как к кульминации (*fff* и крайние регистры). Аккорд $d - cis^1 - g^1 - a^1$ является начальным и завершающим, таким образом это «сложная тоника» в ладу от *d*.

Строение всей пьесы пропорционально трёхфазно: тт. 22+18+19. При этом, первая и третья фазы (тт. 1-21, тт. 41-60) образуют ритмофактурную пролонгацию «сложной тоники» от *d*. Вторая фаза – этот же тип тоники, только от *fis*, и с более дробным ритмическим наполнением (с т. 16). Фактически, это работа по методу «темы-серии». Тема-серия (т. 1-4) получает развитие от т. 5 благодаря появлению ярко нового элемента – пунктира (Тан Дун явно работает как минималист, то есть емкими архетипическими малыми формами). Введение пунктира подчеркнуто острым ладово-фоническим средством: хроматизм на расстоянии. В т. 8 – это эффект сближения cis^2 и c^2. Тем самым, минимальными средствами сближаются ряды черных и белых клавиш на фортепиано (ср. с темой «Петрушки» из балета И. Стравинского, у Б. Бартока «Allegro barbaro») .Но у Тан Дуна этот приём дан не в агрессии, не в нажиме, но в радостном игровом подъеме.

От т. 9 начинается внедрение сложной тоники или серии от *fis*, причём, в переченьи с *f*. Вторая фаза выделена динамическим *sP,* это эффект удалённости. Динамика поднимается перед вступлением к концу второй фазы, явно ударный эффект *eis*. Третья фаза – сплошное крещендо с превышением уровня громкости. Получается, что в этой маленькой пьесе используется эффект эпической драматургии (помимо выше отмеченной крещендирующей).

Кульминации две: в начале и в конце. Эпическое кульминационное качество предполагает монументальность, тем самым, пьеса – это шире чем театр, намёки на И. Стравинского, Б. Бартока (см. «Allegro» Б. Бартока, «Петрушка» И. Стравинского, «Маски» К. Дебюсси и др.), что делает из этой пьесы не картинку быта, посещение театра, но образ «человеческой комедии» (О. Бальзак «Человеческая Комедия»). Эта пьеса, как видим, полна глубокого смысла, и, вместе с тем, её архетипические корни делают её доступной и детям (конечно, это уровень уже полной средней школы и, всё-таки, это в пределах и детского пианизма).

Указанная «невидимая» сложность пьесы Тан Дуна, явно представленная простота клавирной фактуры – это прямая аналогия к изящной простоте изложения и одухотворенной тонкости выражения искусства рококо и если отсутствуют мелизмы, как принято ассоциировать с рококо, то обращаемся к авторитету П. Чайковского, француза по матери и глубо-

кого поклонника музыки эпохи Моцарта. У Чайковского есть Вариации для виолончели и оркестра на тему рококо – без единого мелизма.

При всех касаниях аналогий Тан Дуна к музыке И. Стравинского, Б. Бартока, К. Дебюсси очевидно понимание связи всех названных музыкантов с культурой рококо, свидетельство тому – опера «Соловей» И. Стравинского, тип салонной игры Б. Бартока, салонности и сочинения, и игры у К. Дебюсси. Клавесинность звучания фортепиано подчеркнута артикуляционным знаками в нотном тексте Тан Дуна. Культура изящной церемониальности глубоко понятна Китаю, отчего не будет преувеличением характеризовать пьесу Тан Дуна как неорококо.

Использованные источники

1. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции / Е. Дубровина ; бакалаврска работа. – Одесса, 2015 – 95 с.

2. Хіль О. М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту у вітчизняній інструментальній музиці XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хіль Олена Михайлівна ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2015. – 16 с.

Вежневець Ірина Леонідівна

Психологізм музичних портретів Франсіса Пуленка

Програмна музика XIX ст. – джерело тісного інтегративного розвитку живопису та музики – підготувала появу в XX ст. нового різновиду камерного-вокального жанру – музичного портрету. Творчість французького композитора Франсіса Пуленка є чудовим прикладом цього напрямку мистецтва. Серед величезної кількості його вокальних циклів важливе значення мають музичні портрети, представлені в циклі «Le Travail du Peintre» («Робота художника»), написному на вірші поета Поля Елюара.

В європейському музичному мистецтві жанр портрету існує більше трьохста років і постійно поповнюється новими шедеврами, але він і зараз не має досконалого теоретичного обґрунтування чи класифікації. Теоретичні дослідження Е. Ю. Корнієнко [4 ; 5] та Лі Юнь Цзе [6 ; 7] підкреслюють важливість теми. Актуальність теми полягає не тільки в розгляді маловивченої сфери творчості композитора, але й у зверненні до проблеми розвитку жанру музичного портрету, як соціально-культурного феномену XX ст. Музичний портрет, як і інші портретні жанри, досліджує людину, її неповторну особистість, індивідуальні

психофізичні та соціальні риси, особливості світогляду і, як правило, приналежність до національної культури.

Ф. Пуленк зміг переосмислити досягнення попередніх поколінь композиторів-романтиків (Е. Гріг, Ф. Ліст, Р. Шуман) й імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель), які взяли за основу ідеї синтезу мистецтв та об'єднати різноманітні тенденції розвитку вокальної мініатюри. Романтики і імпресіоністи задовольнялись емоційними враженнями або зоровими спостереженнями, не зосереджуючись на внутрішньому світі людини. Нова філософія позитивізму О. Конта, естетика І. Тена та Ф. Брюнетьєра, психоаналіз З. Фрейда та К. Юнга, інтуїтивізм А. Бергсона і М. Лоського, гуманізм А. Швейцера значно змінюють пріоритети музичного втілення психології людини.

Ф. Пуленк, обожнювач і знавець живопису, складає психологічну характеристику людини-митця, проводить філософське осмислення його праці та призначення, продовжує розвивати національну ідею образу світу, як самобутнього явища музичної культури Франції.

Композитор завжди повторював: «Моя музика – мій портрет». Композитор, як творча особистість, не тільки генерує твори мистецтва, а й сам закарбовується в них, органічно входить в художній світ своїх музичних творів, тим самим створює свій власний творчий портрет. Це важлива складова, яка набуває нового значення в циклі «Le Travail du Peintre». Музика циклу присвячена художникам авангарду, багатьох з яких Ф. Пуленк знав особисто, дружив, співпрацював з ними, позував ім. За задумом у циклі мало бути вісім mélodie: «Пабло Пікассо», «Марк Шагал», «Жорж Брак», «Хуан Гріс», «Пауль Клеє», «Жоан Міро», «Жак Війон», однак останній вірш поетичного циклу «Анрі Матісс» П. Елюар не встиг написати (саме тому цикл вважається слабким). Але портретів у циклі є фактично вісім. «Голос за кадром», що оповідає про життя та творчість друзів-митців, сприймається як голос самого Ф. Пуленка, і поступово ми бачимо його власний портрет. «Автор, якого ми чуємо, входить в художній світ твору різноманітно. Він вміє приймати різні обличчя: нагадати про себе в ліричному відступі, кинути "репліку від автора", "одягатися в одяг" ліричного героя, перетворитися в оповідача, інтегруватися в творче, моральне, філософське credo (лат. credo – вірую), трансформуватися в "слід", що залишається після знайомства з твором» [1, с. 258].

Для створення цілісних образів музичних портретів у циклі сконцентровані філософія, поезія, мова, живопис, кінематографічні прийоми кадрування, акторське мистецтво і музика. Створивши суміш популяр-

них французьких національних музичних жанрів – poème, mélodie, chanson та ін. – він реалізує ідею розвитку французького мистецтва.

«Пікассо» – це нездоланне бажання творчості, сила і міць творця. «Марк Шагал» – повернення в світ дитинства, враження від циклу картин «Цирку», іронічний кліп (короткометражний відеофільм) з «незрозумілим скерцо». «Жорж Брак» – вишуканий стиль: ніжність, пісенна лірика, філософія свободи та польоту думки, «птах, що летить». «Хуан Грі» – шедевр французької mélodie в жанрі chanson, вимагає надзвичайної динамічної чутливості, поетичної натхненності. Водночас йде розповідь про копітку, нелегку, але натхненну працю художника, пов'язані з цим емоції, і абсолютно чітко ми бачимо малюнок однієї картини Хуана Грі. На тлі картини прийомом кадрування Ф. Пуленк виводить головне – образ митця. Рух в циклі задає mélodie «Пауль Клее», яка написана в жанрі perpetum mobile (лат. – вічний двигун) [3, с. 254]. Пауль Клее завжди говорив, що художник не може зупинятися на досягнутому, він повинен завжди рухатися вперед. Шостий портрет належить веселому каталонцеві Жоану Міро, одному з лідерів абстрактного та сюрреалістичного напрямків, що дивився на світ, як на своє продовження. Mélodie «Жоан Міро» акцентує увагу на внутрішньому світі творчої душі, її здатності не втрачати з роками дитячого подиву від краси світу. Ф. Пуленк вважав її дуже складною для виконання: стрімкий рух, яскраве сонце, проте, за мить subito piano, ми завмираємо від краси легкої бабки на гроні винограду.

Жак Війон – творець відомої групи кубістів «Золотий перетин»: сильний, рішучий, впевнений в собі. П. Елюар у вірші перераховує всі негаразди на людському шляху, але його «Війон» не схиляється, йде вперед та радіє життю. Незважаючи на те, що відповідно ідеї наочній деталізації вірша музика похмура, з динамічними перепадами з forte на piano, poème «Війон» створює позитивний настрій, мотивує творчість, що відповідає загальній концепції циклу.

Важливо, що серед головних складових портретів Ф. Пуленк бере на озброєння голосові барви та акторську майстерність співака. Ф. Пуленк захоплюється поезією, яка насичена яскравою образністю та відповідає синестезійному (від грецького συναίσθηση – σύν «разом» і αίσθηση «відчуття») сприйняттю композитора [2, с. 5].

Найкраща частина циклів створених в 30–50-х рр. мала коріння в народних та міських melodies: «Той день, та ніч» на вірші П. Елюара (1937), «Банальності» (1940) та «Каліграми» (1948) на вірші Г. Апполінера, «Лід та полум'я» (1950) на вірші П. Елюара. Також створено відомі портрети «Тореадор» (Ж. Кокто), «Аделіна на прогулянці» (Ф. Лорка), «Скрипка» та «Такий як ти є» (Л. Вільморен), та інші.

Синтез музики та поезії відповідає асоціативній виразності та різновидам технік образотворчого мистецтва, що схожі на графіку, поезію, кінематограф та живопис, утворює умови злиття всіх мистецтв заради єдиного концептуального замислу – створення музичних портретів, які б мали психологічне наповнення, що дає перевагу в досягненні обопільного емоційно-психологічного впливу, більш наближеного до театрального. Можна зробити висновок, що еволюція жанру музичного портрету в творчості Ф. Пуленка, проходить шлях від наслідування інструментальної програмної музики до власної унікальної трактовки жанру, синтезуючи численні традиції французького мистецтва.

Використані джерела

1. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая. – М. : Наука, 1986. – 268 с.
2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве) / Б. М. Галеев. – Казань, 1987. – 264 с.
3. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия / Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – 672 с.
4. Корниенко Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Ю. Корниенко. – Самара, 2011. – 173 с.
5. Корниенко Е. Ю. К вопросу о синестезии во французской камерно-вокальной музыке рубежа XIX–XX веков / Е. Ю. Корниенко // Исследования молодых ученых : Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции аспирантов. – Саратов, 2009. – С. 31–37.
6. Юнь Цзе Л. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ли Юнь Цзе. – Минск, 2013. – 197 с.
7. Юнь Цзе Л. Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII–XX веков / Ли Юнь Цзе // Вестник Беларусского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 2 (16). – С. 92–98.

Гайдичук Олена Степанівна

Співпраця диригента Я. Бабуняка з пластовими хорами Великобританії у контексті розвитку хорового мистецтва української діаспори

Ярослав Бабуняк – заслужений діяч мистецтв України, лауреат всеукраїнських премій ім. Івана Огієнка та ім. братів Богдана та Левка Лепких, знаний у діаспорі бандурист, співак (бас-баритон), хоровий диригент, лауреат Міжнародних фестивалів у грі на бандурі (Уельс, 1954, 1955 рр.), у солоспівах (1954, 1955 рр.), засновник і багаторічний диригент репрезентативного хору «Гомін» Союзу українців Великобри-

танії (1949–2003) – багаторазового лауреата престижних Міжнародних музичних фестивалів.

Дослідження матеріалів про хорове мистецтво у Великій Британії з архіву родини Бабуняків дає підставу зробити висновок, що до важливих дат українського календаря і підготовки у зв'язку з цим концертів на теренах Великобританії часто зверталися до Я. Бабуняка – тонкого знавця хорового мистецтва (за оцінкою видатного музичного діяча діаспори В. Луціва) і вродженого диригента (за відгуком американської газети «Свобода»).

В історію українського «Пласту» – організації української молоді, заснованої у 1911 р., що виховала чимало видатних особистостей та борців за волю України – Я. Бабуняк увійшов як неперевершений хормейстер і диригент збірного 150-особового хору. При підготовці до ювілейних відзначень 20-ліття (1969), 25-ліття (1974) «Пласту» у Великій Британії та 60-ліття «Пласту» України (1971-1972) Крайова Пластова Старшина звернулася до Я. Бабуняка з проханням підготувати ювілейні концерти. Зазначимо, що пластове життя і тематика пісень були близьким для маестро, оскільки у «Пласті» виховувалися його діти, а дружина Тамара довгі роки (1948–1997) була сеньйорою «Пласту» у Великій Британії. І хоч для маестро нелегко було прийняти позитивне рішення (Я. Бабуняк був головним менеджером крамниці, мав багато праці після роботи і у вихідні дні), він взяв на себе цей обов'язок з умовою, що зробить це в час його двотижневої відпустки на роботі та в час пластового табору в останніх двох тижнях [3, с. 84-85].

Про те, як інтенсивно протягом цих двох тижнів працював Я. Бабуняк із пластовим хором та про репертуар, дізнаємося із розповіді довголітньої голови «Пласту» у Великій Британії Оксани Паращак, у якої було взято інтерв'ю по Скайпу. Доктору Анні Герасимович (за професією дантист) – голові Крайової Пластової Старшини порекомендували допомогти Я. Бабуняку скласти репертуар, але д-р А. Герасимович відповіла: «Як би то виглядало, якби мені, дантисту, хтось підказував із сторонніх, як вкладати зуби?» Цим самим вона ствердила віру, що Я. Бабуняк без зайвої підказки все зробить сам.

До свого приїзду в табір (його було організовано на трьохтижневий термін) маестро приготував цілу програму для мішаного, чоловічого, жіночого хорів та хору новацтва (наймолодших пластунят), зробив копії нот пісень і передав це все тоді пластовій сеньйорі Оксані Паращак, яка любила спів і постійно – як в станиці, так і на таборах – провадила хоровий спів. На прохання Я. Бабуняка п. Оксана вже першого тижня почала розучувати партії творів. До табору тоді прибуло понад 150

учасників. Це були пластуни двох генерацій – старші і молодші, і не всі добре володіли українською мовою, а наймолодші й взагалі не володіли. Наприкінці першого тижня до табору прибув Я. Бабуняк. Не марнуючи часу, він зразу зібрав усіх пластунів до таборової їдальні і розпочав репетиції. Пластуни з семи пластових станиць і різних околиць Великої Британії були ще незіспівані, і з них усіх маестро Я. Бабуняк створив подиву гідний пластовий хор.

За словами інтерв'ю Оксани Паращак, маестро Я. Бабуняк був великим педантом і дуже вибагливим у своїй диригентській праці. Це було одним із основних секретів його успіху. Диригент працював у поті чола: не один рушник було викручено під час і після репетицій. Працював інтенсивно, завзято, і цього вимагав від хористів. Репетиції проходили два рази до обіду і два рази після обіду. Це була важка, великих зусиль праця, але після двох тижнів, на останній ватрі табору, концерт, який був генеральною репетицією ювілейних наступних виступів, перевершив усі сподівання. За спогадом О. Паращак, на очах у всіх творилося пісенне диво.

Ювілейні хорові концерти, які з великим успіхом пройшли в найбільших містах Великої Британії, продемонстрували неабиякий хормейстерський і диригентський хист маестро. Крайова Старшина була задоволена завзятими пластунами, які за такий короткий час досягли такого доброго вишколу. Я. Бабуняк вимагав великої уваги під час репетицій і концертів. Хоч він був вимогливим і строгим у праці, але дуже привітним і усміхненим завжди, ніколи не підвищував голосу. Репетиції з ним не втомлювали ні старших, ні малих. Я. Бабуняк розумів психологію людей різного віку, знав історію України, культури та музики, любив малювати, йому був властивий гумор. Все це у комплексі йому допомагало тримати увагу хору. У процесі розучування творів він розповідав про диригентів, авторів пісень, наводив цікаві приклади та порівняння про картини побуту і життя українців, малював словесно пейзажі, розповідав захоплююче сюжети історії України, її визначних особистостей (козацтва, січового стрілецтва, вояків УПА тощо), одночасно відпрацьовував дикцію, дихання, інтонацію хористів (у свій час Я. Бабуняк закінчив Манчестерську консерваторію за фахом академічний спів), шліфував їхні голоси, адже у хорі співали всі без винятку присутні на табірному зборі. У роботі з пластовим хором проявив себе як виховник молоді в українському дусі, а також як здібний педагог, що, очевидно, успадкував від своїх батьків-педагогів.

Пластун Іван Чуба згадує: «Бабуняк, зайшовши в зал на першу репетицію запитав пластунів: «Чи бачили ви у таборі ведмедя?» Пластуни

відповіли хором: «Ні!». «Значить, нікому ведмідь не наступив на вухо чи горло?», – і знову пластуни відповіли хором: «Ні!». І Я. Бабуняк запитав: «Отож, співаємо усі?», – і пластуни відповіли хором: «Так!».

Для Я. Бабуняка стало правилом: любов до співу прищеплювати змалку. Бо хто співає змалку – буде до останку (тобто до кінця). Маестро сам придумував цікаві музичні вправи та розспівки, щоб наймолодшим не було нудно на репетиціях.

Концерти Пластунів проходили при переповнених залах. Дуже характерний газетний відгук Миколи Вереса про Ювілейний концерт в Лондоні: «Щоб не втомлювати публіку, Я. Бабуняк створив чотири хори – дівочий, юнацький, хор новацтва (наймолодші) і мішаний, в якому співали всі пластуни. Незважаючи на те, що серед виконавців не було ні одного професіонала, програма дуже вражала своєю якістю, позначалася яскраво справжньою професійністю, а кожен твір був виконаний без зауважень, вільно, легко, образно і переконливо. Всі запримітили прекрасну дикцію хористів. Репертуар хорів складався з різних пісень – пластових, патріотичних, ліричних, жартівливих. Але кожна з них, завдяки майстерній руці диригента, завдяки його чутливості і хистові, була виконана з відповідною інтерпретацією, мала свій власний характер, відзначалася глибинним передаванням нюансів. Можна подивляти працьовитість і витривалість маестро Я. Бабуняка, який не тільки видобув назовні потенціальну енергію, приховану в душах і серцях старших пластунів, але навчив співати за два (!) тижні в таборі таких малят-пластунят, котрі не вміли ще розмовляти українською. А вони справді співали гарно, й то сміливо, відважно, невимушено. Важко надати перевагу котрійсь із прослуханих пісень, бо всі вони були проспівані знаменито всіма хорами. Жіночий хор виявився настільки досконалий, що його відразу запросили на виступ у телевізійній програмі» [2].

Збереглася в архіві Бабуняка програмка Ювілейного концерту 1969 р. Концерт складався з двох відділів, де декламація, гагілки, театралізована інсценізація табірної варти були переплетені двадцятьма піснями. Збережена програмка другої серії концертів, яким відзначали 60-ліття українського «Пласту» в 1971–72 рр. зовсім відрізнялася від попередньої різноманіттям творів. На жаль, в той час не було змоги відзняти концерти на відео.

Аналіз програмок дає підставу твердити – Бабуняк був добре обізнаний у пісенній творчості вітчизняних і діаспорних авторів. Схвальні відгуки пластунів і преси й те, що концерти відбувалися у переповнених залах були свідченням зацікавлення ними вдячної та щедрої на оплески публіки.

Усі ювілейні Пластові концерти під керівництвом Я. Бабуняка викликали велику пошану і повагу до «Пласту» і посприяли поповненню його рядів. Пластова старшина удостоїла Я. Бабуняка почесного титулу «Добродій українського "Пласту"». Після Ювілейних концертів 15 пісень було записано на платівку «Пласт співає», і до цього часу це єдиний в історії хорового мистецтва діаспори світу запис пластового хору. В 1999 р. з нагоди 50-річчя «Пласту» у Великобританії платівка була переписана на диски, які стали надбанням усіх Пластових станиць української діаспори світу та України.

Використані джерела

1. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / Володимир Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.

2. На крилах поривної пісні // Українська Думка. – Лондон, 1969. – 30 жовтня.

3. Пласт у Великій Британії. – Львів : Кальварія, 1999. – 259 с.

4. Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Юрій Покальчук. – Львів : Кальварія, 1999. – 140 с.

Гузь Антон Євгенович

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРОМБОНІ

Упродовж тривалого історичного періоду основу інструментальної культури складає мистецтво гри на духових інструментах. Невід'ємною його складовою є українське духове виконавство, яке невпинно еволюціонує, щоразу утверджуючи своє місце в загальній системі музичного інструменталізму.

Духові інструменти належать до найбільш розповсюджених музичних інструментів. Маючи чудовий тембр, дивовижну неперервну співучість, багатообразну виразну артикуляцію та невичерпні технічні можливості, вони у всі часи посідали належне місце в музичній культурі. Серед духових інструментів важливе місце посідає тромбон, один з найдавніших інструментів в історії світової культури взагалі, і національної української, зокрема.

Сьогодні спостерігається швидкий розвиток духового виконавства, що проявляється не тільки в розвитку традиційних способів гри, але й у виникненні нових нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, у значному розширенні самої сфери виразних можливостей духових інструментів. Перед духовиками постає цілий ряд нових проблем: управління тембровою окрасою звуку інструмента, глісандо, портаменто, субтони, шумові засоби виразності, перманентне дихання та багато інших.

Акустичну природу духового виконавства вчені характеризують з позицій інструментально-вокальної концепції, згідно з якою під час гри звучить не тільки духовий інструмент, але до певної міри і сам виконавець. Виходячи з принципів такої концепції, оптимальною для духовика є така методика навчання, яка поєднує в собі елементи як інструментальної, так і вокальної методик.

Навчитися правильно дихати і економно розпоряджатися диханням під час гри на тромбоні – запорука успішного володіння навичками гри на інструменті. Основний принцип дихання, який використовують більшістю музикантів – «змішаний» тип. Спочатку повітря набирається в нижню частину легенів і потім швидко добирається в верхню частину. Для більш швидкого і успішного оволодіння таким типом дихання корисно «подихати» перед заняттями без гри на інструменті.

Виразна гра на тромбоні, як і на будь-якому іншому мідному духовому інструменті, неможлива без правильної, гнучкою, художньо виправданої атаки звуку. Залежно від сили й характеру звуку, застосовують такі види атаки: просту, тверду, м'яку й допоміжну. Для кожного виду атаки характерна артикуляція певного приголосного, що й визначає її вид. Так, для твердої – «т», м'якої – «д», допоміжної – «к» і, відповідно, складів: «ту – та – ті», «ду – да – ді» й «ку – ка – кі». Від характеру та ведення звука залежить і його основна частина – форманта, тобто зона зосередження звукової енергії, здатності концентрувати всі складені тембральні відтінки звука, що збагачують загальне звучання інструмента.

Під час навчання мистецтва гри на тромбоні найчастіше зустрічаються такі проблеми атаки звуку: «вповзання в звук» – побоювання виконати звук твердо, пружно; «заїкання» – коли учень, взявши дихання і приготувавшись до виконання звуку, ніяк не може вимовити перше «ту»; замість «ту» або «та» звук починається з невеликого «тріска», що не дозволяє грати ясно та чітко. Формування правильної атаки звуку під час гри на тромбоні є важливим аспектом звуковидобування. Для правильної постановки атаки звуку важливо систематично виконувати спеціальні вправи.

У артикуляційно-штриховій сфері конструктивна унікальність тромбона виявляється у виконанні штриха легато. О. Харитонов вказує, що узагальнення основних поглядів педагогів-тромбоністів, з приводу технології виконання легато, можна об'єднати у такі методичні принципи:

1) справжнім («чистим») легато на тромбоні може вважатися тільки таке, яке виконується без участі язика;

2) досягти під час виконання задовільне «чисте» легато дуже важко, але можливо;

3) у деяких ситуаціях, коли складно досягти виконання справжнього легато, можна вдатися до допомоги язика, що імітує артикуляцію складів «ла», «на», «га» [3, с. 113–114].

На тромбоні можливо виконувати два види легато. Перший вид передбачає використання при виконання м'якого удару язика на склад «да». Другий вид – це легато без удару язика, але за допомогою губної артикуляції і руху куліси. В обох випадках слід м'яко і плавно переходити від звуку до звуку, спираючись на дихання.

Виконавець на духових інструментах, повинен собі чітко уявляти, що без добре розвиненого губного апарату, тобто амбушюра, неможливо професійно грати на тромбоні. Учень за допомогою педагога повинен так побудувати свої щоденні заняття на інструменті і підібрати такі вправи, які допоможуть йому в процесі роботи розвинути і вдосконалити його апарат. Правильно сформований амбушюр гарантує вільне, легке і невимушене виконання. Важливо сформувати правильний амбушюр на самому ранньому етапі навчання гри на тромбоні.

Досить часто в музичних творах для тромбона зустрічається прийом, коли потрібно швидко або поступово зробити різноманітні динамічні відтінки від ноти до ноти, на довгих нотах. Без відповідної підготовки виконати філірування звуку досить важко, особливо в верхньому або нижньому регістрах. Краще починати «роздувати» ноти з середнього регістра і поступово розширювати діапазон. У процесі філірування звуку на тромбоні необхідно обов'язково стежити за інтонацією та якістю звучання.

Таким чином, важливими сучасними чинниками гри на тромбоні є застосування інструментально-вокальної концепції, вміння правильно розпоряджатися диханням, звуковидобуванням, формування правильної атаки звуку, добре розвиненого губного апарату, використання різноманітних виконавських прийомів.

Використані джерела

1. Посвалюк В. Т. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі / В. Т. Посвалюк // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – № 1 (1). – С. 112–117.

2. Пронин Б. А. Проблемы постановки амбушюра при обучении игре на тромбоне / Борис Александрович Пронин [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://avisitu.com/music/постановка_губ.pdf

3. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен / Александр Харитонов. – М. : Водолей, 2010. – 144 с.

Гуренко Людмила Олександрівна

Микола Вороний: мистецька самоосвіта – шлях до розуміння Всесвіту

Видатний німецький та американський філософ Герберт Маркузе (1898–1979) у своїй праці «Розум і революція» зазначав: «Розум як практичне знання, що розвивається, як «вільне мислення», був інструментом створення світу, в якому ми живемо. <…> Знання, ймовірно, заподіяло <…> рани існуванню людини, воно принесло в світ злочин і почуття вини; але нова невинність, «друга гармонія» може бути досягнута лише завдяки знанню <…>» [7, с. 226–227] Та чи залежить автономне мислення від номінальної освіти й чи змінюється якість кожного з цих визначень від їхнього взаємозв'язку? Дати відповідь на ці запитання неможливо без розуміння певної діалектичної суперечності: яким чином, не маючи жодної закінченої освіти, знаний український театральний діяч із європейським складом думання Микола Вороний (1871–1938) став великим поетом, перекладачем, журналістом, «першим поважним ідеологом українського театру» [5, с. 76], одним із засновників Українського Національного театру, а згодом – його директором і режисером, педагогом із неординарними розумовими здібностями?

Певна річ, що освіта – це насамперед надзвичайно складний історичний процес мислення індивідууму з відповідними змістом і формою, поняттями, принципами і суперечностями, логічними та алогічними гіпотезами, фактами, роздумами, прагненнями, пізнавальними й руйнівними структурними моделями, методами і теоріями тощо.

Проте кожна історична формація моделює свої соціально-політичні ситуації й позиції щодо пізнавально-аналітичного мислення, коли суб'єкт мусить абстрагуватися від дійсності, створюючи власні, цілком повноцінні й оригінальні наукові методи пізнання. Йдеться про структуровану розумність – самопізнання й самоосвіту. Свого часу заклик греків до пізнання самого себе був усвідомленим прагненням до розуміння Всесвіту. А вже на початок XX ст. людина навчилася ховатися у власній свідомості, тож викрилася її дуалістична сутність. Отже «розум [став] запереченням заперечення» [7, с. 224]. Тож не дивно, що існуючий світ суперечить сам собі й спричиняє критику запропонованої схематичності буття. Тому Микола Вороний, прагнучи незбагненних філософсько-культурологічних глибин, рівномірно віддалявся від них, формуючи власний світогляд за фактичним освітнім матеріалом. Так, завдяки спорадичності поглядів він мав витончений смак щодо сприй-

няття й моделювання театральних процесів. А життєві й творчі непослідовність і невизначеність були не вадами митця, а його позитивною основою. Іноді він помилявся, говорив правду, шукав істину, та часто його не чули, хоча «<…> він завжди розвивав який-небудь проект, думку на поліпшення людського життя» [6, с. 6]. Митець «свобідно почував себе» [3, с. 614] не лише в українському літературному просторі, а й у театрі й малярстві. І хоча він не продукував нові ідеї, а тільки акумулював їх у собі й транспонував в українське середовище, його внесок в українсько-європейську культурологічну царину неоціненний. Зокрема, режисерські й акторські методологічні принципи, рекомендації та зауваження Миколи Вороного, засновані на творчій ідеології великого театрального реформатора Михайла Щепкіна (1788–1863), режисерських традиціях видатного діяча українського театру Марка Кропивницького (1840–1910), мистецьких позиціях визначного реформатора європейської сцени Гордона Креґа (1872–1966) – основа українсько-європейської театральної школи й до сьогодні.

До того ж Микола Вороний володів кількома мовами, зокрема, англійською, німецькою, французькою, переклав суфійсько-філософські трактати давньоперського поета Джалаледдіна Румі (1207–1273) та японську поезію. І це за умови, коли видатний літературознавець О. І. Білецький стверджував, що розуміння тогочасних українських письменників на творах іноземних авторів, не кажучи вже про вільне володіння чужомовним лексичним апаратом, було рідкісними випадками [1, с. 161]. Тож велич його думки вражала, адже перекладені ним твори являють собою лексично-музичні шедеври. Отже, в процесі самоосвіти Микола Вороний наближався до наукових теоретичних концепцій. Від широких буттєво-творчих абстрактних понять сьогодення він повертався до конкретизації давнини, тобто до сутності самого себе як всесвітнього мікрокосму. І хоча митцеві було дуже важко знаходити точку опори, зокрема, щодо культурологічного контексту, адже «якщо закони та установлення, які мають бути міцною основою для змінного, самі змінюються, то на що ж спиратиметься саме змінюване?» (пер. – Л. Г.) [4, с. 410], то «щодо української естетичної думки, <…> йому у нас не було рівних» [2, с. 6].

Також Микола Вороний з методичною точністю схоплював зміст західноєвропейських культурологічних традицій і, реформуючи, систематично асимілював їх на українському гуманітарно-науковому ґрунті. Проте цей процес, напевне, значно ускладнився б, якби знаний митець не набув об'єктивованого філософського досвіду. Зокрема, дехто з мислителів, думками яких він зацікавився, пробувають у полі зору релігій-

ного світу, адже духовні протиріччя, які протягом життя долав майстер, зміцнили його свідомість незаперечним глибинним моральним приматом. Так, нідерландський філософ Бенедикт Спіноза (1632–1677) переконав його в тому, що філософська мудрість є основою справжньої релігії. А німецький філософ і богослов Фрідріх Даніель Ернст Шлеєрмахер (1768–1834) – що саме християнство – найдосконаліша релігія, а також, що існування й мислення мають вирізнятися ідентичністю, а це – засновок знання. Втім саме німецький філософ Фрідріх Вільгельм Йозеф Шеллінг (1775–1854) відіграв значну роль у формуванні його духовної та творчої свідомості. Адже мислитель вважав, що «пошук абсолютної тотожності духу та природи відбувається через єдину основу – самосвідомість Бога та людини» [8, с. 409].

Отже, Микола Вороний, ставши великим літератором і визначним театральним діячем, не обмежився лише констатацією фундаментальних теоретичних конструкцій. До останнього подиху він займався самоосвітою, яка в його випадку була суттєво глибшою та всеосяжною за сумнівну формально-офіційну, що її мали його сучасники, більшість із яких отримали лише пропедевтичні знання. А своєрідність самоосвіти Миколи Вороного полягає у свіжості його думки та свободі мислення, що призвели до неперевершених результатів.

Використані джерела

1. Білецький О. І. Микола Вороний / О. І. Білецький // Червоний шлях. – 1929. – № 1. – 180 с.

2. Вервес Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Вервес // М. К. Вороний ; упоряд. Т. І. Гундорова ; гол. ред. І. О. Дзеверін [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с.

3. Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене / М. Вороний // М. К. Вороний ; упоряд. Т. І. Гундорова ; гол. ред. І. О. Дзеверін [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с.

4. Гегель Г. В. Ф. Речи директора гимназии. 2 сентября 1813 года / Г. В. Ф. Гегель // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет : в 2 т. ; сост., общая ред. и вступит. статья А. В. Гулыги. – Т. 1. – М. : Мысль, 1970. – 668 с.

5. Г. М. Микола Вороний / М. Г. // Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1923. – Травень. – 96 с.

6. Ільєнко І. Боже! За віщо? Судний день Миколи Вороного / І. Ільєнко // Літературна Україна. – 1991. – 14 березня. – 8 с.

7. Маркузе Г. Розум і революція / Г. Маркузе // Читанка з історії філософії: у 6 кн. – Кн. 6: Зарубіжна філософія XX ст. – К. : Фірма «Довіра», 1993. – 239 с.

8. Шевченко В. М. Словник-довідник з релігієзнавства / В. М. Шевченко. – К. : Наук. думка, 2004. – 560 с.

Єлисєєв Денис Віталійович

ВИКОРИСТАННЯ «ХМАРНИХ» ТЕХНОЛОГІЙ У ДИСТАНЦІЙНОМУ НАВЧАННІ

Сьогодні дистанційна освіта перетворилася на невід'ємну складову частину освітньої системи розвинених країн світу. Термін «дистанційне навчання» говорить сам за себе – це навчання на відстані від навчального закладу. Багато університетів і учбових центрів як за кордоном, так і в Україні пропонують дистанційні курси як стандартну послугу. Вже накопичений значний досвід і в технологічній сфері і в області наповнення курсів різної тематики. Склалася ціла мережа організацій, що координують дистанційну освіту і що займаються її організацією і вивченням. Дана система має ряд переваг та недоліків.

Ідея дистанційної освіти не нова. ЇЇ дослідженням давно займаються вчені та науковці багатьох країн. Варто відзначити, що дистанційна освіта існує вже впродовж п'ятдесяти років, а також має радянське коріння. Наприклад, США, посідаючи п'яте місце серед найбільших експортерів освітнього продукту, щорічно заробляють на цьому $7 млрд. У 2010 р., за даними Інституту міжнародної освіти, у США навчалися 453 787 іноземних студентів. Більша їхня частина (57%) – з Азії, лише 15% – з Європи. Сьогодні вища освіта в США – 100-мільярдний бізнес, що становить 2,7% ВНП. Україна теж могла б непогано заробити на експорті своїх освітніх програм у країни СНД, Балтії, Близького Сходу.

Головною метою створення та розвитку системи дистанційної освіти є надання школярам, студентам, громадянським і військовим фахівцям, безробітним, самим широким верствам населення в будь-яких районах країни та за її межами рівних освітніх можливостей, а також підвищення якісного рівня освіти за рахунок активнішого використання наукового і освітнього потенціалу провідних університетів, академій, інститутів, галузевих центрів підготовки та перепідготовки кадрів, інститутів підвищення кваліфікації, які лідирують, та інших освітніх установ. Дистанційне навчання дозволятиме студенту отримати як базову, так і додаткову освіту паралельно з його основною діяльністю. Нарешті, створювана система дистанційної освіти направлена на поширення освітнього середовища, на найповніше задоволення потреб і прав людини в галузі освіти.

З широким розповсюдженням інтернету перед освітніми установами розкрилися принципово нові можливості, пов'язані з впровадженням дистанційного навчання. На рубежі тисячоліть проекти дистанцій-

ного навчання є одними з найбільш ефективних в інтернеті, оскільки дозволяють якнайповніше реалізувати такі незаперечні переваги мережі як широта обхвату аудиторії, оперативність оновлення матеріалу, високий ступінь зручності для користувача. У дистанційному навчанні ці якості втілюються в можливість здійснювати підготовку слухачів незалежно від їх фізичного місцезнаходження силами кваліфікованих викладачів провідних наукових центрів. Відмінні репрезентативні показники всесвітньої павутини дозволяють використовувати в учбовому процесі практично всі засоби передачі відомостей, включаючи мультимедіа. Учні самостійно вибирають час занять. Велике значення має також і відносна економічність дистанційної освіти, що виключає витрати на переїзд до місця навчання.

Технологія «хмарних» обчислень і реалізована на її основі освітня платформа дозволяють максимально ефективно використовувати наявні ресурси. Тепер в будь-якій місці можна організувати сучасний учбовий процес, використовуючи ноутбуки і безпровідну мережу. Для роботи використовують ipad-и, ноутбуки або нетбуки, що підтримують безпровідне підключення за стандартом Wi-fi. Наповнення електронного освітнього простору учбового закладу здійснюють викладачі та учні.

Основні переваги, які можуть дати «хмарні» технології, очевидні:

- виконання багатьох видів учбової роботи, контролю і оцінки online;
- економія дискового простору;
- економія засобів на придбання програмного забезпечення (використання технології Office Web Apps (Office онлайн));
- зниження потреби в спеціалізованих приміщеннях;
- антивірусна, безрекламна, антихакреська безпека та відкритість освітнього середовища для вчителів і для учнів.

Приклади використання «хмарних» технологій в навчанні.

- спільна робота,
- відеоконференції,
- використання Office Web Apps-додатків,
- сховища файлів, спільний доступ,
- електронна пошта з доменом гімназії,
- сервіси Google Apps,
- електронні журнали і щоденники,
- он-лайн сервіси для учбового процесу, спілкування, тестування,
- системи дистанційного навчання, бібліотека, медіатека.

Google надає безліч додатків і сервісів, що допомагають в навчанні:

- Google ArtProject – інтерактивно-представлені популярні музеї світу,

- Google Translate – перекладач,
- YouTube – відеохостинг,
- Google Диск – єдиний простір для зберігання файлів і роботи з ними,
- Google Docs – онлайновий офіс,
- Google Maps – набір карт,
- Google Sites – безкоштовний хостинг, який використовує вікі-технологію.

Заєць Тарас Володимирович

ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Національна система виховання сучасної молоді ґрунтується на засадах народної педагогіки, виховання у сім'ї, науковій педагогічній думці – своєрідних надбаннях національної виховної мудрості та досягнення світової культури. Музика завжди була одним із найсильніших факторів впливу на духовний світ людини, завдяки своїй емоційній насиченості та різноманітності [1].

Сучасне виховання молодого покоління базується на системі цінностей, які через традиції, культуру, філософію, релігію вказують на спрямування виховних зусиль, які формують виховний ідеал. Сьогодення вимагає відтворити в українському суспільстві почуття істинного патріотизму, сформувати в молоді соціально значущі якості, які вона зможе проявити в усіх видах діяльності. Це є своєрідним захистом інтересів своєї родини, рідного краю, народу та Батьківщини, реалізації особистого потенціалу на благо української держави.

Як у цьому може допомогти музика? Варто лише звернутися до народного фольклору, який супроводжує нашу культуру скрізь віки. Скільки знань, досвіду передається із покоління в покоління за допомогою пісні, скільки душ зцілила дивна сила музики.

Мистецтво допомагає пізнати не тільки світ, а й саму людину, поєднуючи її власний життєвий досвід із досвідом інших людей.

На розвиток національно-патріотичних почуттів найбільш помітно впливають естетичні фактори. Вони формують базову психологічну прихильність людини до своєї нації, залучають її до збереження та примноження духовних скарбів.

Сила і спрямування впливу музики зумовлюються загальною культурою слухача, рівнем його музичної освіти, досвідом, без чого немож-

ливе повноцінне естетичне усвідомлення твору. Уміння й навички спілкування з музикою не можна набути без безпосереднього контакту з нею.

Пісенний фольклор містить у собі неоціненний матеріал для вивчення традиційних засад українського народу, а також відображає еволюцію ідеалів, яка відбулася в процесі історичного розвитку нації. Саме до народної пісні зверталися дослідники українського менталітету. На пісенний матеріал спиралися у своїх наукових працях М. Костомаров, О. Потебня, М. Драгоманов, В. Антонович, М. Сумцов, І. Франко, М. Грушевський та ін. фольклористи, історики, літературознавці [2].

Народна пісня репрезентує традиційне бачення українцем прекрасного-огидного, високого-низького, трагічного-комічного, відображає стереотипи поведінки етносу, які тісно пов'язані з його світоглядними уявленнями.

Народна пісенна творчість є складовою народної педагогіки, оскільки містить у собі систему етичних еталонів та ціннісних орієнтацій. Сьогодні прогресивна педагогічна наука високо цінує музичний фольклор, який є важливим чинником народних виховних традицій.

Державна національна доктрина визначила головну мету національного виховання на сучасному етапі – це передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, своєрідності світогляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина України: національної свідомості, розвинутої духовності, моральної, художньо-естетичної, правової, трудової, фізичної, екологічної культури, розвиток індивідуальних здібностей, таланту [3].

Виховати таких особистостей можна лише за умови розвитку системи національної освіти, у якій виховання та навчання ґрунтуються на ідеях народної філософії, засадах української етнопедагогіки, народознавства, основах християнської моралі та наукової педагогіки.

Підводячи підсумки, варто відмітити, що музичний фольклор завжди був головним носієм національних ціннісних орієнтацій. Сьогодні, щоб зберегти свою національну самобутність у сучасній масовій музичній культурі, що є актуальним та болючим на фоні подій, які склалися у державі, потрібно повернутися до українських національних джерел, адже вони є дієвим засобом формування національної свідомості.

Використані джерела

1. Вишневський О. Національно-духовне відродження в українській школі: на допомогу вчителям і студентам педінституту: посібник / Омелян Вишневський. – Трускавець-Дрогобич : Дрогобицький пед. ін-т ім. І. Франка, 1992. – 44 с.

2. Кузь В. Г. Основи національного виховання / В. Г. Кузь, Ю. Д. Руденко, З. О. Сергійчик. – К. : ІВЦ «Київ», 1993. – 152 с.

3. Національна програма «Виховання дітей та учнівської молоді». Проект / Освіта України. – 2004. – 3 грудня. – С. 6–10.

4. Сухомлинський В. О. Як виховувати справжню людину / В. О. Сухомлинський // Вибр. твори : в 5-ти т. – К. : Рад. школа, 1976. – Т. 2. – С. 158–416.

Лі Мін

Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро»

З середини XX ст. можна спостерігати тенденцію, котра полягає в активному проникненні європейського впливу в китайський музично-культурний простір. Це обумовлено певними факторами, серед яких є підвищений інтерес китайців до європейського оперного мистецтва. Тому в Китай починають з'їжджатися іноземні оперні трупи з гастролями. На сценах китайських оперних театрів лунають європейські оперні шедеври: «Кармен» Ж. Бізе, «Ріголетто», «Травіата» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін» П. І. Чайковського, «Турандот» Дж. Пучіні та багато ін. Ці вистави отримують великий успіх і визнання у китайської публіки. В китайських консерваторіях формуються основи для викладання європейського оперного співу іноземними викладачами.

Під цим впливом з'являється поняття «китайська сучасна опера» – це синтетичний вид мистецтва у котрому поєдналися китайські, а також європейські музичні традиції. До цього виду мистецтва відносяться музичні твори китайських композиторів: Луо Цунсянь («Лю Хулань» 1942 р.), Янь Мінь («Цзянь Цзе» 1956 р.), Оуянь Цяньшу («Червона гвардія Хун Ху» 1953 р.) тощо [1, с. 25].

Все це створило умови для того, щоб через певний час китайські музиканти мали можливість самостійно створювати власні інтерпретації європейських опер. Так китайське трактування отримали опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Аїда», «Отелло», «Трубадур» Дж. Верді, «Король лір», «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «А зори здесь тихие» К. В. Молчанова та ін.

Зосередимо увагу на опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, поставлена на сцені Китайського національного театру (м. Пекін) у 2014 р. Прем'єра цієї опери стала справжньою подією для музичної культури Піднебесної. Всі квитки на виставу були заздалегідь розпродані, що певною мірою, гарантувало їй великий успіх. Опера виконувалася італійською мовою.

Одним із цікавих фактів при постановці цієї опери було те, що її режисером був обраний іспанець Хосе Луїс Кастро, який народився у Севільї (нагадаємо, що місце оперного дійства розгортається саме по-

близу Севільї). Режисер прагнув створити класичну інтерпретацію «Весілля Фігаро», при цьому уникаючи сучасних декорацій, а також декоративних елементів на сцені.

Для участі в опері були запрошені найбільш відомі китайські оперні співаки, які досягли слави та отримали визнання не тільки на Батьківщині, а також за її межами. Партію Фігаро виконав бас-баритон Шен Ян – лауреат багатьох китайських і європейських вокальних конкурсів. Він отримав професійну вокальну освіту в Шанхайській консерваторії. На даний час вокаліст працює солістом в одному з найбільш престижних театрів світу – «Метрополітен-опера».

Роль Сюзанни зіграла сопрано Хуан Їн, яка також є випускницею Шанхайської консерваторії. В популярній щоденній газеті США «Нью-Йорк Таймс» була опублікована стаття, в якій зазначалося, що Хуан Їн є однією з найбільш талановитих співачок, яка високо професійно і досконало виконала партію Сюзанни. Велика кількість шанувальників вокальної творчості артистки асоціює її голос із солов'їним співом. Відомий тенор Джоу Джен Джон зіграв партію графа Альмавіви в цій опері. Він є солістом Королівського театру «Ковент-Гарден» [2].

Опера «Весілля Фігаро» в трактуванні китайських співаків отримала дещо іншу інтерпретацію, ніж у європейських вокалістів. В першій дії опери можна зразу помітити, що на сцені було мінімум декорацій та декоративних елементів. З усіх меблів тільки стара дерев'яна шафа і велике крісло, а на підлозі лежала біла ковдра (подібну малу кількість декорацій можна спостерігати в традиційних китайських операх).

Якщо провести порівняльний аналіз китайської інтерпретації опери «Весілля Фігаро» з іншим її трактуванням у «Метрополітен-опера» в 1998 р., тоді можна підкреслити, що на нью-йоркській сцені була велика кількість декоративних елементів, котрі допомагають глядачам уявити і відчути культуру, традиції, а також інші особливості епохи кінця XVIII ст. [3].

Китайський варіант «Весілля Фігаро», на відміну від європейських та американських, відрізняється більшою стриманістю у вираженні почуттів та емоційних хвилювань. Цю тенденцію можна спостерігати у дуетах Фігаро та Сюзанни з першої дії. Шен Ян і Хуан Їн у своїх ансамблевих номерах більш скромно та серйозно передали почуття майбутнього нареченого та нареченої, ніж італійська співачка Чечілія Бартолі разом з британським вокалістом Бріном Терфелем. Це обумовлено певними причинами, серед яких однією з головних може бути більш скромне вираження почуттів, яке притаманне китайському народу.

У дуеті Марцеліни та Сюзанни був відсутній гострий конфлікт, на відміну від постановки в «Метрополітен-опера», в якому Сюзанна відверто голосно і весело висміювала та хизувалася над суперницею. Лікар Бартоло в китайській інтерпретації представлений старою серйозною людиною, а в інших постановках як розлючений, підступний чоловік, котрий бажає помститися Фігаро.

На відміну від інших героїв Керубіно в китайському оперному трактуванні, мрійливий, молодий, енергійний та кумедний юнак, закоханий у всіх жінок та дівчат замку. Також яскраво емоційним, хитрим та підступним був граф Альмавіва.

Більш стримане та серйозне трактування опери позначилося на темпах, які є значно повільнішими, ніж в інших постановках. Виключення становлять деякі музичні номери, а саме: увертюра до опери, арія Керубіно «Non so piu cosa son», а також швидкий дует Сюзанни і Керубіно з другої дії та ін.

В цілому, варто відзначити, що усі китайські співаки в опері показали свої сильні, яскраві і дзвінкі голоси, бездоганну італійську вимову та чудову дикцію.

Отже, можна дійти висновку, що опера «Весілля Фігаро» у виконанні китайських оперних вокалістів отримала нову інтерпретацію. Опера відрізняється емоційною стриманістю, що є однією з характерних особливостей китайського менталітету.

Використані джерела

1. Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лю Лянь // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2013. – № 3 (11). – С. 25–33.

2. http://v.youku.com/v_show/id_XNjY3NDUyNDI0.html «Весілля Фігаро» (відео).

3. http://yandex.ua/video/search?filmId=1IXST «Весілля Фігаро» (відео).

Марченко Катерина Анатоліївна

НАРОДНИЙ СПІВ ТА ФОЛЬКЛОР ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Українська пісня – це бездонна
дума українського народу.
О. Довженко

Пісня супроводжує український народ протягом усієї історії його існування, вона нікого не залишає байдужим. З піснею на вустах українці відзначають свята,оспівують своїх героїв, рідну землю. Багата на епітети українська пісня надзвичайно мелодійна,проникліва, яка вбирає в

себе всю людську душу, це справжня духовна скарбниця. Краса і сила народних пісень присутня в народних обрядах.

Є давня легенда, в якій розповідається про те, що Господь обдарував усі землі світу багатствами,а українська земля постала перед ним останньою і їй не залишилося нічого, окрім народної пісні. Господь пообіцяв, що пісня допоможе людям пережити всі негаразди, всі лиха і нестиме їм радість та світло.

Українська пісня є однією із святинь нашого народу, його найцінніших духовним скарбом, гордістю і красою, геніальною поетичною географією. Народна пам'ять зберегла імена деяких авторів давніх народних пісень. Найталановитіші з них – полтавчанка Маруся Чурай, козак Семен Климовський.

Народна пісня і народна манера співу,поруч із мовою-найважливіше,що становить українську етнічну культуру. Народний спів – це вид музичного мистецтва, у якому об'єднуються безліч наук і деяких видів народної творчості: фольклористика, етнографія, музично-поетична творчість, фольклорний театр, історія та ін.

«Фольклор – це саме життя» – так визначив основоположник української класичної музики М. Лисенко, – «суть народної творчості, її невмируще значення».

Фольклор – це багате джерело вивчення життя і побуту, у ньому яскраво відображаються національна вдача і характер народу. У народній пісні – найбільш поширеному фольклорному жанрі – тісно поєднані поетичне слово і музика.

Найтиповіші фольклорні зразки сягають своїм корінням глибокої давнини, і тому видатні знавці народної музики М. Лисенко та М. Леонтович підкреслювали виняткове значення вивчення саме старовинних пісень, зокрема обрядових та історичних.

Ознака «народний» може характеризувати приналежність співу до певного народу. Загальними ознаками народної манери співу усіх регіонів України є незначна вібрація голосу, природний звук, близька до розмовної мови дикція, щільне грудне звучання. Характерним для народного співу є недоспівування останнього складу в кінці строфи, огласовка. Головна причина в тому, що народні співаки за допомогою «незначущих словечок» та різних повторів вирівнюють віршовий рядок. Народна манера співу, яка ґрунтується на самобутніх традиціях, має такі ознаки:

- взаємозв'язок з побутовою мовою;
- специфічне звуковидобування;
- перевага грудного резонування;
- сукупність прийомів та засобів народного виконання.

Ґрунтовні праці фольклористів доносять до нас, що професійним мистецтвом музичний народний спів став саме з козацької доби. В цей час виникло кобзарство та лірництво.

Свою естетичну пам'ять український народ найкраще зберіг у пісні,що стала основою професійної музики. Народні митці створили протягом віків велику кількість різних за жанрами народних пісень, виробили різні способи пісенного виконавства та локальну стилістику.

Найсучасніша форма побутування фольклору – студентський фольклор, фольклор неформальних суспільних угрупувань, афористичні жанри-тости, анекдоти,привітання. Архаїчні форми пісенного фольклору віднаходять своє друге життя в сучасних аранжуваннях. Бард Віктор Морозов ще в 1990-х обробив львівські батярські пісні, Марічка Бурмака у тих же 90-х переспівала популярні колядки, Тарас Чубай і група «Скрябін» випустили альбом із стрілецькими та повстанськими піснями. До мотивів українського фольклору звертаються групи «Гайдамаки», «Мандри» та ін. Власну інтерпретацію класичних народних пісень пропонує популярний рок гурт «ВВ» і його лідер Олег Скрипка. Співачка Руслана випустила альбом «Дикі танці», в основу якого покладено гуцульські мотиви.

Сьогодні гостра проблема збереження та дбайливого ставлення народної культури. Традиційна культура – духовна основа самозбереження народу. Плине час. Люди вмирають і народжуються, але духовні цінності залишаються вічними і незакінченими, серед яких пісня. Сучасні українці не втратили любові до народної пісні, вона живе в кожному домі.

Мезіна Світлана Сергіївна

Василь Голобородько: парадокси долі

На сучасному етапі, у зв’язку з піднесенням національної свідомості після Революції гідності, в Україні спалахнула чергова хвиля національного відродження. Відтак, у науковому середовищі набуває актуальності проблема збереження національної традиції у мистецькому просторі сьогодення. В цьому контексті актуалізується феномен «прориву» у вітчизняному мистецтві 1960-х рр., що увійшли в історію як час прогресивних досягнень у всіх сферах діяльності суспільства.

Незважаючи на відносне послаблення тоталітарного режиму в роки хрущовської «відлиги», голосно та відкрито говорити про втілення національної ідеї було досить небезпечно. «Завуальовано» заперечити думки про вторинність, провінційність вітчизняної культури, заявити про існування національного українського мистецтва взялись представ-

ники творчої інтелігенції – так звані «шістдесятники». Вони вважали, що національну ідею слід втілювати поступово, шляхом використання української мови, відродження кращих здобутків духовної скарбниці народу (зокрема, фольклору), розвитком передових ідей забутих або заборонених митців 1920–1930-х рр., – крок за кроком «будити народ», сприяючи таким чином піднесенню національної культури.

Сьогодні, коли є змога відвідувати художні виставки учасників руху «шістдесятництва», авторські концерти композиторів-шістдесятників, слухати виступи безпосередніх «героїв» того часу та присвячені їм лекції науковців – спілкуватися з «голосами» тієї епохи, – важко уявити, що за здійснення в 1960-х рр. «вибуху» національної традиції у своїй творчості кращі представники нації зазнавали несправедливих утисків з боку правлячої верхівки: їх засуджували до ув'язнення, засилали у концтабори, відправляли до психіатричних лікарень тощо.

Серед тих, хто постраждав від тогочасного режиму і волею Долі страждає у сучасних політичних умовах – поет ***Василь Іванович Голобородько*** (нар. 1945 р. на Ворошиловградщині, нині Луганська область).

У 1964 р. митець вступив на філологічний факультет Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка, який згодом покинув, «…бо не відбув трудової практики в колгоспі, а те було страшніше за академнеуспішність – відраховували одразу ж» [2, с. 34]. Проте, юнак на цьому не зупинився і у 1966 р. поновився на другий курс у Донецькому університеті. В цей час починається «акт покарання» [там само] митця за пропагування праці Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Як наслідок – відрахування 1967 р. з університету «за дії, не сумісні зі званням радянського студента», недопущення до складання вступних іспитів до Літературного інституту в Москві, призов на службу в армію та офіційна заборона влади «…на друкування та публічне згадування прізвища у засобах масової інформації» [1, с. 444].

Розквіт творчості письменника припав саме на період пригнічення представників українського «шістдесятництва». Починаючи з 1964 р., в журналах «Дніпро», «Жовтень» публікуються його поезії. Незабаром була підготовлена до друку перша поетична збірка «Летюче віконце», що планувалась до виходу у видавництві «Молодь». Але через утиски «інакомислячого» автора видана вона була лише 1970 р. в українському видавництві «Смолоскип» ім. В. Симоненка (Париж). Звичайно, це був нонсенс у тогочасній радянській дійсності. Крім національної основи опублікованих віршів, представники радянської влади мали після цього ще більше підстав для гноблення поета. Далі були 20 років замовчування й офіційного невизнання, які поет провів у себе на батьківщині, працю-

ючи на шахті, а потім у радгоспі. Згадуючи той час, митець зізнається: «…до КДБ я ставлюсь двозначно. Я втратив таки чимало. Водночас вдячний їм, що не знищили мене зовсім. Не заарештували, не кинули до в'язниці ні за політичними мотивами, ні за будь-якими іншими» [2, с. 34].

Досить низький рівень національної свідомості на території східної України не зламав дух поета – це підтверджується його поезіями, що увійшли до збірок «Зелен день», «Ікар на метеликових крилах», «Калина об Різдві», «Слова у вишиваних сорочках», «Українські птахи в українському краєвиді», «Віршів повна рукавичка». Особливим елементом творчості В. Голобородька є звернення до духовної скарбниці українського народу – фольклору (казки, прислів'я, приказки, загадки, думи, колискові пісні). У своїй творчості він сміливо експериментує, поєднуючи народну творчість із сучасними поетичними техніками, що вилилось у специфічну форму віршового творення – верлібр.

Важливе місце посідає тематика відображення подій з історії України, сприйняття та розвитку ідей Кобзаря, втілення рис українського менталітету, характеру та національної ідеї боротьби за волю. Прикладами можуть слугувати вірші «Що читати», «Ходить листя по узліссю», «Білий празник Кобзаря», «Котик, народжений у квітні цього року», «Катерина», «Від дерева до дерева», «Позбавлений неповноцінності» та ін.

На 69-му році життя митця політична ситуація в країні (події на Сході України) змусили його залишити рідний Луганськ і стати переселенцем (зараз Василь Іванович мешкає в Ірпіні, у Будинку творчості письменників). У соціальних мережах набув оприлюднення лист-звернення відомих українських діячів, друзів та колег письменника (Ліна Костенко, В'ячеслав Забужко, Євген Сверстюк, Вадим Скуратівський, Іван Драч, Юрій Мушкетик та ін.) до президента, прем'єр-міністра, київського міського голови із проханням надати В. Голобородьку житло в Києві та допомогти з евакуацією цінних рукописів, листів та архіву письменника [3].

Представники українського «шістдесятництва» і нині залишаються активними, продовжують поповнювати духовну скарбницю України, стверджувати і виховувати український дух. Їх непохитна громадянська та творча позиція слугують поштовхом до формування нових творчих особистостей, прищеплюють любов до української культури, повагу до історії народу, патріотичне ставлення до держави. Один із тих, на кому, за виразом Павла Мовчана, «визріла Україна» – наш сучасник, поет Василь Голобородько.

Використані джерела

1. Голобородько В. Летюче віконце: вибрані поезії / Василь Голобородько ; вступ. стаття І. М. Дзюби. – К. : Укр. письменник, 2005. – 463 с.

2. Голобородько В. І. Хто бере воду в криниці – залишається в ній / В. І. Голобородько // Україна. – 1991. – № 9. – С. 34–36.

3. Рік після відкритого листа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://life.pravda.com.ua/culture/2014/10/16/182277/

Остапенко Наталія Ігорівна

Передумови створення музично-педагогічних факультетів в Україні у другій половині XX століття

Осмислення нинішніх проблем музично-педагогічної освіти неможливе без звернення до історії музичної педагогіки, оскільки саме історія визначає ціннісні орієнтації, озброює історичною свідомістю, яка відіграє вирішальну роль у практиці сучасної реформи освіти в Україні. У другій половині XX ст. відбувалися зміни у соціальному розвитку суспільства, людство вступило в епоху сучасної науково-технічної революції, що вимагало вдосконалення системи навчання молоді та підготовки кваліфікованих кадрів. Усвідомлення її вирішальної ролі в розвитку суспільства зумовлювало проведення радикальних реформ освітньої галузі, основною метою яких було забезпечення відповідності між освітою та суспільними потребами.

Головним завданням системи вищої музично-педагогічної освіти означеного періоду було повне забезпечення загальноосвітніх шкіл кваліфікованими вчителями музики, яких на той час не вистачало, передусім у більшості однокомплектних шкіл сільської місцевості. Слід сказати, що у 50-х рр. XX ст. підготовка викладачів співів для початкової школи відбувалася у формі факультативних занять, які вводилися на окремих факультетах педагогічних інститутів України. Створення факультативного навчання музично-педагогічного профілю хоч і надавало деякій частині майбутніх педагогів певну музичну підготовку, але в цілому проблема забезпечення шкіл кваліфікованими кадрами розв'язаною не була. У зв'язку з цим виникла необхідність пошуків способів удосконалення професійної підготовки фахівців музичного профілю.

Наприкінці 60-х рр. XX ст. склалася досить складна та суперечлива ситуація – у понад 20 тисяч загальноосвітніх шкіл працювало лише 17 учителів співів з музичною вищою освітою та близько 120 – з середньою. Таке становище було зумовлено тим, що у той час за шкільним навчальним планом уроки співів були передбачені лише у трьох початкових класах, а проводили їх учителі-класоводи, які не володіли музичним інструментом і взагалі мали низький рівень музичної підготовки.

Педагогічна галузь відчула потребу у фахово підготовлених спеціалістах музичної галузі. Усе це зумовило необхідність Міністерству освіти УРСР самостійно розв'язувати проблему підготовки вчителів музики та співів – створювати навчально-матеріальну базу, організовувати викладацькі колективи у пединститутах і педучилищах. Було розпочато підготовку вчителів співів як другої спеціальності на мовно-літературних факультетах. На жаль, випускники (лише винятково) не працювали за спеціальністю, що врешті-решт виявило низьку ефективність такої підготовки. Зважаючи на це, Міністерство освіти порушило питання перед Радою Міністрів УРСР про заснування перших музично-педагогічних факультетів при педагогічних інститутах та цільову підготовку фахівців музичної галузі.

У квітні 1958 р. на базі Ніжинського пединституту ім. М. Гоголя було проведено семінар ректорів педвузів, який став вікопомним для музично-педагогічної освіти України [3]. З доповіддю виступив ректор Ніжинського вишу М. Повод, який запропонував відмовитись від співробітництва з Міністерством культури УРСР та розпочати підготовку вчителів музики і співів безпосередньо в пединститутах, зокрема в Ніжині, де на той час плідно працювали такі ентузіасти музично-освітньої справи як М. Бровченко, Г. Ванденко, В. Іконник, М. Мельник, В. Поляков, В. Розен, Л. Тевзадзе, К. Федотов та ін. Ініціативу М. Повода підтримали ректори Київського та Дрогобицького пединститутів і вже у травні 1958 р. у Київському пединституті ім. М. Горького відбулась нарада керівників кафедр і предметних комісій музики і співів пединститутів, яка обговорила і схвалила проекти навчального плану спеціальності «Музика і педагогіка», складений у Дрогобицькому пединституті, та «Музичне виховання і диригування хором»; «Музичне виховання і диригування оркестром народних інструментів» та «Музичне виховання», запропонований Ніжинським пединститутом. У 1964 р. педагогічний колектив Ніжинського вишу був головним осередком музично-педагогічної освіти.

В. Черкасов [2], досліджуючи питання становлення і розвитку музично-педагогічної освіти в Україні, вказує на те, що у 60-ті рр. XX ст. відбувається заснування перших музично-педагогічних факультетів як структурних одиниць педагогічних вищих навчальних закладів. Перші вечірні відділення музично-педагогічних факультетів було відкрито у педагогічних інститутах Києва, Дрогобича, Луганська та засновано музично-педагогічний факультет на базі педагогічного інституту в м. Запоріжжі. Згодом відкриваються нові факультети при педагогічних інститутах Ніжина, Івано-Франківська, Одеси, Вінниці, Кіровограда,

Кривого-Рога, Кам'янець-Подільська. На новоутворених музично-педагогічних факультетах формувався контингент викладачів і студентів, відкривалися кафедри музики і співів, почали працювати предметно-методичні комісії.

З цього часу розпочинається процес удосконалення підготовки майбутніх фахівців, що спрямовувався на розробку нових навчальних планів, більш наближених до потреб шкільної практики. Викладачі музпедів розробляли програми з фахових дисциплін, працювали над забезпеченням студентів навчально-методичними посібниками і хрестоматіями, а також засобами самоосвіти підвищували власну методичну підготовку.

Колектив викладачів новоутворених музпедів поступово поповнювався випускниками консерваторій, які здійснювали навчально-виховний процес. Вони мали ґрунтовну фахову підготовку й готовність до активної концертно-виконавської та музично-просвітницької діяльності. Усе це позитивно вплинуло на формування серед студентів творчої атмосфери, досконале володіння музичним інструментом та вокально-хорову підготовку.

Для підвищення науково-теоретичного рівня, викладачі музпедів вступали до аспірантури. Факультети поповнювалися першими науковцями, які захистили кандидатські дисертації у провідних наукових центрах СРСР. Їхні дослідження були пов'язані з удосконаленням навчально-виховного процесу та музично-естетичним вихованням молоді, а також спрямовані на професійно-педагогічну підготовку майбутніх вчителів музики і співів на музично-педагогічних факультетах.

Таким чином, відкриття перших музично-педагогічних факультетів позитивно вплинуло на стан музично-педагогічної освіти і відповідало вимогам середньої школи у забезпеченні її вчителями музики і співів, а професійна підготовка вчителів музичної галузі перейшло у нову фазу – почалися інтенсивні перетворення як структури, так і змісту цієї підготовки.

Використані джерела

1. Танько Т. П. Музично-педагогічна освіта в Україні / Т. П. Танько. – Х. : Основа, 1998. – 192 с.

2. Черкасов В. Ф. Розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (друга половина XX – початок XXI століття) : автореф. дис. … доктора пед. наук : 13.00.01 / В. Ф. Черкасов. – К., 2009. – 37 с.

3. Юцевич Ю. Є. Становлення вищої музично-педагогічної освіти в Україні / Ю. Є. Юцевич // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки. – 2004. – № 2. – С. 186–190.

Ременєв Лев Олександрович

Еволюція хорової фуги від бароко до сучасності

Хорова фуга іманентно співвідносить у своїй основі регламенти інструментального жанру та особливості вокально-хорової специфіки виконання. Норми регламенту фуги в умовах хорового виконавства дещо пом'якшуються, що обумовлено можливостями вокального діапазону, меншою рухливістю голосу у порівнянні з інструментами та іншими чинниками, пов'язаними з особливостями хорового виконавства. Як відомо, еволюція є процесом поступового розвитку того або іншого явища, тобто процесом, який передбачає поступові зміни окремих характеристик явища на фоні збереження його сутнісних ознак. Говорячи про еволюцію хорової фуги, необхідно відзначити історичну стійкість даного жанру: дійсно, регламентні норми фуги, сформовані у бароковій інструментальній фузі, навіть за умов їх неповного відтворення у хоровій фузі того або іншого історичного стилю, продовжують діяти протягом всього часу існування хорової фуги. Разом з тим, хорова фуга певним чином реагує на зміни композиторського мислення, обумовлені зміною історичного стилю мистецтва – переходом від бароко до класицизму, від класицизму – до романтизму й сучасності. Отже, назвемо сталі і змінні риси хорової фуги, починаючи з перших.

В усі часи композитори розуміли хорову фугу як форму (або жанр), що здатен до найбільшого узагальнення. Узагальнююча й підсумовуюча функція хорової фуги найбільш помітна у великих вокально-хорових циклах, де фуги зазвичай містяться у фіналах окремих великих розділів або у заключних частинах композиційного цілого. Хорова фуга здатна підсумувати основну думку, ідею твору, виклавши її у найбільш зосередженому, концентрованому вигляді. Текст таких фуг зазвичай короткий, складається з короткого речення або фрази, яка стверджується, повторюючись у численних проведеннях теми. Входячи до складу циклічної або контрастно-складової форми (наприклад, меси, кантати, ораторії, оперної сцени тощо), хорова фуга є органічно поєднаною з попереднім (так само, як і з подальшим) музичним матеріалом. Гнучкість переходу від розділу, що передує хоровій фузі, до самої фуги, а також від фуги до наступного розділу композиції, є предметом спеціальної уваги композиторів. Нерідко така гнучкість забезпечується за рахунок відхилення від норм регламенту фуги. Найбільш уразливими в цьому зв'язку є початковий та заключний розділи хорової фуги. Так, хорові фуги, на відміну від інструментальних, частіше починаються в момент закінчен-

ня попереднього розділу композиції – в одному з голосів проводиться тема майбутньої фуги, тоді як решта голосів завершує попередній розділ. Так само і заключний розділ хорової фуги, може значною мірою відступати від норм регламенту. На відміну від інструментальної фуги, заключний розділ хорової фуги може взагалі не містити теми. Такий розділ може замінювати, наприклад, хорал, або інший гомофонно-гармонічний розділ, який, хоча і не повертає тему фуги, проте здійснює завершальну й підсумовуючу функцію, тобто реалізує завдання репризного розділу. Теми хорових фуг можуть з'являтися в попередніх розділах циклічної композиції (наприклад, в аріях, інструментальних ритурнелях тощо). Вказані відмінності хорової фуги є сталими і характеризують хорові фуги різних історичних стилів.

Тепер підсумуємо відмінні риси хорової фуги, пов'язані із належністю творів до різних історичних стилів. У найбільшій мірі належність хорових фуг до барокового, класицистичного, романтичного або сучасного стилю позначається на їхньому тематизмі. Дійсно, теми хорових фуг відбивають інтонаційні особливості свого часу: так, жанрові витоки тем барокових фуг нерідко пов'язані з жанрами хоралу, арії da capo, вони містять риторичні фігури, притаманні бароковій мелодиці; тематизм романтичних хорових фуг пов'язаний з піснею або романсом – тобто жанрами, які в добу романтизму отримали найбільшого розвитку; теми сучасних хорових фуг нерідко відбивають закономірності сучасних композиторських технік – додекафонії, сонорного письма тощо, такі теми засновані на сучасному уявленні про мелодичну пластику, з притаманною їй змінністю ладових опор, мікрохроматикою, великою кількістю стрибків, неакадемічними прийомами звуковидобування.

Поряд із тематизмом, з розвитком хорової фуги змінювалась і її структура. Так, на хоровій фузі доби класицизму позначився провідний принцип композиторського мислення цієї епохи – симфонізм. Симфонізація хорової фуги передбачає взаємодію композиційних принципів фуги та сонати, результатом якої стало виникнення великої поліфонічної форми. Хорові твори великої поліфонічної форми можуть розглядатися, водночас, згідно норм регламенту фуги, а також згідно композиційних норм сонати. Збільшення кількості інтермедійних розділів у хоровій фузі, а також насичення цих розділів інтенсивним мотивним розвитком є свідченням нового відношення до теми фуги, яка тепер уподібнюється темі сонати або симфонії і стає об'єктом значних трансформацій. Структура романтичної хорової фуги зазнає впливу пісенних форм: окремі розділи фуги (експозиція, розвиваючий розділ та реприза) що починаються одноголосно, а потім переходять до багатоголосного викладу,

можуть уподібнюватися куплетам строфічно-варіантної форми, поширеної у романсах та піснях, як сольних, так і хорових. Особливою складною та індивідуалізованою є структура сучасних хорових фуг. В сучасній композиторській творчості можна знайти приклади подвійних, потрійних і навіть ще більш складних за структурою хорових фуг.

Виконання таких творів пов'язане з подоланням цілого комплексу складностей – інтонаційних, ритмічних, артикуляційних та інших. Складна гармонічна мова таких творів вимагає окремої роботи не тільки над горизонтальним, але й вертикальним розрізом хорової фактури. Залишаючись незмінною у своїх сутнісних ознаках і водночас еволюціонуючи і поступово змінюючись в умовах різних історичних мистецьких стилів, хорова фуга демонструє великий виражальний потенціал і залишається однією з найбільш довершених форм і жанрів музичного мистецтва.

Соболєвська Світлана Олександрівна

Краєзнавчий театр книги: традиції та інновації

З давніх давен ефективність впливу театрального дійства на широкі народні маси привертала до себе увагу правителів, адже популяризація різних ідей найбільш яскраво відбувалась саме у театрі. Навіть у Середньовіччя церква, намагаючись знищити залишки античного театру, зрештою стала використовувати дієвість театральної пропаганди.

Силу впливу театрального мистецтва на аудиторію підкреслюють багато відомих педагогів та психологів. Так, наприклад, Т. Кремешна і Л. Виготський відзначають, що мистецтво втягує у коло соціального життя найінтимніші й найособистіші складники нашої істоти. Для цього воно має значний арсенал специфічних засобів, відсутніх в інших формах людської свідомості. Ідеологічні аспекти в художньому творі, будучи органічно вплетеними в тканину живих, зримих художніх образів, впливають на свідомість, розум, почуття, волю людини непомітно. Театральне мистецтво не є винятком з цього правила. Театр реалізує комплекс базових потреб щодо соціалізації особистості, трансляції соціальних норм і культурних цінностей [2, с. 102].

Нині до використання елементів театралізації почали звертатися працівники музеїв та бібліотек з різних міст України. Хороший досвід в цьому сенсі накопичено у Житомирі. Для підсилення уваги до вивчення краєзнавства, в основі якого лежить любов до рідного краю, знання його історії, славних імен відомих земляків, що своїм життєвим прикладом і творчістю сприяють росту духовної культури юних житомирян, у 2000 році при Житомирській обласній бібліотеці для дітей було створе-

но краєзнавчий театр книги «Аркадія». За словами директора Житомирської обласної бібліотеки для дітей, заслуженого працівника культури О. Лепілкіної те, що краєзнавство стає одним із найголовніших напрямів діяльності бібліотек – це ознака нового часу, адже воно є пріоритетним у вихованні громадянина-патріота та духовно зрілої особистості. Акценти тематичної цільової програми «Моя мала Батьківщина» зміщуються на дослідження процесів сучасного життя міста, підтримку і популяризацію творчості місцевих талантів. Театральні вечори, музичні зустрічі, літературні презентації, які тут відбуваються, звернені до світу почуттів, думок, душі і серця. Із задоволенням у театралізованих заходах беруть участь бібліотекарі, юні читачі й підлітки, а також письменники та митці. І дорослі, і діти завжди чекають зустрічей з «Аркадією» [3, с. 24].

Оскільки 2005-2015 роки ООН були оголошені Міжнародним десятиліттям дій «Вода для життя», у 2013 році Житомирська обласна бібліотека для дітей започаткувала акцію-естафету «Всесвітній день води». У березні 2013 року тут було проведено ряд просвітницьких та творчих заходів, зокрема краєзнавчий театр книги «Аркадія» презентував читачам поетично-музичну версію «Води і музики Божественне звучання». Образ води як джерела духовного зростання у театралізованому заході використали студенти Житомирського національного агроекологічного університету і заслужений колектив польської культури, камерний ансамбль ім. І. Ф. Добжинського (І. Копоть – фортепіано, І. Покропивна – віолончель, А. Гиря – скрипка), у виконанні яких прозвучали твори П. Чайковського, Н. Гаде, К. Сен-Санса та Ф. Мендельсона з презентацією пізнавального відеоролика про красу і властивості води. У ньому були представлені й фотографії мальовничих куточків Житомирської області. Також учні Житомирської ЗОШ № 33, ліцею № 25, письменники й митці змогли поринути у чарівність поезій книги Ліни Костенко «Річка Геракліта».

У травні 2015 року аматорський краєзнавчий театр книги «Аркадія» ознайомив читачів Житомирської обласної бібліотеки для дітей зі сторінками культурного життя міста у XIX столітті. Під час проведення заходу використовувалась мультимедійна презентація «Житомир крізь призму століть» учня 8-го класу ЗОШ № 21 П. Безверхого. Також для зацікавлення підростаючого покоління читанням класичної літератури театром книги «Аркадія» були проілюстровані уривки з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького, «За двома зайцями» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Хлопчика Мотла» Шолом-Алейхема. Музика та пісні у виконанні бібліотекаря С. Смірнової допомогли розкрити образ кожно-

го персонажа під час театрального дійства. А у березні 2016 року актори краєзнавчого театру книги «Аркадія» стали прикладом гуманності і милосердя, долучившись до заходу, спрямованого на порятунок важкохворої дитини, який проходив за ініціативи Благодійного фонду «Сім'я». Цей проект об'єднав багато творчих колективів та студій Житомира. Виступ «Аркадії» став справжнім сюрпризом для всіх учасників дійства.

Тож обласна бібліотека для дітей Житомирської обласної ради виступає в сучасній культурній структурі як презентаційне середовище діяльності своїх читачів, яким необхідна відкрита, пластична сфера, де є можливість самостійності, свободи і творчості. Синтез аматорського краєзнавчого театру книги та бібліотечних реалій породжує комфортне середовище, створене під впливом подій, які діти та підлітки сприймають та переживають в культурі, всупереч або в злагоді з дорослими [1, с. 34]. Отже, інновації у змісті навчання і виховання особистості, включеної у різноманітні види діяльності, зокрема у сферу аматорського театру, надають можливість для подальшої творчої реалізації дитини та дозволяють у результаті отримати креативну молоду людину з розвиненою уявою та фантазією, здатну швидко адаптуватись до постійних змін у сучасному світі.

Використані джерела

1. Бібліотеки у збереженні культурної спадщини : Матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції, (Житомир, 26 вересня 2013 р.) / голов. ред. М. Ю. Кострицяя. – Житомир : Вид. М. Косенко, 2013. – 432 с.: іл.

2. Кремешна Т. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості / Т. Кремешна // Молодь і ринок. – 2012. – № 5. – С. 102–105.

3. Лепілкіна О. Бібліотечне краєзнавство: бережемо традиції, живемо сучасним і творимо майбутнє / О. Лепілкіна // Світ дитячих бібліотек. – 2007. – №4. – С. 23–24.

Співаченко Оксана Святославівна

Ф. Стравінський-Мефістофель у дзеркалі київської преси

Роль Мефістофеля в опері Ш. Гуно «Фауст» – найбільш виконувана та одна з найвдаліших у репертуарі Ф. Стравінського під час роботи артиста у Київському оперному театрі (1873–1876). Складний у вокальному та артистичному відношеннях образ став першим серйозним здобутком артиста-початківця. Строгі критики не одразу дали схвальну оцінку Стравінському у цій ролі.

Про дебют артиста у партії Мефістофеля на київській сцені свідчить петербурзький музичний критик В. Баскін, який мав нагоду 1873 р. бути присутнім на спектаклі у Києві. Його відгук «прозвучав» лише 24

роки по тому, у публікації до 55-річчя співака: «Мы присутствовали на первом его (Ф. Стравинского. – О. С.) дебюте в Мефистофеле… прекрасно помним первое его исполнение и слышим еще дрожь в его голосе на словах "Вот и я", но после первой же фразы, удачно законченной известной гаммой, артист был дружно награжден аплодисментами. Успех его шел crescendo в течении вечера, и на второй день имя Стравинского было на устах у всех киевских любителей музыки; он сразу приобретал новых поклонников; слава его росла и не только как певца, обладателя хорошего голоса (basso-cantanto), но и артиста, отдающего себе строгий отчет в том, что он делает, и крайне добросовестно относящегося к искусству; публика сразу убедилась, что имеет дело с выдающимся дарованием, выступившим во всеоружии сценической подготовки» [1, с. 16].

У січні 1874 р. свою оцінку виступу Ф. Стравінського дала газета «Киевский телеграф»: «Он имел успех очень завидный для начинающего артиста… голос слабоватый еще для сцены… он поет как-то сухо, монотонно, без одушевления и оттенков… На сцене он всегда свободен, и приемы сценического искусства далеко еще не все им усвоены… проглядывает местами более или менее удачное подражание таким хорошим образцам, как Палечек или Эверарди, но, так как внутренней связи во всем этом пока нет, как нет и силы выражения, то исполнение выходит еще слабое, вялое» [2, с. 12].

Спостерігаючи динаміку відгуків преси, відзначимо поступове збільшення позитивних оцінок професійної діяльності співака. У жовтні 1874 р. на сторінках газети «Киевлянин» читаємо: «г. Ляров в роли Мефистофеля превзошел все ожидания... Мы слышали, не ручаясь впрочем за верность слуха, что в ближайшем будущем партия эта переходит к Стравинскому. Если это так, то Сетов делает этим еще одну услугу для преуспевания нашей оперы. Говоря это, мы далеки от желания обидеть г. Лярова: ибо г. Ляров имеет свои коньки, а Стравинский – свои» [6, с. 3].

Змінює свою думку щодо Стравінського-Мефістофеля і критик газети «Киевский телеграф»: «Об исполнении г. Стравинским Мефистофеля много не говорю как потому, что это одна из самых симпатичных и удачных его партий, так и потому, что в ней этот молодой певец показал еще прежде и свои красивые средства. И несомненный талант, и изящную, подчас, однако, несколько неумеренную игру. По обыкновению, г. Стравинский заинтересовал в этот вечер всех и не переставал пожинать лавры. С особенным шиком пропел он обе серенады, про которые можно было, впрочем, наверное сказать, что они будут повторены. В квартете третьего акта Стравинский, как и все, впрочем, участвующие, был безукоризнен. В общем, артист этот бесспорно многосто-

ронне даровит и крайне добросовестен. А потому на нашей сцене, на которой талант его… окреп и воспитался, он не перестает пользоваться заслуженным успехом» [3, с. 3].

На цю ж постановку «Фауста» (якою відкрився новий оперний сезон 1875 р.) відгукнулись два різні автори газети «Киевлянин», свідчення яких також підтверджують успіх Ф. Стравінського в ролі Мефістофеля: «Каждый появлявшийся на сцену артист был, как то установлено обычаем, радушно приветствуем публикой. … Мефистофель – г. Стравинский, едва успел выскочить из печки и состроить свою адскую гримасу, – как должен был тотчас сменить ее на ясную улыбку и несколько раз раскланиваться с залой, гремевшей от рукоплесканий» [5, с. 1]; «Роль Мефистофеля, по редкой своеобразности, представляет благодарный материал для певца и актера. Но в то же время самая ответственная в опере. Она требует хороших голосовых средств, оживленной игры, постоянного хорошего расположения духа и известной доли комизма, которая должна идти рука об руку с глубоко прочувствованными, серьезными сценами перед любовным дуэтом третьего действия, сценою у церкви и т. п., где драматизация пения доведена до крайности. Г. Стравинский понял мысль композитора и усвоил себе все контрасты партии, которые передает очень хорошо. Это, по справедливости, один из лучших Мефистофелей, вникнувший в детали и общий смысл роли. Его характерный бас, полного регистра, дает ему возможность непринужденно петь трудную партию; сознательная, обдуманная игра передает верно всю злобу, иронию, словом ту "чертовщину", без которой немыслима сама роль. Публика неизменно сохраняет расположение к артисту, успевшему в непродолжительный срок сценической деятельности обогатить свой репертуар крайне разнообразными партиями, начиная с Мефистофеля, Вязминскаго, Каспара и Руслана до комического амплуа в ролях Кокбурна, Фарлафа и Маркиза в "Линде"» [7, с. 2].

Стравінський-Мефістофель завжди викликав резонанс у пресі. З одного боку, критики відзначали неабиякий талант молодого артиста та його заслужений успіх, з іншого – вказували на недоліки голосових можливостей та дорікали наслідуванням метрів-професіоналів (Й. Палечека, К. Еверарді).

Вдало підмічені критиками недоліки виконання стали стимулом для вдосконалення співу та акторської гри Ф. Стравінського. Після переїзду співака до Петербургу, де він став провідним басом Маріїнського театру, переконливий результат наполегливої роботи артиста над образом Мефістофеля засвідчили схвальні відгуки столичних рецензентів.

Саме роль Мефістофеля стала першою для співака на новій сцені, а в подальшому перетворилася на справжню візитівку артиста.

Використані джерела

1. Баскин В. [без названия] / В. Баскин // Всемирная иллюстрация, 1897. – Т. 57. – № 1 (1457). – С. 16.

2. Богданов-Березовский В. Федор Стравинский / В. Богданов-Березовский. – М.-Л. : Музгиз, 1951. – 52 с.

3. Киевский телеграф, 1875. – № 104. – 27 августа.

4. Левик С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. – М. : Искусство, 1962. – 712 с.

5. Открытие оперного сезона // Киевлянин, 1875. – № 102. – 28 августа.

6. Русская опера в Киеве. «Жизнь за царя» – «Галька» – «Фауст» // Киевлянин, 1874. – № 120. – 8 октября.

7. Русские оперные спектакли // Киевлянин, 1875. – № 104. – 2 сентября.

Файзулліна Ганна Станіславівна

НЕОМІФОЛОГІЗМ ЯК ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ-ЕСЕ ТАРАСА ПРОХАСЬКА «НЕПРОСТІ»)

У часи глобалізації новітнє українське мистецтво все більше потрапляє під вплив медіа-ресурсів, а сучасні митці, мистецтвознавці та культурологи долучаються до постмодерних світових віянь і тенденцій в науці та мистецтві. Проте існує когорта українських культурників (О. Забужко, О. Ірванець, Л. Костенко, Т. Малярчук, М. Матіос, В. Медвідь, Є. Пашковський, Т. Прохасько, О. Ульяненко, В. Шевчук, В. Шкляр, А. Федь та ін.), які повертаються до автентичних витоків етнокультури. Вони апелюють до міфологічних праобразів, тих універсальних моделей (архетипів) етноментальності, що виявляють архаїчний, глибинний зріз етнічного соціопсихічного досвіду, проливаючи світло на особливості світогляду, культури і характеру українського народу. До того ж їхні художньо-філософські твори синтезують архаїчне світорозуміння та естетику постмодернізму, у зв'язку з чим можемо говорити про розвиток явища «етнофутуризму» як культурографічного методу актуалізації етнокультурних надбать у сучасному світі, мистецтва і літератури (див. [8]).

Крім того, світоглядно-естетичним «ключем» до віднайдення втрачених духовних цінностей та орієнтирів у мистецтві й мистецькій освіті стає також неоміфологізм як художня модель етнокультурної ідентичності. Неоміфологізм, подібно до «етнофутуризму», стає культурографічним методом розбудови художнього хронотопу в тексті й контексті мис-

тецького дискурсу. Це виражається не лише у творчому перегравanні давніх міфологічних архетипів, сюжетів та мотивів, а й в уподібненні власної художньої мови до міфопоетичної прамови з авторськими міфологемами (кенотипами), що наближає художній текст за своєю образною структурою та естетикою до неоміфу. Відтак, давні міфопоетичні сюжети, зокрема прообрази слов'янської міфології й фольклору, пісенна творчість нашого народу по-новому переосмислюються митцями, в тому числі в українському філософському романі («Листя землі» В. Дрозда, «Дім на горі» В. Шевчука, «Зоряний Корсар», «Камертон Дажбога» О. Бердника, «Реальні та метафізичні світи пана Сірого» А. Федя та ін.).

До «неоміфологізму» звертається і сучасний український письменник Тарас Прохасько у філософському романі-есе «НепрОсті» (2002), де використовує традиційний для класичної європейської літератури сюжет про історію одного роду, проте в якій віддзеркалюється не лише історія народу, але й Космосу в цілому.

Тут треба зауважити, що ноосферно-екологічний світогляд, «сакральна географія», духовний ландшафт, етнокультура й традиції карпатського регіону неодноразово ставали предметом художньо-філософської рефлексії в Україні. Достатньо згадати лише «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Однак роман «НепрОсті» – не лише «гуцульський епос минулого XX ст.», як зазначив І. Бондар-Терещенко, це модель світотворення та світоустрою, де співіснують людина і природа, любов і війна, життя і смерть [1, с. 58].

Сама нарація твору настільки містична, міфологічно-архаїчна, що можна говорити про появу нового українського міфу на основі специфіки традиційного гуцульського світовідношення. Події відбуваються на початку XX століття у Карпатських горах у вигаданому самим персонажем містечку Ялівець, хоча ніби відбувалися багато століть тому, чи ще будуть відбуватися, або відбуваються зараз, цей момент, чи взагалі існують поза часом («художня нібитологія» – В. Личковах).

Як зазначалося, події роману відбуваються у горах, тобто у певній соціокультурній ізоляції від урбаністичної цивілізації. Відомо, що архетип Гори – один із концептів упорядкування космосу; бо Гора, як і Світове Дерево, – осереддя Всесвіту, де відбувається прилучення до божества. Також Гора виступає каналом зв'язку між світами, через який треба пройти для досягнення ініціації [7, с. 311]. Гори в романі, та й у житті кожного гуцула, – це певний фетиш, своєрідна етнокультурологічна ієрофанія.

Недарма Карпатські Гори – найзагадковіша та наймістичніша місцевість в Україні з точки зору культурологічної регіоніки. Значення високих гір для української ментальності виняткове, адже характер гірсь-

кої місцевості, ландшафту, природні умови соціокультурного буття формують тут особливий Sacrum етнонаціонального світовідношення. Природні й духовні святості людей, що живуть у горах викликають персоналізм, свободолюбство, гордість за своє етнічне «я», підсвідому ізольованість від світу «чужих», надзвичайно щільний зв'язок з природою, глибоку релігійність.

Роман «НепрОсті» як своєрідний неоміф вибудований шляхом реставрації універсальних схем і категорій міфопоетичного мислення, його естетичних особливостей і етноментальних архетипів, де за основу взята структура традиційного міфу, що не пов'язана з конкретно-змістовим міфологічним прототекстом.

У творі, подібно до міфу, оповідально пояснюється природа Всесвіту, його виникнення та закономірності розвитку на прикладі буттєвого континууму і часопростору серед Карпатських гір. Герої роману-міфу самі створюють свій життєвий світ: Франц – герой-деміург – вигадує місто Ялівець, оселяється в ньому і доводить його до рівня «модного курорту», тобто відбувається своєрідний перехід досоціального «Хаосу» в соціокультурний «Космос».

Взагалі, міфічний час розуміється як «сакральний» на відміну від історичного часу – профанного та емпіричного. Міфічний час – це час «початковий», «ранній», доісторичний. Це час першопредків, першотворення, першопредметів, «час сновидінь» [4, с. 252]. Так само і твір Т. Прохаська повен підсвідомих станів, – наприклад, Анна, донька Себастяна, уві сні перенеслася на полотно «Спокуса Св. Антонія» І. Босха; інша Анна, Себастянова онука, отруївшись ріжками, бачить у своїх маренннях часи Середньовіччя.

Хронотоп роману, хоч і має реальне історичне тло – Перша світова війна, часи Західноукраїнської Народної Республіки, Карпатської України, – проте набуває ознак позачасовості та позапросторовості, адже його мікросвіт набуває ознак макросвіту – Космосу. Роман «НепрОсті», за словами автора, це «альтернативна історія Карпат» [6], а його герої – «першопредки» та «земні боги», що населяють гуцульське місто, яке стає культурною моделлю світу. Їхні дії виступають сферою першопричин всього подальшого, джерелом архетипових прототипів, зразком-парадигмою для всіх наступних дій.

Міфологічна циклічність у романі-есе Т. Прохаська забезпечена одруженням Себастяна з Анною, потім з її донькою Анною, за тим – з Анною-онукою. Подібний інцест розуміється як культурний ритуал, цикл, звичай, традиція, обряд, культ, ініціація, «магія» та відсилає до праісторичних часів, т. зв. «сорорату» (шлюбом із сестрами).

Крім того, у творі відчутні відгомони проявів первісних проторелігій – анімізм, тотемізм, фетишизм, магія. Одухотворення предметів, обожнення роду і предків, єдність людини і природи – все це відбивається на змісті життя та світовідчутті героїв. Наприклад, Франц думав, що «чимось нагадує гриби, переплутані з деревом, чи павуків, чиє травлення відбувається у тілі вбитої жертви…» [5, с. 1].

На присутність праукраїнського архаїчного міфу у цьому літературно-філософському творі вказує вільне звернення автора до «дивовижного», «фантастичного», «містичного», «химерного», «магічного». Найміcтичніші персонажі у творі – «непрості». У гуцульській міфології непростий – це той, що «вирізняється з-посеред інших своїми знаннями та вміннями, унаслідок чого може заподіювати шкоду чи приносити користь людям» [9, с. 132].

У Карпатах носіїв надприродних здібностей і зараз називають «мольфарами». Їх часто побоюються, проте звертаються до них як до цілителів у важких життєвих ситуаціях. Пізніше у козацькій культурі таких людей називали «характерниками», які були нащадками давньоруських язичницьких «волхвів».

Основна сила «непростих» – Слово (бай, замовляння, міф, знання): «бай – це не слово, бай – багато впорядкованих слів, бай – вже історія, на різні причини є інший бай. Баї є сюжетами, баянь – оповідь, оповідання історії, сюжету…» [5, с. 49]. Невипадково відомого у Київській Русі волхва-співака звали «Бояном». Найголовніший «непростий» – баїльник, бо володіє вродженою здатністю – володіє Словом, тобто є носієм мудрості.

Герої роману-міфу вірять у своїх «персональних» богів – «непростих», які з дитинства поруч, співіснуючи, допомагаючи, впливаючи на людське життя. Люди вірять, що, як десь народжується немовля, то «непрості» сідають під самими вікнами і придумують його байку, оповідь життя, яке має прожити нова новонароджена дитина. У зв'язку з цим, відомий одеський культуролог О. Кирилюк, аналізуючи походження «кумівства», з'ясував, що куми «приносили» долю дитині, отже, наділяли її майбутньою «історією», і цей ритуал символізував встановлення зв'язку дитини з «божеством» – т. зв. «божіння» [2, с. 82]. Тому «непрості» у романі – ті ж самі «куми» гуцульської міфології, що приводять у світ нове життя.

Отже, філософський роман-есе «НепрОсті» Т. Прохаська виступає як своєрідний «неоміф» в літературі як етнокультурографії (див. [3]), що повен магії, тієї автентичної гуцульсько-язичницької філософії життя, де живуть особливі інтонації та непідробний ритм «буття-в-природі». Неповторність роману-есе «НепрОсті» саме у віднайденні тієї архаїчної

й водночас автентичної «прамови» яка була інструментом спілкування з природою, забезпечуючи єднання Мікрокосму та Макрокосму, що сьогодні викликає «буття-в-культурі». Відтак, роман Т. Прохаська – це сучасний український «бай» (неоміф) про міфологічні сюжети світу, про його творення, про закономірності його духовного устрою у середовищі людей. Виходячи з цього, мета національної версії літературного «неоміфологізму» як художньої моделі світу у формуванні етнокультурної ідентичності на основі реконструкції міфопоетичного пласту архаїчної культури далеких пращурів.

Використані джерела

1. Бондар-Терещенко І. Проста містерія «НепрОстих». Про белетризацію минулого в романі Т. Прохаська / І. Бондар-Терещенко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 58–61.

2. Кирилюк О. С. «Ой, кум до куми залицявся...»: походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка / О. С. Кирилюк; НАН України, Т-во «Знання» України. – Одеса : ІНВАЦ, 2011. – 99 с.

3. Личковах В. Художня література як етнокультурографія / В. Личковах, Г. Файзулліна // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. I (4). – С. 15–22.

4. Мелетинський Е. М. Время мифологическое / Е. Мелетинський // Мифы народов мира. – М. : Сов. Энциклопедия, 1980. – Т. 1 – С. 252–253.

5. Прохасько Т. НепрОсті / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 140 с.

6. Прохасько: як розкажеш собі про життя, так і буде [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2006/01/060104_books_proxasko_sp.shtml

7. Топоров В. Н. Гора // Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х тт. – Т. 1. – М. : ОЛИМП, 1998. – С. 311.

8. Файзулліна Г. С. Етнофутуризм та етнокультурографія у творчості художника Олександра Чегорки / Г. Файзулліна // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: Зб. Матеріалів міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. – К. : НАКККіМ, 2015. – С. 330–332.

9. Хобзей Наталя Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник / Н. Хобзей ; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Л. : [б. в.], 2002. – 216 с.

Халілова Ленура Сейтумерівна

ФЕНОМЕН ІСЛАМСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ВЕСІЛЛІ КРИМСЬКИХ ТАТАР

Ісламські традиції посідають помітне місце в структурі весільних обрядів кримських татар. З XIV ст. офіційною релігією Золотої Орди стає іслам і за довгі роки панування цієї релігії на Кримському півостро-

ві ісламські обряди та звичаї міцно вплелись в етнічні традиції народу і стали невід'ємною частиною традиційної культури кримських татар. Головною релігійною санкцією весілля є мусульманський обряд нікях. Нікях – одруження по шаріату – це факт, в результаті якого після вимови певних слів дозволяється мати чоловікові і жінці статеві стосунки. Обряд нікях відбувається у мечеті перед перевезенням дівчини на сторону нареченого. Після отримання символічної згоди від дівчини на шлюб, мулла та свідки йшли до окремої кімнати, де відбувалось остаточне закріплення шлюбу. Пророк Мухаммад, мир йому, говорив: «Ви маєте право одружуватися стільки, скільки зможете, але маючи одночасно не більше 4 дружин» [3, с. 8]. Нікях є Сунною для мусульманина, який потребує цього і має можливість забезпечити: 1) махр (калим); 2) одяг дружині на сезон; 3) витрати в день нікяху.

Якщо чоловік одружується саме в такий спосіб – це є добрим знаком. Для жінок, яка виходить заміж є Сунною: 1) знати і виконувати всі релігійні обов'язки якнайкраще (жінку вибирають в дружини за чотирма якостями – за її багатство, за її красу, за її становище в суспільстві і за її знання з релігії, але краще вибирати останню); 2) щоб вона була незайманою, і краще, якщо відомо, з якої вона родини; 3) щоб вона могла народжувати, чи не була безплідною, що не була меланхолійною.

На відміну від інших релігійних актів в ісламі учасники повинні бути уважні і обізнані про процедуру нікяху, тому що якщо порушується одне з необхідних умов, акт одруження є неправильним а, отже, не дійсним.

1. Обов'язкова наявність піклувальника, двох свідків і майбутнього подружжя, які не мають перешкод для укладення шлюбу. Під час акту одруження повинні бути вимовлені відповідні пропозиції і відповідь. Наприклад, піклувальник-батько каже «Я віддав свою дочку тобі в дружини», і наречений відповідає «Я прийнятий її в дружини». При цьому не має значення, як були сказані ці слова – жартома, в гніві або всерйоз.

2. Мусульманин може одружитися на мусульманці, християнці або юдейці. Мусульманка ж може вийти заміж тільки за мусульманина [2, с. 36].

3. Акт одруження може проводитися будь-якою мовою, але обов'язково щоб безпосередні учасники розуміли сенс сказаних під час укладання нікяху слів.

У шлюбній книзі прописані також вимоги для свідків. Вони повинні бути мусульманами (винятком є лише той випадок, коли наречену, християнку або юдейку видає заміж її батько, який має з нею ту саму релігію). Свідки повинні досягли статевої зрілості і не бути душевно

хворими (піклувальником або свідком не може бути дитина або божевільний). Бажано, щоб про скоєння акту одруження читалася проповідь: «Хвала Аллаху, якого ми молимо про допомогу і прощення, у якого ми просимо захисту від зла наших душ і наших поганих діянь. Кого Аллах наставляє на шлях істини, того ніхто не введе в оману» [1, с. 110].

Слід зазначити, що ісламський компонент, хоча і помітно адаптований до місцевих архаїчних вірувань та уявлень, посідає головне місце в системі народної обрядовості кримських татар.

Використані джерела

1. Бонч-Осмоловский Г. А. Свадебные жилища турецких народностей / Г. А. Бонч-Осмоловский // Материалы по этнографии / Этнографический отдел Русского Музея. – Л., 1926. – Т. 58. – Вып. 1. – 124 с.

2. Дьяченко П. Свадебные обряды крымских татар / П. Дьяченко // Крымские татары. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. – Симферополь, 2005. – 200 с.

3. Шерфединов Я. Очерк свадьбы крымских татар Феодосийского, Керченского, Джанкойского и отчасти Евпаторийского районов / Я. Шерфединов // Песни и танцы крымских татар. Симферополь, 1931. – 83 с.

Шворак Інна Юріївна

Календарні обряди Потур'я в контексті стародавніх народних вірувань

Кожний етнографічний регіон України має певні культурні особливості, набуті протягом історії, обумовлені географічними, кліматичними та іншими природними факторами. Тема традиційних обрядів та пісень Західної Волині розглянута в окремих грунтовних дослідженнях: дисертаційному дослідженні львівського етномузиколога Ю. Рибака [2] та дипломній роботі І. Корінь [1]. Тож, у нашому дослідженні географічна локалізація звужується до визначення *Потур'я*, яке було обрано для уточнення меж досліджуваної місцевості. Назва її походить від правої притоки верхньої Прип'яті – річки Турії.

Відомо, що саме узбережжя водоймищ у давні часи заселялися людьми у першу чергу. Цей факт дозволяє сподіватися на те, що традиційна культура таких географічних зон зберігає найдавніші культурні явища. Басейн Турії охоплює вісім із п'ятнадцяти районів Волинської області. Досліджувана територія географічно займає верхню, середню та нижню течії річки. Отже, доцільним вбачається огляд матеріалів календарної обрядовості, що були зафіксовані під час польових досліджень автора на території верхньої та середньої течії річки Турії (Потур'я).

Формування світоглядної системи кожного етносу відбувається в умовах відчуття та сприйняття навколишнього світу: «Світовідчуття формується на рівні етносу, коли встановлюється баланс між соціумом і природним ландшафтом, що його вміщує» [3, с. 24]. В цьому відношенні цікавою виявляється і традиційна культура Західної Волині, що налічує зокрема широкий комплекс різноманітних обрядів.

В ході дослідження було виявлено наступні особливості народних вірувань в календарно-обрядовій традиції сучасного Потур'я.

Зимовий календар майже в усіх населених пунктах представлений традицією святкування *Різдва, Нового Року* (за старим стилем) та *Водохреща*. Однією із найбільш збережених традицій на Потур'ї є різдвяне колядування. У наш час в селах на Потур'ї воно пов'язане із церковною традицією, оскільки, за словами інформантів, «переважна частина населення була віруючою і майже всі ходили до церкви». Часто на початку обряду відбувалася драматична вистава – вертеп. Саме колядування супроводжувалося вітанням зі святами, бажанням врожаю, щастя і здоров'я господарям та їхнім дітям. Для колядників метою колядування нерідко було бажання повеселитися та отримати якісь смачні подарунки.

За свідченням старших людей, колядувати ходили після церковної служби 6-го або 7-го січня. Учасниками коляди могли бути діти шкільного віку або молоді дівчата й хлопці. У групі колядників нерідко був так званий міхоноша – хлопець, який носив з собою усі наколядовані гостинці. За розповідями інформантів, на селі могло бути декілька колядницьких гуртів, які конкурували між собою.

Існував також обряд щедрування, який супроводжував свято так званого «Старого Нового Року». Напередодні увечері, тринадцятого січня, дівчата та хлопці (12–16 років) ходили щедрувати.

Попри витіснення християнством язичницьких вірувань, все ж таки залишилась така реліктова форма, як традиційний обхід дворів. Цей обряд у давнину сприймався як магічне дійство, без якого не міг обійтися жоден господар. Наші предки вірили, що прихід колядників та їхнє віншування у хаті або на подвір'ї забезпечить дім благополуччям, добрим урожаєм та захистить господарство на цілий рік. Сам стрижень цього обряду залишився (віншування), але під впливом християнства набув нової форми, і відповідно – нових значень.

Досить насиченим на Потур'ї у недавньому минулому виявився і ***весняний*** обрядовий календар. Першим весняним ритуалом у селах Ковельського, Турійського та Володимир-Волинського районів вважається так звана «*колодка*». Її проведення припадало на період масляного тижня. Серед весняної традиції населених пунктів саме Ковельського

району існував звичай на свято Пасхи (в перший день) ходити по селі, співаючи різні приурочені пісні. За словами інформантів, дорослі жінки і чоловіки, взявшись попід руки, ходили вздовж села, тим самим виявляючи радість з приводу свята. Як бачимо, обряд колодки згадується місцевими інформантами лише як історичний факт, а отже, на сучасному етапі практично є реліктовим залишком весняного календаря.

Літній календар на Потур'ї представлений двома обрядовими шарами: *петрівка* та *жнива*. Традиція першого існувала на Ковельщині (Скулин, Стеблі, Нужель) – за словами місцевих жителів, спів пісень припадав на період петрового посту. На сьогодні обряди літнього циклу (і не тільки) продовжують своє існування у формі обрядових реконструкцій на фестивалях та масових гуляннях. Ця тенденція охопила не лише Західну Волинь, але й Україну в цілому (святкування Купала, фестиваль «Жнива» тощо).

Використані джерела

1. Корінь І. Весняні наспіви в контексті календарної звичаєвості Волинського Полісся (північно-західний субрегіон): дипл. робота / І. Корінь ; наук. кер. О. Мурзіна ; НМАУ ім. П. І. Чайковського – К., 2004. – 92 с.

2. Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза) : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Рибак Юрій Петрович. – Львів, 2005. – 188 с.

3. Суржик І. Особливості дослідження міфологічного світогляду в українській етнічній, народній і національній культурі / І. Суржик // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. – К., 2012. – Вип. № 110. – С. 24–27.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Антонова Катерина Антонівна, аспірант НАКККіМ

Антонюк Валентина Геніївна, доктор культурології, професор, професор кафедри сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського, академік МПА, член НВМС та НСПТД України, заслужена артистка України

Афоніна Олена Сталівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, докторант НАКККіМ, член НВМС

Батрак Марина Григорівна, аспірант НАКККіМ

Безпала Світлана Станіславівна, викладач ЧІММК НАКККіМ

Білозерова Олена Василівна, викладач фортепіано ЛПУ, здобувач СНУ ім. Лесі Українки

Бойко Ірина Миколаївна, викладач, концертмейстер КВНЗ КОР ККіМ, аспірант НАКККіМ

Бойчук Оксана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін КОГПА ім. Т. Шевченка

Бондаренко Сергій Дмитрович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ»

Борисенко Тетяна Вікторівна, викладач КІМ ім. Р. М. Глієра, здобувач НАКККіМ

Ван Ченьдо, аспірант ОНМА ім. А. В. Нежданової

Вашак Малгожата, доктор філософії, професор кафедри теорії музики Варшавського музичного університету Фридерика Шопена

Вежневець Ірина Леонідівна, аспірант НАКККіМ

Волков Сергій Михайлович, доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України

Волошина Лариса Іванівна, викладач-методист вищої категорії ДМШ № 7, м. Запоріжжя

Гаврилова Тетяна Юріївна, викладач-методист вищої категорії, завідувач теоретичним відділом ДМШ, м. Бориспіль Київської обл.

Гайдичук Олена Степанівна, аспірант НАКККіМ

Гармель Оксана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики КІМ ім. Р. М. Глієра

Гнасько Марія Олександрівна, викладач по класу фортепіано, концертмейстер ДМШ, м. Ладижин Вінницької обл.

Горбушкіна Ольга Миколаївна, старший викладач вищої категорії фортепіанного відділу ДМШ № 1 ім. П. І. Майбороди, м. Полтава

Горенко Лариса Іванівна, кандидит мистецтвознавства, с. н. с., с. н. с. відділу культурологічних досліджень ННДІУВІ, член Правління АДЕМ України, відмінник освіти України, заслужений діяч естрадного мистецтва України, член НСК України

Гузь Антон Євгенович, студент НАКККіМ

Гуренко Людмила Олександрівна, аспірант НАКККіМ

Гедзь Олена Петрівна, заступник директора ліцею № 144 ім. Г. Ващенка, м. Київ, здобувач НАКККіМ

Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Дубрівна Антоніна Петрівна, доцент кафедри рисунка та живопису КНУТД, здобувач НАКККіМ, член НСХ України

Дяків Ольга Михайлівна, викладач-методист вищої категорії фортепіанного відділу ДМШ № 24, м. Київ

Єлисєєв Денис Віталійович, студент КНУБА

Єлисєєва Катерина Юріївна, концертмейстер, викладач КВНЗ КОР ККіМ

Єрошенко Олена Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК

Жилкіна Олена Іванівна, старший викладач, викладач-методист вищої категорії КЗ ХОР ХГПА

Журба Володимир Валерійович, керівник-викладач «Школи джазу Володимира і Яніни Журби», м. Київ, заслужений артист України

Журба Яніна Олексіївна, викладач «Школи джазу Володимира і Яніни Журби», м. Київ, заслужена артистка України

Заєць Тарас Володимирович, магістрант НАКККіМ

Заря Світлана Валеріївна, старший викладач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, здобувач НАКККіМ

Зосім Ольга Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НВМС

Івановська Ніна В'ячеславівна, провідний фахівець відділу міжнародних відносин НКММК «Мистецький Арсенал», аспірант НАКККіМ

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Камінська Наталія В'ячеславівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ, с. Борова Київської обл.

Кисла Світлана Вікторівна, доцент, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужена артистка України

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка

Колесникова Тетяна Сергіївна, викладач художнього відділення ДШМ № 3, м. Запоріжжя

Коліко Марія Геннадіївна, викладач ДШМ, м. Українка Київської обл.

Крамаренко Марина В'ячеславівна, викладач фортепіано, концертмейстер ВМШ № 1 ім. К. Стеценка, м. Київ, викладач Студії музичного розвитку JAM, магістрант НАКККіМ

Криштопа Людмила Анатоліївна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Українка Київської обл., студент НАКККіМ

Кухаренко Олександр Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент, докторант ХДАК

Лапко Володимир Вікторович, викладач ОВУК, здобувач НАКККіМ

Левко Вероніка Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, відповідальний секретар КМВ АДЕМ України

Лисенко Юлія Валеріївна, викладач по класу акордеону ДМШ № 22, м. Київ, магістрант НАКККіМ

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, академік Академії наук вищої освіти України, заслужений працівник освіти України

Лі Мін, аспірант ХДАК

Лукашова Ольга Вікторівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Шостка Сумської обл., старший викладач

Лю Бінцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор державної консерваторії Тайшаньського університету

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, член НСК України

Марченко Катерина Анатоліївна, магістрант НАКККіМ

Медведєва Тетяна Миколаївна, старший викладач вищої категорії фортепіанного відділу ДМШ № 1 ім. П. І. Майбороди, м. Полтава

Мезіна Світлана Сергіївна, аспірант НАКККіМ

Мольдерф Тетяна Михайлівна, викладач ДМУ, здобувач НАКККіМ

Нарожна Наталія Олександрівна, старший викладач по класу фортепіано, викладач-концертмейстер ДМШ, м. Ладижин Вінницької обл.

Овсянніков Вячеслав Геннадійович, аспірант НАКККіМ

Овсяннікова Наталія Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Овчарук Ольга Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант НАКККіМ

Остапенко Наталія Ігорівна, аспірант НДУ ім. М. Гоголя

Плечун Любов Вікторівна, старший викладач, спеціаліст вищої категорії ДМШ № 3, м. Запоріжжя

Пономаренко Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСК України

Подакова Раїса Миколаївна, викладач-методист вищої категорії ДШМ, м. Каховка Херсонської обл.

Пріткова Олена Вадимівна, викладач загального фортепіано ДМШ ім. Л. М. Ревуцького, м. Буча Київської обл., магістрант НАКККіМ

Пучков Андрій Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукових питань ІПСМ НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури

Пшенична Лідія Іванівна, викладач вищої категорії ДМШ № 1, м. Запоріжжя

Ременєв Лев Олександрович, аспірант НАКККіМ

Румко Жанна Петрівна, заступник директора КМЦНТКД, здобувач НАКККіМ

Рябченко Ірина Миколаївна, викладач ДМШ № 2 ім. Є. В. Богословського, м. Чернігів

Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету

Савкіна Катерина Пантелеєвна, викладач ДМШ, м. Мирноград Донецької обл.

Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужений діяч естрадного мистецтва України

Сєрова Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького, член НСК України

Синиця Оксана Петрівна, викладач КВНЗ НУКіМ ім. М. Заньковецької, магістрант НАКККіМ

Синиця Руслан Іванович, викладач КВНЗ НУКіМ ім. М. Заньковецької, магістрант НАКККіМ

Скритуцька Наталія Олександрівна, директор ДШМ, м. Вишневе Київської обл., викладач-методист вищої категорії

Соболєвська Світлана Олександрівна, аспірант НАКККіМ

Співаченко Оксана Святославівна, аспірант НАКККіМ

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ

Супрун Олена Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, докторант НАКККіМ

Толмачов Рубен Владиславович, професор кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужений артист України, художній керівник хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва

Туріна Олена Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Устюгова Зоя Євгенівна, старший викладач ДШМ № 3, м. Запоріжжя

Файзулліна Ганна Станіславівна, аспірант НАКККіМ

Філоненко Галина Григорівна, викладач фортепіанного відділу ШДЕМ, м. Київ

Халілова Ленура Сейтумерівна, аспірант НАКККіМ

Цимбалюк Ольга Валеріївна, викладач фортепіано ДШМ, м. Шостка Сумської обл.

Чернета Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Четвертак Тетяна Сергіївна, викладач вокалу та фахових дисциплін відділу естрадного співу ДККіМ, здобувач ХДАК

Шатохіна Галина Яківна, викладач вищої категорії КЗ ХОР ХГПА

Шворак Інна Юріївна, аспірант НАКККіМ

Шевченко Олена Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Шородок Христина Сергіївна, асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін КОГПА ім. Т. Шевченка

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НСК України

Якимчук Світлана Никонорівна, доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв РДГУ

Яковлев Олександр Вікторович, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Ян Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, докторант НАКККіМ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АДЕМ України – Асоціація діячів естрадного мистецтва України

ВМШ – вечірня музична школа

ДККіМ – Дніпропетровський коледж культури і мистецтв

ДМУ – Дзержинське музичне училище

ДМШ – дитяча музична школа

ДШМ – дитяча школа мистецтв

ІПСМ – Інститут проблем сучасного мистецтва

КВНЗ КОР ККіМ – комунальний вищий навчальний заклад Київської обласної ради «Коледж культури і мистецтв»

КВНЗ НУКіМ ім. М. Заньковецької – комунальний вищий навчальний заклад «Ніжинське училище культури і мистецтв імені М. Заньковецької»

КЗ ХОР ХГПА – комунальний заклад Харківської обласної ради «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

КІМ ім. Р. М. Глієра – Київський інститут музики імені Р. М. Глієра

КМВ – Київське міське відділення

КМЦНТКД – Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну

КОГПА ім. Т. Шевченка – Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

ЛПУ – Луцький педагогічний коледж

МПА – Міжнародні педагогічні академії

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НВМС – Національна Всеукраїнська музична спілка

НДУ ім. М. Гоголя – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

НКММК «Мистецький Арсенал» – Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал»

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

ННДІУВІ – Національний науково-дослідний інститут українознавства та всесвітньої історії

НСК України – Національна спілка композиторів України

НСПТД України – Національні спілки письменників і театральних діячів України

НСХ України – Національна спілка художників України

НТУУ «КПІ» – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут»

ОВУК – Олександрійське вище училище культури

ОНМА ім. А. В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет

с. н. с. – старший науковий співробітник

СНУ ім. Лесі Українки – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ХДАК – Харківська державна академія культури

ЧІММК НАКККіМ – Чернігівський інститут мистецтв і менеджменту культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка – Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка

ШДЕМ – школа джазового та естрадного мистецтв

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Антонюк Валентина Геніївна
Перший український підручник для співаків «Вокальна педагогіка»
у світлі інноваційних технологій вищої вокальної освіти: дискурс-аналіз... 3
Waszak Małgorzata
Nauka słuchania muzyki według Witolda Rudzińskiego 6
Лю Бинцян
Песни Не Эра и Си Синхая в воплощении «зова времени» 1940-х гг. 12
Маркова Елена Николаевна
Философия – эстетика музыки в контексте метафизики истории 16
Личковах Володимир Анатолійович
Українсько-польський діалог у мистецтві образотворчого
авангарду першої третини XX століття 21
Волков Сергій Михайлович
Стандартизація в мистецькій освіті – виклики креативної економіки 25
Колесник Олена Сергіївна
Універсалії культури в картині Тараса Шевченка «Катерина» 27
Сабадаш Юлія Сергіївна
Діалог культур: проблеми толерантності та взаємодії
(за книгою У. Еко «Повний назад») 30
Пучков Андрей Александрович
«КОЗЫРЯЙ!» Буквальности сходства в портретном искусстве
и литературной жизни (Князь Талейран и Козьма Прутков) 34
Андросова Дария Владимировна
Пианизм А. Скрябина: итоги 100-летия после 1915 г. 37
Станіславська Катерина Ігорівна
Творчість і бізнес: до портрету Іллі Кабакова 39
Шульгіна Валерія Дмитрівна
Яковлев Олександр Вікторович
Синергетична парадигма в мистецькій освіті 43
Горенко Лариса Іванівна
Стратегія розвитку мистецької освіти в Україні:
українознавча практика 46
Зосім Ольга Леонідівна
Сакральна музика в курсах ВНЗ: проблемні питання 49
Афоніна Олена Сталівна
Алюзія як художній прийом «подвійного кодування»
в музичному мистецтві постмодернізму 53

Садовенко Світлана Миколаївна
Трансформації української народної художньої культури
у просторово-часових реаліях постмодерну: від традиції до сучасності.... 57

СЕКЦІЯ 1
ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ XXI СТОЛІТТЯ

Волошина Лариса Іванівна
Вільна творчість у ДМШ та її роль у вихованні
і музичному розвитку юного музиканта 62
Гаврилова Тетяна Юріївна
Патріотизм в народнопісенній творчості дорадянського періоду 64
Горбушкіна Ольга Миколаївна
Медведєва Тетяна Миколаївна
Деякі аспекти сучасної педагогіки, методики
і психології викладання в ДМШ 68
Денисюк Жанна Захарівна
Комунікативні інтернет-практики
в реалізації творчого потенціалу особистості..... 71
Журба Володимир Валерійович
Журба Яніна Олексіївна
Ранній музичний розвиток на основі джазової вокальної техніки «скет»... 73
Жилкіна Олена Іванівна
Шатохіна Галина Яківна
Використання методик видатних українських педагогів
як один із шляхів підвищення ефективності
викладання музичного мистецтва в школі 74
Каменська Вероніка Юріївна
Розвиток музично-ритмічних здібностей у комплексній підготовці
естрадних виконавців-співаків у курсі фортепіано..... 77
Камінська Наталія В'ячеславівна
Впровадження особистісно орієнтованого навчання
у сучасній музично-педагогічній діяльності шляхом стимулювання
творчого розвитку учнів молодших класів ДШМ..... 80
Колесникова Тетяна Сергіївна
«Живописні казки» для занять з живопису з учнями
підготовчого класу художнього відділення школи мистецтв 83
Коліко Марія Геннадіївна
Особливості роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я 84
Криштопа Людмила Анатоліївна
Традиції та новації в сучасній навчальній літературі з сольфеджіо..... 87

Лукашова Ольга Вікторівна
Опорний конспект на уроках музичної літератури в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі 89
Нарожна Наталія Олександрівна
Гнасько Марія Олександрівна
Інноваційні форми роботи з учнями-початківцями по класу фортепіано 92
Овчарук Ольга Володимирівна
Культурно-мистецька освіта як чинник реалізації сучасних гуманітарних стратегій 95
Плечун Любов Вікторівна
Адаптована програма з предмету «Хоровий спів» для 1-8 класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів 97
Подакова Раїса Миколаївна
Початковий етап навчання грі на фортепіано в сучасних умовах 100
Пріткова Олена Вадимівна
Використання ігрових прийомів при навчанні піаністів на початковому етапі 102
Рябченко Ірина Миколаївна
Вдосконалення навичок гри у фортепіанному ансамблі 105
Савкина Екатерина Пантелеевна
Как увлечь ребёнка музыкой или современные технологии в работе с детьми 108
Скритуцька Наталія Олександрівна
Презентація авторської збірки «100 музичних диктантів» 111
Пшенична Лідія Іванівна
Значення вокалізів для розвитку дитячого голосу 113
Туріна Олена Андріївна
Дяків Ольга Михайлівна
До питання підготовки музиканта до сценічного виступу 116
Устюгова Зоя Євгенівна
Оптимізація навчального процесу в школах мистецтв (з досвіду роботи творчої лабораторії педагогічного колективу ЗДШМ № 3) 119
Філоненко Галина Григорівна
Українська народна пісня як основа формування сучасного фортепіанного репертуару 121
Цимбалюк Ольга Валеріївна
Особливості роботи з учнями-піаністами над формуванням виконавських навичок 124
Чернета Тетяна Олександрівна
Листи А. Ф. Омельченка з приватних архівів 126

СЕКЦІЯ 2
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Білозерова Олена Василівна
Діяльність журналу «Art line» 130
Бондаренко Сергій Дмитрович
Мистецтво дизайну як маркер змін сучасної культури 133
Єрошенко Олена Віталіївна
Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру ... 135
Заря Світлана Валеріївна
Відеоролик як прояв мінімалізму в аудіовізуальному мистецтві 138
Івановська Ніна В'ячеславівна
Зміст фестивалю «Арсенал ідей» 140
Кухаренко Олександр Олексійович
Сакралізація культу родючості в українській весільній обрядовості 144
Левко Вероніка Іванівна
Дитячі та молодіжні фестивалі-конкурси
як чинник розвитку концертного життя України 147
Мольдерф Тетяна Михайлівна
Теоретичні основи дослідження вокально-виконавського
мистецтва України кінця XX – початку XXI століття 150
Пономаренко Олена Юріївна
До питання про камерність в сучасному українському
фортепіанному концерті (на прикладі Першого фортепіанного
концерту І. Щербакова) 152
Румко Жанна Петрівна
Новий зміст відзначення в Україні Дня Перемоги
(на прикладі культурно-мистецького проекту
«Рокам ніколи пам'яті не стерти») 154
Синиця Оксана Петрівна
Український музично-пісенний фольклор
у творчості Василя Барвінського 157
Синиця Руслан Іванович
Молодіжний фольклорно-сценічний гурт «Народна криниця»:
репрезентація народних музичних традицій 159
Толмачов Рубен Владиславович
Особливості вокально-хорової роботи в хоровій капелі хлопчиків
та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва 162
Шородок Христина Сергіївна
Творчість Єпіфанія Славинецького та Дмитра Левковського
у жанрі церковних коляд (духовних псальмів) 165

Якимчук Світлана Никонорівна
Генезис формування хорової культури в Україні
у XV – XVIII століттях 168
Ян Ірина Миколаївна
Історико-культурний аспект формування української
театральної критики останньої третини XIX – початку XX століття 171

СЕКЦІЯ 3
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Бойко Ірина Миколаївна
Вокалізи та вправи для голосу в контексті історичного
розвитку вокально-виконавського мистецтва 174
Бойчук Оксана Миколаївна
Діяльність польських товариств на Тернопільщині
у 1900-1930-х роках 177
Борисенко Тетяна Вікторівна
Феномен перпетуум мобіле в музикознавстві 179
Гармель Оксана Володимирівна
Дума як символ у творчості Вірка Балея 182
Ґедзь Олена Петрівна
Полівимірність як культурна парадигма
кінця XIX – початку XX століття 185
Дубрівна Антоніна Петрівна
Історично-культурні передумови походження
українського абстрактного мистецтва 188
Єлисєєва Катерина Юріївна
Рукописи забутого композитора:
Себастіан Жорж в колекції Розумовських 191
Кисла Світлана Вікторівна
Традиції класичного мистецтва перед викликами сьогодення 194
Лапко Володимир Вікторович
Вивчення проблеми діалогу культур у науковій літературі 196

СЕКЦІЯ 4
НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОЇ ТА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Безпала Світлана Станіславівна
Тенденції еволюції джазового акустичного
інструментарію у XX столітті 200
Крамаренко Марина В'ячеславівна
Перспектива взаємодії академічної та джазової традицій 203

Лисенко Юлія Валеріївна
Особливості відтворення естрадно-джазових
прийомів гри на акордеоні 206
Овсянніков Вячеслав Геннадійович
Творчість гурту «Скрябін» у контексті розвитку
українського поп-року 209
Овсяннікова Наталія Юріївна
Синтез стилів у сучасному українському
естрадному музичному мистецтві 212
Сєрова Олена Юріївна
Мистецтво джазу в постмодерному вимірі 214
Супрун Олена Володимирівна
Сучасні «перевтілення» музичної класики 217
Четвертак Тетяна Сергіївна
Комерційна складова та креативність
у творчості сучасних українських поп-гуртів 220
Шевченко Олена Григорівна
Адаптація жанрів світового шоу-бізнесу на українському ґрунті 221

СЕКЦІЯ 5
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Антонова Катерина Антонівна
Просвітницькі ідеї М. Лисенка та їх розвиток
в діяльності музею М. Лисенка у Києві 224
Батрак Марина Григорівна
Генезис культури Чернігово-Сіверського князівства (XI–XII століття) ... 225
Ван Ченьдо
Рококо-аналогии в детской фортепианной музыке XX века 228
Вежневець Ірина Леонідівна
Психологізм музичних портретів Франсіса Пуленка 231
Гайдичук Олена Степанівна
Співпраця диригента Я. Бабуняка з пластовими хорами
Великобританії у контексті розвитку хорового
мистецтва української діаспори 234
Гузь Антон Євгенович
Характерні особливості сучасного виконавства на тромбоні 238
Гуренко Людмила Олександрівна
Микола Вороний: мистецька самоосвіта – шлях до розуміння Всесвіту .. 241
Єлисєєв Денис Віталійович
Використання «хмарних» технологій у дистанційному навчанні 244

Заєць Тарас Володимирович
Особливості національного виховання молоді
засобами музичного мистецтва 246
Лі Мін
Особливості китайської інтерпретації
опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» 248
Марченко Катерина Анатоліївна
Народний спів та фольклор як основа
розвитку сучасної української пісні 250
Мезіна Світлана Сергіївна
Василь Голобородько: парадокси долі 252
Остапенко Наталія Ігорівна
Передумови створення музично-педагогічних факультетів
в Україні у другій половині XX століття 255
Ременєв Лев Олександрович
Еволюція хорової фуги від бароко до сучасності 258
Соболєвська Світлана Олександрівна
Краєзнавчий театр книги: традиції та інновації 260
Співаченко Оксана Святославівна
Ф. Стравінський-Мефістофель у дзеркалі київської преси 262
Файзулліна Ганна Станіславівна
Неоміфологізм як художня модель етнокультурної ідентичності
(на прикладі роману-есе Тараса Прохаська «НепрОсті») 265
Халілова Ленура Сейтумерівна
Феномен ісламських традицій у весіллі кримських татар 269
Шворак Інна Юріївна
Календарні обряди Потур'я в контексті
стародавніх народних вірувань 271

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 274

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ 279

Міжнародна науково-творча конференція

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА І КУЛЬУТРА УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ: ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИЙ ВЕКТОР

12-13 травня 2016 р.

Редактор ***Зосім О. Л.***
Комп'ютерна верстка ***Зосім О. Л.***

Підписано до друку 12.09.2016. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 16,7 Наклад 300 прим. Зам. 223

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.