

Міністерство культури України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 9

Дніпропетровськ
«ЛІРА»
2014

УДК 78.072
ББК 85.93
М 90

Редакційна колегія:

НОВІКОВ Ю.М. – ректор Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, Заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”, голова редакційної колегії;

ХАНАНАЄВ С.В. – проректор з навчальної роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”;

ГРОМЧЕНКО В.В. – проректор з наукової роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Виконавське мистецтво”, редактор-упорядник;

ЛИСЕНКО Я.О. – декан музичного факультету Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики”;

ЩИТОВА С.А. – завідувач кафедри „Історія та теорія музики”, кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки;

ТУЛЯНЦЕВ А.А. – доцент кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства;

ГОРДИЧЕНКО М.С. – доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат філософських наук.

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.
 Протокол № 10 від 26.06.2014 р.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. статей. –
 Вип. 9. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – 224 с.

ISBN 978-966-383-546-4

Дев'ятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукових розробок викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. До збірки також увійшли статті учасників IV Міжнародної науково-практичної конференції „Музичне мистецтво: погляд у майбутнє”, яка відбулась 26 – 28 лютого 2014 року. Конференцію проведено Дніпропетровською консерваторією ім. М. Глінки.

ISBN 978-966-383-546-4

ПЕРЕДМОВА

Збірник наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” випуск 9 представляє публікації, що є результатом науково-дослідницької діяльності викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, а також учасників IV Міжнародної науково-практичної конференції „Музичне мистецтво: погляд у майбутнє”.

Суттєве розширення тематичних векторів наукових досліджень зумовило структуру цього річного видання у п'яти розділах: „Музична культура Дніпропетровщини”, „Сучасне українське музичне мистецтво”, „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва”, „Музичне виконавство та педагогіка”, „Питання художньо-естетичного виховання”.

Перший розділ, вже традиційно, присвячено вивченню історії музичної культури регіону, творчим звершенням давнини та непересічним постаттям митців, які мали неабиякий вплив на формування культурно-мистецької атмосфери краю. Т.О. Медведнікова, досліджує становлення та еволюцію піаністичної культури Дніпропетровщини. Творчий і життєвий шлях М.Г. Іванова, як організатора та керівника українських музичних студій у Катеринославі в період з 1914 по 1919 роки, постає у центрі наукової уваги І.М. Рябцевої.

У другому розділі збірника увага приділяється розвитку сучасного українського музичного мистецтва. Теорія солоспівів Ю. Малишева досліджується С.А. Щітовою на прикладі творчості В. Мартинюк. Методика роботи з народно-пісенним фольклором в хоровій мініатюрі фольклорного типу цікавить М.І. Варакуту (на прикладі циклу „Пісні з Волині” О. Некрасова). Проблеми жанрового синтезу поеми та кантати у хоровому мистецтві розглядає Ю.Ю. Іванова (на прикладі поеми-кантати М. Скорика „Гамалія”).

Третій розділ збірника присвячено теоретичним, історичним та культурологічним проблемам музичного мистецтва. Творчість М. Лисенка в контексті національного відродження позначається особливою актуальністю сьогодення у статті Т.В. Мартинюк. Історичне значення мистецтва

імпровізації у розвитку жанру музики для інструмента соло вивчає В.В. Громченко. Наукова діяльність професора І. Гулеско, як визначного діяча української диригентської хорової школи привертає увагу А.К. Мартинюка. Естетичне значення музично-просвітницького руху визначається Я.О. Лисенко. Грані таланту відомого канадського співака українського походження Й. Гошуляка цікавлять А.А. Тулянцева. Тенденції розвитку сучасного хорового мистецтва досліджує Л.В. Гонтова (на прикладі кантати „Амао омі” Г. Канчелі). Значення культурних інститутів у системі громадянського суспільства розкриває В.М. Карась.

У четвертому розділі збірника висвітлюються питання музичного виконавства та педагогіки. Наукова увага О.В. Потоцької зосереджується на музичному творі як предметі виконавської інтерпретації. Функції творчої особистості диригента-інтерпретатора у хоровій виставі виявляє Я.О. Кириленко. Модифікація та порівняльна характеристика арфи та бандури здійснюється Н.В. Хмель. Шляхи впровадження олімпійської освіти для студентів консерваторії визначає О.А. Алфьоров.

П'ятий розділ – присвячено питанням художньо-естетичного виховання. Естетика поведінки у процесі соціалізації особистості досліджується В.В. Сізовим. О.М. Ярошкевич формує концепцію індивідуального естетичного виховання в консерваторії. Про необхідність еколого-естетичного виховання молоді говорить Я.А. Славська. Є.О. Коряка та І.П. Хлебодарова аналізують фізичний стан студентів.

Отже, збірник зацікавлює фахівців усіх спеціалізацій музичного мистецтва широким колом наукової проблематики, вкотре підтверджуючи сталу динаміку розвитку музикознавчої думки Дніпропетровщини.

*Проректор з наукової роботи
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Виконавське мистецтво”*

В.В. Громченко

Музична культура Дніпропетровщини

Медведнікова Тетяна Олександрівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Виконавське мистецтво”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.071.4

ВПЛИВ КИЇВСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ НА СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЮ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

Стаття присвячена деяким тенденціям та персоналіям Київської професійної піаністичної школи, які відіграли важливу позитивну роль у формуванні Дніпропетровської піаністичної культури.

Ключові слова: піаністична школа, фортепіанна педагогіка, методичні принципи, репертуар, виконавство.

Статья посвящена некоторым тенденциям и персоналиям Киевской профессиональной пианистической школы, которые имели важную позитивную роль в формировании Днепропетровской пианистической культуры.

Ключевые слова: пианистическая школа, фортепианная педагогика, методические принципы, репертуар, исполнительство.

The article is devoted to some tendencies and personalities of the Kyiv professional music schools that played an important positive role in the formation of Dnipropetrovsk piano culture.

The key words: piano school, piano pedagogies, methodical basis, repertoire, performing.

114 років існування Дніпропетровського музичного училища, з 2006 року – Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки визиває повагу, професійний інтерес та зобов’язує

з особливою увагою вивчити великий історичний шлях, який пройшов колектив, усвідомити значні успіхи у підготовці професійних музикантів, кращі традиції, багатий досвід, накопичений більш ніж за сто років для творчого використання досягнень педагогічного колективу у подальшому розвитку та просуванню регіональної музичної культури Дніпропетровщини і України.

На початку свого творчого шляху, яке ми відносимо до кінця ХІХ століття, Катеринославська професійна музична культура знаходилась під впливом прогресивних тенденцій російської музичної культури, яке особливо яскраво просліджувалось у діяльності представників Петербурзької піаністичної школи. Досить нагадати, що засновниками відділення Імператорського Російського Музичного товариства у Катеринославі, музичних класів при ньому (1898) та першими викладачами музичного училища були випускники Петербурзької консерваторії: Д. Губарев – перший директор Катеринославського музичного училища, викладач по класу віолончелі та вокалу, М. Лівен – викладач по класу альту, С. Бриліант-Лівен та Є. Ейзенберг – викладачі по класу фортепіано.

З відкриттям Київської (1913), Одеської (1913), Харківської (1917) та Катеринославської (1919) консерваторій, бурним, яскравим та самобутнім розвитком національної професійної музичної культури в Україні, акцент в регіональному музичному розвитку все вагомніше зміщується у бік усвідомлення себе як представників та невід'ємної частини української культури. Це знаходило відображення у напрямку загально-естетичних спрямувань, виконавської традиції, організації системи музичної освіти, забезпеченості кадрами.

Проблеми генезису, зв'язку виконавських та педагогічних традицій, їх подальшої еволюції все більше привертають увагу вітчизняних музикознавців, фахівців у галузі фортепіанного мистецтва, таких як Т. Глушук, Е. Дагілайська, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамова, Л. Мазепа, Т. Мазепа, В. Мітлицька, Т. Роціна, Н. Руденко, Т. Старух та ін. [3; 4; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 12].

Інтерес до Катеринославської-Дніпропетровської піаністичної школи обумовлений необхідністю усвідомлення її місця та ролі в українській вітчизняній піаністичній культурі, генезису професійної майстерності, особливостей еволюції.

Вивчення історії Дніпропетровської професійної піаністичної школи дає можливість зробити висновки, що складалась й установлювалась вона починаючи з 1898 року і набула сучасних рис у другій половині ХХ століття, коли остаточно сформувалась система музичної освіти регіону і Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки як центру його музичної культури. Великий вплив на перебіг цих процесів поряд з російськими музикантами мали видатні українські музичні діячі – К. Михайлов, В. Косенко, А. Луфер, Л. Вайнтрауб, О. Александров, В. Воробйов, Б. Міліч, Р. Лисенко та ін.

Метою статті є висвітлення факту існування в українській культурі Дніпропетровської піаністичної школи та особливостей формування її традицій під впливом деяких тенденцій та персоналій Київської професійної музичної школи, які відіграли важливу позитивну роль у формуванні Дніпропетровської піаністичної культури.

Починаючи з 40-х років колектив Дніпропетровського музичного училища і інших навчальних закладів та установ культури регіону поповнюються переважно за рахунок випускників українських консерваторій. Зараз викладачі кафедри спеціального фортепіано, концертмейстерської майстерності та камерного ансамблю, а також піаніст-концертмейстери Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки у більшості є представниками українських піаністичних шкіл. Велика заслуга в цьому належить директору Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки з 1940 до 1973 року, заслуженому робітнику культури УРСР, Дипломанту II Всеукраїнського конкурсу піаністів (Харків, 1931), М.Л. Оберману, який був першим представником Київської піаністичної школи у Дніпропетровську.

Саме з успішною діяльністю кафедри спеціального фортепіано Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського пов'язане становлення та еволюція

Дніпропетровської піаністичної культури. Багатолітня історія фортепіанної кафедри (з 1913 року) Київської консерваторії свідчить про спрямованість її роботи на розвиток передових ідей, прогресивних реформ музичної освіти, відданість ідеалам самобутньої національної культури та належності до світового музичного розвитку. Унікального значення набув її досвід, що має основоположну роль у формуванні національної піаністичної культури. Прогресивні творчі позиції біли суттю діяльності засновників Київської піаністичної школи, видатних музикантів-піаністів та педагогів В. Пухальського, Г. Беклемішева, Ф. Блуменфельда, Г. Нейгауза. „Кожне з названих імен випускає могутнє художнє-інтелектуальне випромінювання, яке сягає музичної культури наших днів, позначається на учнях і цілих школах” [1, 6]. У діяльності цих майстрів знайшли найбільш яскраві прояви новаторські тенденції у розвитку музичної культури, системи музичної освіти в Україні, прогресивні підходи до методики та фортепіанної педагогіки. „В. Пухальський, перший директор консерваторії, маючи досвід підготовки музикантів „вишуканого стилю” ... прагнув до демократизації музичної школи за рахунок залучення до неї та відповідної професіоналізації важливих шарів вітчизняної культури” [1]. В. Пухальський став яскравим представником Петербурзької школи, а саме школи Т. Лешетицького в Україні.

Професійно перспективною була ідея не обмежуватись виключно „петербурзьким” напрямком при закладці основ Київської піаністичної школи та запросити на посаду викладача консерваторії талановитого представника Московської піаністичної школи Г. Беклемішева – учня В.І. Сафонова. Г. Беклемішев був гарячим пропагандистом фортепіанної спадщини композиторів світу, у тому числі українських композиторів: Лисенка, Степового, Косенка, Ревуцького, Лятошинського. Грандіозний за масштабами цикл „Музично-історичних демонстрацій”, який він здійснив у Києві, виконавши майже 2000 творів композиторів різних епох і народів, мав яскраво виражений просвітницький характер та виключне культурно-виховне значення для розвитку фортепіанного мистецтва Києва [13].

„Стають зрозумілими деякі важливі засади київської фортепіанної школи, а саме те значення, яке приділяється в ній художній культурі як феномену свідомості музиканта, що виходить далеко за межі музичного мистецтва і водночас визначає „плоть і кров” фортепіанного мислення. Школа Г. Нейгауза започаткувала фактично нову для того часу галузь – теорію музичного виконавства. Саме Г. Нейгауз та А. Альшванг пізніше (у Москві) розвили й удосконалювали її” [1]. Школа Г. Нейгауза привнесла у формування української піаністичної культури типові принципи західноєвропейської піаністичної школи. Нейгауз отримав початкову музичну освіту у свого батька, який був учнем відомого польського піаніста О. Михаловського, пізніше удосконалював свою майстерність під керівництвом Л. Годовського – польсько-американського піаніста світового масштабу.

З ім'ям Ф. Блуменфельда в історії фортепіанного мистецтва України пов'язана коротка (з осені 1918 до літа 1922 року), але блискавична сторінка. Л. Баренбойм пише: „Тяжелая болезнь Блуменфельда и голод в Петербурге вынудили его в конце лета 1918 года переехать на юг – сначала в Екатеринослав (ныне Днепропетровск), а затем в Киев” [2]. Документів, які б підтверджували прибуття музиканта до Катеринослава знайти не вдалося. Блуменфельд приїхав в Україну вже відомим музикантом з масштабом діяльності типовим скоріш для музикантів епохи бароко ніж сучасних, тому його вплив на музичну культуру Києва виходив далеко за рамки фортепіанної педагогіки та виконавства. На відміну від В. Пухальського його педагогічні та виконавські засади „спірались на традиції А. Рубінштейна, чому сприяли заняття в класі близького друга А. Рубінштейна, талановитого педагога Ф. Штейна, професора Петербурзької консерваторії з 1872 до 1892 року” [2]. Саме Ф.М. Блуменфельду належать останні, але вирішальні штрихи в музичній освіті найталановитішого піаніста України, видатного піаніста ХХ століття – Володимира Горовиця.

В одному руслі з вищеназваними музикантами знаходилась і творча діяльність К.М. Михайлова – учня В.В. Пухальського, одного з перших директорів Київської консерваторії. В класі Михайлова отримали свою професійну освіту відомі музиканти

України – Л. Вайнтрауб, Л. Шур, Є. Гуревич, Г. Курковський, І. Рябов [1]. Серед учнів К.М. Михайлова були і педагоги Дніпропетровського музичного училища М. Оберман, Ю. Гончаренко та В. Александров.

Таким чином, на початку професійного становлення Київської піаністичної школи була забезпечена багатовекторність її творчого спрямування, естетичних уподобань, виконавських та педагогічних засад. Видатним музикантам: В. Пухальському, Г. Беклемішеву, Г. Нейгаузу, Ф. Блуменфельду, а також Г. Ходоровському (учень Ф. Ліста), М. Домбровському (учень Г. Єсіпової), К. Михайлову, Е. Ерденко, О. Штосс-Петрової належить заслуга формування традицій Київської піаністичної школи.

Прогресивні культурно-просвітницькі, загально-естетичні та професійні напрямки, які були закладені на початку шляху, продовжились у діяльності піаністів наступних поколінь: А.М. Луфера, О.О. Александрова, Л.А. Вайнтрауба, Т.П. Кравченко, А.О. Лисенко, О.М. Снегірєва, В.М. Воробйова, І.М. Рябова, А.К. Роціної, М.Б. Степаненка, Т.О. Роціної, В.О. Козлова, Ю.М. Кота, О.Д. Лифоренко, Н.К. Толпиги и др.

Київ, як центр музичної культури України, опосередковано завжди мав вагомий вплив на культурний розвиток регіонів, даючи еталонні шляхи еволюції цих процесів. Найбільш впливовими та суттєвими для Дніпропетровщини були творчі зв'язки з видатними представниками української національної культури. Таким могутнім авторитетом була постать М.В. Лисенка, який приїздив до Катеринославу у 1897 та 1902 роках як піаніст з сольними програмами та як керівник хору. Лисенко-піаніст вразив слухачів своїх концертів тонким художнім відчуттям, неабиякою віртуозністю. Боротьба Лисенка за збереження та розвиток української народної музики знаходила відгук у широких колах катеринославців. Серед однодумців композитора був видатний український вчений Д.І. Яворницький, з яким зустрічався Лисенко під час перебування у місті. Їх поєднував непідробний патріотизм, любов до батьківщини і прагнення до збереження та розвитку української національної культури [8].

Крім засновників української фортепіанної школи М. Лисенка та Г. Ходоровського-Мороза – учня Ф. Ліста, до Катеринослава приїздили і інші київські піаністи: М. Лисенко, Р. Рубінштейн, О. Штосс-Петрова, які були активними учасниками симфонічних та камерних зібрань ІРМТ. Їх виступи відіграли важливу роль у справі формування естетичних смаків слухацької аудиторії Катеринославщини кінця ХІХ початку ХХ століття.

Проблеми культурної розбудови регіону постійно були у полі зору І.С. Паторжинського, який у 1922 році закінчив Катеринославську консерваторію, пізніше став відомим оперним співаком, солістом Київського театру опери та балету, народним артистом Радянського Союзу, професором Київської консерваторії.

Великий вплив на розвиток музичної культури Дніпропетровщини мав видатний музикант і композитор, земляк Дніпропетровців – А.Я. Штогаренко. З 1912 року А. Штогаренко учень Катеринославського музичного училища, де навчався по класу фортепіано у З.Г. Розловської, однієї з кращих педагогік міста. Пізніше, будучи головою Спілки композиторів України, ректором, професором і завідувачем кафедри композиції Київської консерваторії, Штогаренко саме у Дніпропетровську влаштовував прем'єри своїх нових творів: сюїти для фортепіано з оркестром „Партизанські картинки”, „Симфонічних танців” для фортепіано з оркестром, циклів фортепіанних п'єс „Образи”, „Етюди-малюнки”.

Окрема важлива сторінка діяльності піаністів Дніпропетровщини – творча співпраця з українськими композиторами, виконавство та популяризація їх творів. Так, у другій половині ХХ століття в училищі відбулися творчі зустрічі з багатьма видатними сучасними українськими композиторами: А. Штогаренком, Є. Станковичем, М. Скориком, М. Сильванським, В. Довженко, А. Філіпенко, К. Данькевичем, В. Кирейко, М. Степаненко, Ж. Колодуб, Л. Колодубом, Л. Дичко. Всі вони високо оцінювали рівень професійної музичної культури Дніпропетровщини. Уродженець Дніпропетровської області, народний артист України, професор Київської консерваторії В. Кирейко писав: „Як земляк Вашого

міста, відчуваю гордість за зріст культури міста, за його новий оперний театр, за оркестр філармонії, за чудове музичне училище!”.

Суттєвий вплив на рівень та якість професійної підготовки студентів фортепіанного відділу училища мали голови державних екзаменаційних комісій (Б. Міліч, О. Александров, О. Снегірьов, Р. Лисенко, А. Роціна, В. Воробйов, Л. Цвірко, М. Степаненко, В. Козлов), які представляли Київську піаністичну школу і сприяли утворенню високого критерію оцінки учнів та роботи викладачів фортепіанного відділу училища. У своєму звіті професор національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, заслужена артистка України Л.Є. Цвірко писала: „Високий рівень навчально-виховної і творчої роботи в музичному училищі ім. М.І. Глінки м. Дніпропетровська, прекрасна організація навчального процесу, добра матеріальна база створюють можливість відкрити на базі училища філіал Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського”. Така пропозиція є свідченням найвищої оцінки професійного рівня підготовки кадрів, у тому числі піаністів.

Аналіз педагогічних кадрів викладачів по класу фортепіано Дніпропетровського музичного училища з 1898 до 2012 року дозволяє зробити висновок, що тільки починаючи з 40-х років ХХ століття відбувається безпосередня участь випускників фортепіанної кафедри Київської консерваторії у розвитку музичної культури Дніпропетровщини у якості виконавців, викладачів, концертмейстерів та громадських діячів. Вони привнесли у піаністичну культуру регіону основні творчі та професійні принципи фортепіанних шкіл К. Михайлова, А. Луфера, Л. Вайнтрауба, А. Лисенко, О. Александрова, В. Воробйова та ін.

Талановитим учнем одного з засновників Київської консерваторії Г.М. Беклемішева був А.М. Луфер. Блискучий піаніст, він у 1930 році став Лауреатом I Республіканського конкурсу піаністів, а у 1932 році успішно представив українську піаністичну школу на Міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена у Варшаві. Учні Луфера, які продовжили свою діяльність

викладачами Дніпропетровського музичного училища, були М. Бялік та С. Грибановська.

М. Бялік закінчив Київську консерваторію як талановитий, перспективний музикознавець. Перші два курси він був учнем А. Луфера, після смерті якого продовжив навчання у А.Л. Ейдельмана. Школа цих видатних піаністів оснастила його вільним володінням фортепіано як універсальним інструментом, на якому він однаково успішно виконував фортепіанні твори, оперні клавіри, хорові та симфонічні партитури. Його лекції по музичній літературі були захоплюючими, надавали студентам не тільки глибокі знання, а і справжні художні враження. М.Г. Бялік пригадує: „Я не став піаністом, але музику завжди „тримав у пальцях”. Одержавши призначення в Дніпропетровськ і працюючи викладачем історії музики в училищі, я постійно, оскільки фонотеки не було, грав студентам весь потрібний для навчальної програми репертуар. Я виходив і на міську естраду, виконуючи концерти з місцевим симфонічним оркестром. Разом з учнем Ойстраха, скрипалем Матвієм Ліbermanом, згодом видатним професором Новосибірської консерваторії, ми дали цикл камерних вечорів, основу яких склали сонати Бетховена” [14].

Ще одна учениця А. Луфера – С. Грибановська. До вступу до Київської консерваторії вона закінчила Дніпропетровське музичне училища по класу С.Д. Храмова. Після закінчення Київської консерваторії по класу А.М. Луфера з 1947 до 1987 року була викладачем по класу фортепіано та камерного ансамблю Дніпропетровського музичного училища. Біля 20 років очолювала фортепіанний відділ. Грибановській належить значний внесок у розвиток Дніпропетровської піаністичної школи як у плані становлення системи музичної освіти, так і у напрямку її професіоналізації. Серед учнів Грибановської: кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано, проректор Харківського Національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського Н.В. Горецька; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Фортепіано” Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького В.А. Мітлицька, викладачі

Дніпропетровського музичного училища: С.О. Ісакова, Н.В. Холодкова, Г.Б. Гончарова, Н.Л. Рашевська.

Серед учнів Луфера була і Р.О. Лисенко, чий вплив на розвиток Дніпропетровської піаністичної школи є особливо значущим. Це пов'язано з плідним співробітництвом фортепіанного відділу училища та заслуженою артисткою України, професором Національної музичної Академії ім. П.І. Чайковського Р.О. Лисенко, яка більш 20 років була офіційним консультантом фортепіанного відділу училища, протягом яких проводила багатогранну методичну, виконавську, просвітницьку роботу в колективі училища та серед піаністів області. Професійний вплив Лисенко на розвиток Дніпропетровської піаністичної школи охоплював широкий спектр конкретних форм навчального процесу та творчого спілкування: концертні виступи піаністки, відкриті уроки, методичні доклади, тематика яких охоплювала широке коло професійних питань від організації ігрових рухів початківців до вирішення складних стильових та інтерпретаційних проблем. Р. Лисенко очолювала журі конкурсів та державних екзаменаційних комісій музичних училищ області. Одним з позитивних результатів співробітництва з Р.О. Лисенко були успішні виступи учнів-піаністів Дніпропетровського музичного училища на республіканських конкурсах, у підготовці яких вона приймала участь, надаючи рекомендації щодо підбору репертуару, рішенню питань трактовки твору, переборюванню художніх та технічних проблем виконання.

Необхідно підкреслити багаторічну просвітницьку та виконавську діяльність Р. Лисенко на Дніпропетровщині. Дніпропетровці мали можливість чути в її інтерпретації кращі зразки фортепіанної творчості Бетховена, Шопена, Ліста, Шумана, Чайковського, Рахманінова. Характерною тенденцією її виконавської діяльності є переважне звертання до творчості українських композиторів і створення перших зразків інтерпретації різних жанрів української фортепіанної літератури. Піаністка знаходила рукописи і першою виконувала твори Я. Степового, стала першим виконавцем „Руху в варіаціях” для фортепіано з оркестром С. Людкевича, а також творів Ревуцького, Косенка, Дремлюги, Сільванського...

Тематичним ядром репертуару Лисенко завжди були твори Миколи Лисенка – діда піаністки. Вона є видатною сучасною виконавицею музики композитора. Точну характеристику виконавського стилю Р. Лисенко дає професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Н. Кашкадамова: „Піаністична інтонація Ради Лисенко неповторна – щира, добра, дещо задумлива. Її характеризує дуже гнучке мікро фразування, тонке відчуття музичного часу, коли виконавський темпоритм зразу ж чуйно реагує на кожен мелодійний чи гармонійний відтінок розвитку. Ця особлива українська щирість і співність гри залишається для нас сьогодні безцінним зразком інтерпретації творів М. Лисенка, адже його син, Остап Миколаєвич, завжди підкреслював подібність інтерпретації Ради Лисенко до виконань її діда, дивуючись при цьому, – бо ж вона ніколи діда не чула” [7].

Перші виконання фортепіанних творів А. Штогаренка майже завжди належали Р. Лисенко і часто відбувалися саме у Дніпропетровську. Завдяки цьому учні та викладачі Дніпропетровського музичного училища виконували „Етюд-малюнки” та „Образи” А. Штогаренка, коли вони були ще у рукописах.

Одним із підсумків співробітництва з Р. Лисенко були випускники фортепіанного відділу училища, які продовжували своє навчання у Київській консерваторії в класі професора Р.О. Лисенко (з 1970 до 2004 року – 21 студент), з яких В. Царик стала Лауреатом Всеукраїнського конкурсу ім. М.В. Лисенка (II премія, Львів, 1981). Довгий час основу фортепіанного відділу Дніпропетровського музичного училища і фортепіанної кафедри консерваторії складали вихованці Р.О. Лисенко: Г. Новосьолова – завідувача кафедрою Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, А. Тарасенко, В. Михальський, В. Царик, А. Володченко, Г. Віноградова очолює кафедру концертмейстерської майстерності та камерного ансамблю Дніпропетровської консерваторії.

Певний вплив на формування фортепіанної педагогіки та методики викладання, науково-теоретичної підготовки педагогів Дніпропетровського музичного училища мав Б.Є. Міліч, так як педагоги старшого покоління, які закінчили Київську

консерваторію по методиці викладання гри на фортепіано навчались саме у Б.Є. Міліча.

Таким чином, з середини ХХ століття принципово змінюється кадрове забезпечення музичних училищ, дитячих музичних шкіл та інших закладів культури та мистецтва Дніпропетровської області. При певній кількості випускників Московської, Петербурзької, Горківської, Кишинівської консерваторій – все більшу перевагу отримують випускники українських консерваторій і в першу чергу Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського.

Література:

1. *Академія музичної еліти України / [упорядник: А.П. Лащенко, О.І. Малозьмова, Т.В. Гусарчук]. – К. : „Музична Україна”, 2004. – С. 4–14, 127–139, 343–354.*
2. *Баренбойм Л. За полвека. Очерки. Статті. Матеріали / Л. Баренбойм. – Л. : „Советский композитор”, 1986. – С. 6–147.*
3. *Глушук Т. Національні традиції функціонування виконавської школи України / Т. Глушук // Теоретичні та практичні питання культурології : Зб. наук. статей. – Мелітополь, 2006. – С. 136–139.*
4. *Дагилайская Э.Р. Художник своей стихии / Э.Р. Дагилайская // Музыкальный вестник. Газета Одесской государственной музыкальной академии им. А.В. Неждановой, № 3-4, 2006, – С. 18–21; № 5-6, 2007, – С. 38–41.*
5. *Дедусенко Ж. Виконавська школа як рід культурної традиції : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Ж. Дедусенко. – К. : 2002. – 18 с.*
6. *Зимогляд Н. Піаністична культура України 30-50-х років ХХ століття : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Н. Зимогляд. – Харків, 1996. – 22 с.*
7. *Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 412 с.*
8. *Лисенко О. „Спогади про батька” / О. Лисенко. – Київ : „Музична Україна”, 1991. – 310 с.*
9. *Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів, 2003.*

10. Мітлицька В.А. *Камерно-інструментальне ансамблеве виконавство Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ століть* / В.А. Мітлицька // *Теорія і практика педагогічного процесу : Зб. наук. праць. – Харків, 2000. – С. 205–209.*
11. Рощина Т. *Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть* / Т. Рощина // *Музичне виконавство. – Кн. 6. – К. : Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – С. 41–49.*
12. Руденко Н. *Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки* / Н. Руденко. – Київ : КДВМУ, 2001. – 255 с.
13. Хурсина Ж. *Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории* / Ж. Хурсина. – Киев : „Музична Україна”, 1990. – 123 с.
14. Ейдельман О. *Данина шани вчителів* / О. Ейдельман. – Львів : БаК, 2006. – 224 с.

Рябцева Ірина Михайлівна

*Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”*

Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 792.03

**УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНІ СТУДІЇ
МИХАЙЛА ГАВРИЛОВИЧА ІВАНОВА
В КАТЕРИНОСЛАВІ 1914 – 1919 рр.**

Стаття висвітлює діяльність і трагічну долю викладача, композитора та музично-громадського діяча М.Г. Іванова, який працював у м. Катеринославі (суч. м. Дніпропетровськ) впродовж 1914 – 1919 років. На основі аналізу публіцистичної хроніки літературно-мистецьких часописів 1921 – 1925 рр., залучення нових та переосмислення відомих архівних матеріалів, визначено характер діяльності митця як одного з представників покоління Українського Розстріляного Відродження.

Ключові слова: українське музичне просвітництво, композитор М.Г. Іванов, музичне училище Катеринославського відділення ІРМТ, Українське Розстріляне Відродження.

В статті представлена діяльність і трагічна судьба педагога, композитора і музично-общественного діяча М.Г. Іванова, працював в г. Катеринославе (совр. г. Дніпропетровск) в період 1914 – 1919 гг. На основі аналізу публіцистическої хроніки в літературно-художественній періодикі 1921 – 1925 гг., використання нових і переосмислення відомих архівних матеріалів, творческа діяльність М.Г. Іванова представлена в контексті покоління Українського Расстрелянного Возрождения.

Ключевые слова: украинское музыкальное просветительство, композитор М.Г. Иванов, музыкальное училище Екатеринославского отделения ИРМО, Украинское Расстрелянное Возрождение.

This article deals with the personality and tragic fate of a composer, teacher and public figure M.G. Ivanov. He had been working in Katerynoslav (now Dnipropetrovsk) from 1914 till 1919. On the basis of analyzing publicistic chronicle belles-lettres and fiction dated to 1921–1925, using new archives and overestimated already known materials the personality of M.G. Ivanov is presented in a context of Ukrainian Shot-up Renaissance.

The key words: Ukrainian musical propaganda, composer M.G. Ivanov, musical college of Yekaterinoslav department IRMS, Ukrainian Shot Renaissance.

Сучасна музична україністика відзначається значним підвищенням інтересу науковців і широкого громадського загалу до першоджерел минулого, особливо періоду першої чверті ХХ століття. Свідома громадянська позиція й активна дієва участь представників української інтелігенції на ниві державного культуротворення стали уособленням періоду, що увійшов в історію як Національне Відродження. Як ніколи раніше відчувається нагальна потреба суспільства у всебічному об'єктивному відтворенні тодішніх подій, в переосмисленні

минувшини, а також у визначенні ролі й місця окремих діячів у суспільно-політичному й культурно-мистецькому русі того часу. Як зазначає М. Копиця: „Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим. Через „історико-мистецьке скло” досвіду, представленого на новому щаблі, проступає сенс уроків минулого...” [6, 9]. Визнаючи об’єктивним факт про те, що „загальна картина розвитку музичної культури протягом минулого століття складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості „білих плям”, односторонності трактування подій, фактів і представляється на сучасному етапі збідненою, дірчастою, нелогічною і багато в чому неправдивою” [6, 7]. М. Копиця вбачає одним із актуальних завдань сучасної музичної історіографії необхідність „відтворити минуле в єдності всіх компонентів творчого процесу, у всій багатогранності, зигзагах та неповторності подій, що минули. Подій для нас відомих і невідомих, подій, що отримали об’єктивну оцінку і які ще не знайшли достойної лакуни в своєму відтворенні” [6, 13].

Для об’єктивації контексту культуротворчого руху визначеного періоду особливого значення набувають тогочасні періодичні видання – вільні українські газети та журнали, що віддзеркалювали суспільні процеси і на своїх шпальтах відтворювали хроніку складної соціокультурної реальності часу. Варто додати, що за умов відсутності спеціалізованих музикознавчих видань, саме літературно-мистецькі часописи та загальнополітична преса стали своєрідною мистецькою трибуною, ареною для публіцистів, які по суті виконували функції музичних критиків. Суттєвим доповненням для розуміння тенденцій розвитку та орієнтації в культурно-мистецьких процесах і реаліях тієї доби має також звернення до спогадів сучасників – безпосередніх учасників подій, що тільки в останні роки стали доступними широкому загалу.

Проблема перервності континуїтету в націогенезі українців актуалізує необхідність вивчення окремих фактів як підґрунтя для подальшого узагальнення їх на рівні системної теорії музично-історичного процесу. Акумуляція, збереження та осмислення фактографічного матеріалу відповідає також вимогам легітимізації історичними аргументами безпосередньо

індивідуально-творчого продукту, мистецьких творів. Адже „...життя мистецьких шедеврів зберігає та реалізовує свої, притаманні тільки йому смисли. Вони (тобто шедеври) за своїми законами „входять” в епоху та „виходять” із неї в історичну тінь, продовжуючи неодноразово цикли свого „вмирання” і „воскресіння”. Мистецтво складає свій віртуальний квазісвіт, який має тільки йому притаманну залежність від просторово-часових континуумів” [6, 11]. Обґрунтування зазначених властивостей специфіки художньо-історичного процесу як об’єктивної закономірності знаходимо також у Ю. Лотмана: „Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить, а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и „как бы перестает существовать”. Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно существующим, может оказаться „как бы не существующим” и подлежащим забвению, а несуществовавшее – сделаться существующим и значимым” [7, 675].

Метою даної розвідки є повернення в науковий простір українського музикознавства трагічної постаті Михайла Гавриловича Іванова, одного з провідних свідомих українських музичних діячів Катеринослава, чия суспільно-громадська діяльність і творча спадщина були високо поціновані сучасниками-одномумцями й несправедливо викреслена з пам’яті нащадків у роки боротьби з „буржуазним українським націоналізмом”.

Своїм завданням автор вбачає спробу відтворення життєвого і творчого шляху композитора, викладача, громадського діяча М.Г. Іванова на основі аналізу публікацій у катеринославських літературно-мистецьких часописах „Вир революції” (1921), „Зоря” (1925), програм учнівських концертів музичного училища КВ ІРМТ 1916 р. Додатковим матеріалом про характер і специфіку українського суспільно-політичного життя в Катеринославі стали в нагоді також спогади І. Мазепи „Україна в огні й бурі революції 1917 – 1921” та П. Феденка „Ісаак Мазепа – борець за волю України”. Таким чином, дослідження особистої долі М.Г. Іванова постає як складова частина проблеми „Українська ідея – українське питання –

український рух у Катеринославі”, представлена в історичному аспекті. Водночас, підтверджує висновки прикладами конкретних історично-подієвих фактів із культурно-мистецького життя Катеринослава. Зазначений методологічний принцип відповідає засадам школи діалогу культур, що знайшов обґрунтування в роботах І. Дзюби, Ю. Лотмана, І. Ляшенка.

Відтворення портрету М.Г. Іванова розпочнемо словами Василя Атаманюка¹, автора майже єдиної публікації, надрукованої у 1925 р. на сторінках літературно-наукового ілюстрованого журналу „Зоря” (виходив у Катеринославі – Дніпропетровську в 1925 – 1934 рр.): „На річницю трагічної смерті відомого в Катеринославі музичного діяча й композитора – Михайла Гавриловича Іванова – треба віддати йому заслужену шану <...> праця його, його твори житимуть довго, пам’ять про нього нехай не згасає <...>. В музичному житті Катеринослава був він дуже помітною, коли не першою постаттю... З українських музик був він тут першим, коли не єдиним” [3, 26]. На превеликий жаль, передбачення В. Атаманюка не здійснились. Наступні покоління мали своїх „кумирів” і про українського митця в Дніпропетровську забули більш ніж на вісімдесят років...

Перебування М.Г. Іванова в Катеринославі (з 1926 р. Дніпропетровськ) було порівняно нетривалим – з 1914 р. до 1919 р., втім припало воно на бурхливий період пошуку шляхів українського державотворення, і тому свідомо позиція композитора, викладача, суспільно-музичного діяча, який своєю творчою та громадською діяльністю відстоював національні пріоритети, заслуговує на увагу.

Глибинним підґрунтям, на якому формувалися світоглядні принципи трактування національного у представників покоління, що входило в мистецький простір на межі ХІХ–ХХ ст., за визначенням М. Ржевської, „був вітчизняний філософсько-естетичний контекст попередніх кількох

¹ *Атаманюк Василь Іванович* (псевд. – Яблуненко В. та ін.; 14.03.1897, Яблунів, тепер смт Косівського р-ну Івано-Франківської обл. – 1937) – український радянський письменник. Навчався в Коломийській українській гімназії (1909 – 1915). Належав до літературної організації „Західна Україна”. Виступав також як літературний критик і перекладач. Незаконно репресований у 1933 р. Посмертно реабілітований у 1965 р. [2].

десятиліть, у тому числі праці І. Нечуя-Левицького, М. Костомарова, М. Драгоманова» [10, 74]. Поринути в атмосферу захоплення національною ідеєю Михайло Іванов мав можливість в роки навчання на юридичному факультеті Київського університету наприкінці 90-х років ХІХ ст. – на поч. 900-х рр. ХХ ст. Популярність серед студентства Київського університету української народної пісні, хорового співу, участь в українських музично-драматичних виставах мали принципове значення для формування світогляду та естетичних засад майбутнього композитора. Певно, саме в цей період сталося також його знайомство з творчістю М. Лисенка, адже ж розквіт і визнання сучасниками творчої діяльності видатного українського композитора припадає саме на ці роки. Без сумніву можна стверджувати, що вплив творчості М. Лисенка мав принципове значення для формування засад розуміння сутності й шляхів подальшого розвитку національної музичної культури. Варто нагадати, що кількома роками згодом у тому ж Київському університеті будуть навчатися майбутні класики національної музичної культури – Л. Ревуцький та Б. Лятошинський.

Маючи юридичну освіту і великий хист до музикування, – початкову музичну освіту М. Іванов отримав під час навчання в гімназії в м. Бахмуті (нині м. Артемівськ) та м. Маріуполі, – юнак продовжує навчання в Московській консерваторії по класу композиції професора С.І. Танєєва й водночас займається адвокатською практикою, що надавала йому фінансове забезпечення. Під час перебування в Москві, як зауважує В. Атаманюк, „він хилитався між двома заняттями: любимим – музикою, і необхідним для життя – правом” [3, 27]. Навчання в консерваторії розширює панораму музичних захоплень, дарує знайомство з творами російських композиторів, західноєвропейською музичною класикою. Це був період набуття ґрунтовної професійної практики, перших спроб композиторської творчості. Саме тоді приходить й „усвідомлення необхідності звернення до європейських джерел і світових культурних здобутків” і разом з тим, „сприйняття української національної музичної культури як частини світової музичної культури” [10, 77].

З початком у 1914 р. Першої світової війни, Михайло Гаврилович переїхав на постійне життя до Катеринославу (тут мешкали його родичі – родина фольклориста Г.А. Залюбовського²) та остаточно вирішує залишити право й віддатися тільки музиці. В родині Залюбовських, в будинку яких поселився Михайло Гаврилович, панувала природна щира закоханість українськими традиціями, тут плекали рідну мову, пісні, обряди. Крім того, залишився багатий спадок пісень, зібраних Г.А. Залюбовським, добре знаним у Катеринославі фольклористом і етнографом. Але загальна атмосфера в місті по відношенню до пошани і прояву українського національного була іншою.

Для розуміння громадсько-суспільних настроїв звернемося до спогадів П. Феденка³ – політичного діяча, історика, публіциста. „Катеринослав виріс в степах Запорожжя, запорозькі козаки здебільшого вимандрували, після руїни Січі 1775 року, за Дунай, інші оселилися на Кубані. На Вільності Війська Запорозького прийшла нова людність, якій мало промовляла до

² *Залюбовський Григорій Антонович (1836 – 1898)* – український письменник, фольклорист, етнограф, громадський діяч. Народився на Катеринославщині. Навчався в Харківському університеті. Під час навчання був активним членом гуртка студентів-українців із Катеринослава, які організували народний хор, виступали перед жителями міста, пропагуючи українську національну культуру та мистецтво. Г.А. Залюбовський – перший фольклорист Катеринославщини. Жодне з фольклористичних видань того часу не обходилося без його участі. Був членом Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства (Петербург: 1869 – 1870; Київ: 1873 – 1876). Записані ним українські народні казки, пісні, легенди, прислів'я, приказки, загадки, ігри, лексичний матеріал увійшли до збірника М. Номиса „Українські приказки, прислів'я і таке інше” (1864), сьомитомного видання „Трудов етнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край” П. Чубинського (1872 – 1879), підготовленого М. Драгомановим та М. Антоновичем, „Южнорусского словаря” К. Шейковського, „Читанки” Т. Хуторного, „Словаря української мови” (1907 – 1909) Б. Грінченка. Доробок Г. Залюбовського високо цінував Д.І. Яворницький [4, 437].

³ *Феденко Панас (1893 – 1981)* – політичний діяч, історик, публіцист. Народився в с. Веселі Терни на Катеринославщині. Член Української Центральної Ради (1917 – 1918) і трудового Конгресу (1919), член ЦК УСДРП (з 1919), співредактор „Робітничої газети” (1919), делегат УСДРП в Екзекутиві Соц. Інтернаціоналу. З 1921 р. на еміграції в Польщі, Празі й Мюнхені; доцент і професор Українського Вищого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова (з 1926) і Українського Вільного Університету (з 1934) в Празі й Мюнхені. Помер у 1981 р. в Мюнхені [12, 358].

душі „слава козацька”” [11, 288]. Як промисловий центр на півдні України Катеринослав був містом переважно робітничим. П. Феденко підкреслює: „Промислові центри України заповнював зайшлий, переважно російський елемент. Тим-то Катеринослав мав російський характер <...>, російська мова панувала в школі, в адміністрації і в пресі” [11, 285]. Такі ж міркування про становище української справи в Катеринославі репрезентують і спогади І. Мазепи⁴: „Тут, в цій країні „Вольностей” Війська Запорозького, мені довелося бути активним свідком всіх тих початкових стадій пробудження українства, якими визначалася революція 1917 року на Україні. Головною базою українства на Катеринославщині було село. Місто було чуже, неукраїнське. ... Так звані вищі верстви склалися переважно з росіян або помосковцених „малоросів”. „Зросійщена інтелігенція” ставилася найбільш неприхильно до української справи. Навіть з приводу чисто культурних вимог українців, як школи з українською мовою тощо, ці „землячки” казали: на Україні, мовляв, усі розуміють російську мову, тож для чого ще якась окрема українська мова, школи і т.п. Ці помосковчені „малороси” були найміцнішою підпорою російського панування на Україні. Навіть самі природні росіяни не ставилися до українських домагань так вороже, як ці скалічені „малороси”. За два роки революційного життя в Катеринославі, з його понад двохсоттисячним населенням, я не пригадую собі, щоб ряди нашої української інтелігенції

⁴ *Мазепа Ісаак* (1884 – 1952) - український громадсько-політичний діяч, за фахом вчений-агроном. Народився в с. Костоборі Новгород-Сіверського повіту Чернігівської губ. в селянській родині. Вчився в духовній школі в Новгород-Сіверську, духовній семінарії в м. Чернігові. Навчався на природничому факультеті Петербурзького університету. Став активним членом української студентської громади в Петербурзі, в 1905 р. вступив до УСДРП і згодом став одним з лідерів цієї партії. У 1914 – 1917 рр. жив у Катеринославі, брав активну участь у національно-визвольних змаганнях. В 1919 р. стає членом Трудового конгресу і секретарем УСДРП. З квітня 1919 р. – міністр внутрішніх справ, з серпня – голова уряду УНР. Від 1920 р. – на еміграції, з 1923 р. – в Чехо-Словаччині, з 1945 р. – в Німеччині. Доцент (1927), професор (1946) Української Господарської академії в Подебрадах – Українського технічно-господарського інституту в Німеччині. Після другої світової війни став одним з організаторів Української національної ради і з 1948 р. – перший голова її Виконавчого Органу. Помер 18 березня 1952 р. в Авгсбурзі (Німеччина) [12, 355–356].

поповнилися хоч би пів десятком „навернених” малоросів. Як була нас жменька в два десятка людей, такою залишалася до самого мого від’їзду з Катеринослава, після двох років революції” [8, 222].

В Катеринославі Михайло Гаврилович мріє зосередитись на творчій і викладацькій діяльності. Перш за все його цікавить єдиний в місті фаховий навчальний заклад – музичне училище КВ ІРМТ, що мало на той час майже двадцятирічний досвід роботи в губернському центрі й визнання серед провідних російських музикантів. Неодноразово відвідує він учнівські концерти та концерти викладачів, що не припинялись і в буремний воєнний час. Серед його нових знайомих чимало музикантів-викладачів, переважно вихованців Петербурзької та Московської консерваторій. Адже, з останньої чверті ХІХ ст. професійна музична освіта в Україні формувалася як інтегральна частина загальнодержавної мережі ІРМТ. Це обумовлювало панування російських традицій і нехтування розвитком національного в усіх без винятку музичних училищах по українських містах, що були підпорядковані розташованій у Петербурзі Головній Дирекції ІРМТ. Однією з головних причин, що пояснюють таке становище, М. Ржевська цілком слушно вбачає колонізаторський характер влади з його відповідними наслідками для специфіки національного культурного простору: „Українські губернії (а особливо їх центри), які перебували у складі Російської імперії, керовані вкрай централізованою владою, функціонували у тісній і безпосередній взаємодії і неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу. Тут здійснювався постійний обмін, „перетік” людей, ідей, тенденцій” [10, 32]. І далі дослідниця справедливо підкреслює: „<...> за таких обставин цілком природним є те, що життя багатьох музичних діячів того часу однаково тісно було пов’язане і з Росією, й з Україною” [10, 33]. Втім, М. Іванов належав до тієї плеяди митців, що прагнули до самореалізації саме в Україні. І хоча Катеринославське музичне училище не було винятковим і, відповідно Статуту ІРМТ, обов’язковими в навчальному та концертному репертуарі використовували винятково твори російських та західноєвропейських композиторів, восени 1915 р. М. Іванов приймає пропозицію

викладати в музичному училищі теорію музики, гармонію та оперний клас. Вже через півроку він ставить з учнями сцени з опер М.А. Римського-Корсакова „Снігуронька” та „Казка про царя Салтана”, про що свідчать програми дев’ятого та одинадцятого публічних учнівських концертів в залі музичного училища ІРМТ в лютому та березні 1916 р. [1].

Зрозуміло, що реалізувати свої українські вподобання в цьому навчальному закладі було неможливим. Тому невдовзі Михайло Гаврилович починає працювати ще й викладачем музики та співів у торгівельній дівочій школі С.І. Степанової, яка прихильно ставилася до українського репертуару, що його запроваджував М. Іванов. Тут він створює жіночий хор, для якого пише низку обробок українських народних пісень, влаштовує співочі свята, концерти, організовує постановки музично-побутових сцен із народного життя. Серед молоді знаходить щирих прихильників. Не дивно, що спілкування з учнями продовжується і вдома у М. Іванова. Він читає лекції, до яких залучає також і студентів музичного училища, готує з ними до постановки оперні сцени, роблячи переклад світових шедеврів українською. Про його цілеспрямовану наполегливість і завзяту енергію згадує В. Атаманюк: „Михайло Гаврилович оддавав не тільки всю силу, уміння й працю для налагодження музичної справи в Катеринославі, він оддавав на це і свій заробіток. На свою платню справляв він необхідний реквізит, його сім’я шила необхідні костюми, своє помешкання оддавав він на безконечні репетиції артистів, хорів та музики. <...> Він поставив вперше в Катеринославі (певно, вперше українською – І.Р.) місцевими силами декілька опер та уривків з опер, як: „Сина мандарина”, „Снігуроньку”, „Цареву наречену”, „Казку про царя Салтана”, уривки зі своєї опери „Травнева ніч” та дитячої оперети „Принц-свинопас”” [3, 27]. І далі В. Атаманюк зазначає: „Катеринославська опера, що виникла була в 1920 р. і дала тепер сили навіть Харківській Держопері, завдячує своєю організацією у великій мірі М.Г. Іванову” [3, 27]. Якою ж щирою повинна була бути відданість до рідного інтонованого слова, яким глибоким було переконання в необхідності розвитку українських традицій, щоб в умовах зросійщеного міста свідомо вести активне поширення національної культури і фактично

заснувати тут українську музично-драматичну студію! Характер діяльності М.Г. Іванова цілком відповідає спостереженням М. Ржевської: „Становище музичних діячів, які ідентифікували себе як українські, у ситуації двомовності було доволі суперечливим. З одного боку, вони протиставляли себе імперській російській культурі, намагалися вийти зі сфери її впливу. З іншого, російська культура не була культурою „північного сусіда”, вона становила частину природного міського середовища, в якому проявлявся феномен спільного культурного простору величезної багатоскладової країни. Тим цікавішим був процес кількісного та якісного нарощування мистецьких явищ, які мали виразне українське „зabarвлення”, вирізнялися поміж інших своєю національною своєрідністю” [10, 73].

Михайло Гаврилович Іванов дієво брав участь у громадському житті. Він не випадково стає активним учасником катеринославського українського клубу „Рідна оселя”, що був організований в місті під час заборони в лютому 1916 р. діяльності катеринославської „Просвіти” (помешкання для засідань клубу охоче надавала С. Степанова у своїй школі). Його твори звучать на засіданнях „Комісії по вивченню місцевого краю” – Катеринославського відділення російського географічного „Наукового товариства” (ініціаторами створення та членами цієї „Комісії” були переважно учасники забороненої „Просвіти”). Жодне українське свято не обходилося без творів М. Іванова, без участі хору під його орудою з виконанням обробок українських народних пісень, власних творів керівника. В 1919 р. влаштував він вечір, присвячений О. Олесеві, на якому сам читав доповідь про творчість поета, а потім звучали романси М. Іванова на слова О. Олеся „На чужині”, „Наче море в краях полудневих”, „І нелюба свого”, „Лебеді плавають”, „Коли хочеш знати серденько”. Певно, в цих товариствах і відбулось знайомство М. Іванова з молодим галичанином – поетом, письменником, публіцистом В. Атаманюком. Спільність поглядів двох митців, попри велику різницю у віці, пояснює факт їх творчої співпраці. Саме В. Атаманюк був автором лібрето опери М. Іванова „Майська ніч” на 3 дії за М. Гоголем, дитячої оперети „Принц-свинопас” за Г.Х. Андерсеном, а також

перекладав українською вірші російських поетів, що композитор обирав для своїх романсів – „Вечір тане в безкраї рожевому” О. Толстого, „Сто літ” Я. Полонського. Зазначені твори надані за переліком, що вміщує матеріал „Музична спадщина композитора М.Г. Іванова” у розділі „Мистецька хроніка” часопису „Вир революції”, що виходив у Катеринославі 1921 р. До того, в цій публікації названі й наступні твори М.Г. Іванова: „Романс на вірші Т. Шевченка „Вечір”, мелодекламація на текст З. Турського „Вітер”, зразки розкладок на голоси й оркестровки народних пісень” [9, 129]. Втім автор публікації змушений зауважити: „Це тільки частина написаного Івановим. Решта загинула од рук махновців, що попалили рукописи покійного композитора. Тоді ж таки було знищено рукописи белетристичних його спроб та частину його праці про українські джерела в музичних творах російських композиторів” [9, 129]. Уточнює й доповнює цей перелік музичного доробку М.Г. Іванова інша стаття В. Атаманюка, надрукована за п’ять років, у 1924 р. Окрім вже зазначених у попередньому матеріалі творів – опери, дитячої оперети, він доповнює перелік: „Десять романсів на слова О. Олеся, Т. Шевченка та російських О. Апухтіна, О. Толстого, Я. Полонського, два хори, дві мелодекламації, п’ять вальсів, статтю „Дещо про мистецький світогляд П.І. Чайковського та М.А. Римського-Корсакова” та багато незакінчених або частково розгублених праць” [3, 28].

На жаль, сьогодні ми не маємо можливості познайомитись із названими творами М.Г. Іванова, вони залишаються незнайденими й невідомими. Робимо лише перший крок – відродження імені композитора в музично-історичній панорамі. Зазначений його сучасником факт про використання у композиторській творчості української мови красномовно свідчить про естетичну позицію митця та віддзеркалює характерну тенденцію, „що практикувалася у Наддніпрянщині, починаючи з творчості М. Лисенка” [10, 66], а саме – введення української мови у професійний композиторський обіг. Ця принципова позиція, як підкреслює М. Загайкевич, відіграла „вирішальну роль у створенні своєрідної „української моделі” загально-світових музично-культурних процесів” [5, 316].

Неоднозначними видаються сьогодні окремі суттєві деталі в статті В. Атаманюка. Порівняємо: „З приходом революції він (М. Іванов – І.Р.) цілковито звернув свою увагу на розвиток української музики. Він згуртував українців-співаків, українізував „малоросів”, став сам перекладати опери та готувати їх до постановок вже українською мовою. В той час підготував він ґрунт для української музичної школи в Катеринославі, яку й заснував у 1918 р., де головну вагу мало бути покладено на розвиток української музичної культури” [3, 27]. І нарешті, свідчення сучасника: „З приходом Радянської влади до Катеринослава йому (М.Г. Іванову – І.Р.) доручено було керувати Музичним сектором відділу Мистецтв при Раді Селянських, Робітничих та Червоноармійських Депутатів. Та швидка переміна воєнних та політичних подій змусила перервати його роботу, а далі й зовсім перервала його життя” [3, 27]. І зрештою, констатація трагедії: „Махновський напад на Катеринослав під осінь 1919 р. був дуже жорстоким. Тоді перестріляно силу громадських діячів, революційної молоді, пограбовано ломбарди, мирне населення і тероризоване все місто. В той час загинув і М.Г. Іванов. Офіціоз махновської влади (коли її так можна назвати) „Путь к свободе” запевняв, що Іванова розстріляно за участь у змові на життя батька-Махна, але крім цієї заяви більше ніяких даних про це не маємо. Розстріляно М.Г. Іванова на початку листопада (13) листопада 1919 р. на 42 році його життя” [3, 28]. Спробуємо проаналізувати. Якщо відкриття української школи М. Іванова датоване 1918 р., то це був період Гетьманату, а згодом Директорії в Катеринославі. А восени 1919 р. – дійсно, махновський напад на місто, вже другий, коли їх сили використали більшовики для боротьби з українською владою. То ж є підстави вважати, що керівником музичного сектору відділу мистецтв Губнаросвіти М. Іванов як один із найбільш визначних і свідомих українських діячів міста, був призначений саме за часи української влади в Катеринославі, тобто у 1918–1919 рр. Компроміс, до якого змушений вдатися В. Атаманюка в статті 1925 р., звинувачуючи тільки махновців у розправі з М. Івановим, був, певно, вимушеним кроком, обумовленим вимогами політичного життя середини 20-х років, коли

більшовицька влада вже розпочинала процес розправи з українською інтелігенцією. Втім, якщо в 1925 р. ще можна було писати про діячів українського руху, що відповідало декларованим більшовицьким гаслам про підтримку розвитку національної культури, то вже наприкінці того ж десятиліття їх діяльність підпадала під визначення „буржуазного націоналізму”. Чи не в тому відповідь на питання, чому ім'я Михайла Гавриловича Іванова було стерте з пам'яті нащадків? Адже ж і сам автор двох публікацій про діяльність і трагічну загибель катеринославського митця В. Атаманюк був звинувачений у „буржуазному націоналізмі” та незаконно репресований більшовицькою владою в 1933 р. В 1937 р. Василя Атаманюка розстріляно в таборі „Сандармох”...

* * *

Підсумовуючи наведені факти, варто ще раз звернутися до висновків М. Ржевської: „<...> покоління композиторів Наддніпрянської України – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць – генетично пов'язане з М. Лисенком, його представники у більшості успадкували самі засади уявлень свого попередника, про сутність та шляхи подальшого руху української музичної культури та пішли далі, започаткувавши нову тенденцію. Ця тенденція ґрунтувалася на нарощуванні рівня композиторського професіоналізму, котре відбувалося на тлі бурхливих соціокультурних процесів. Відзначимо, що наслідуючи М. Лисенка, представники цього покоління реалізували свій потенціал не лише у композиторській творчості, але й в інших галузях діяльності – педагогічній, музикознавчій, і, що було особливо важливим, у громадській, організаційній роботі. Варто наголосити, що одним із чинників, котрі обумовлювали стереотипи поведінки більшості з них, був свідомий нонкомформізм, прагнення слідувати своїм світоглядним засадам за будь-яких, навіть несприятливих обставин” [10, 85]. Здається справедливим доповнити зазначений дослідницею ряд українських митців, які представляють першу хвилю Розстріляного Українського

Відродження, ім'ям катеринославського композитора, викладача, суспільного діяча – Михайла Гавриловича Іванова.

Література:

1. *Архів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. – б / н.*
2. *Арсенич П. Атаманюк Василь Іванович / П. Арсенич // Українська літературна енциклопедія. Т. 1. – К., Головна редакція Української радянської енциклопедії ім. М. Бажана, 1988. – С. 97.*
3. *Атаманюк В. Пам'яті музики. На п'яту річницю замордування М.Г. Іванова / Василь Атаманюк // Зоря. Літературно-науковий та політично-громадський ілюстрований місячник. – Катеринослав, грудень 1925. – С. 26–28.*
4. *Василенко Н. Залюбовський Г.А. / Н. Василенко // Епістолярна спадщина академіка Д.І. Яворницького. – Вип. 4. – Дніпропетровськ, АРТ-ПРЕС, 2005. – С. 437.*
5. *Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві / Марія Загайкевич // Мистецтвознавство : IV Міжнародний конгрес українців. – Кн. 2. – Одеса – Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 315–325.*
6. *Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло / Мар'яна Копиця // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 55. – К., 2006. – С. 6–14.*
7. *Лотман Ю. Память в культурологическом освещении / Юрий Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : „Искусство – СПб”, 2000. – 704 с.*
8. *Мазепа І. Україна в огні й бурі революції. 1917 – 1921. – Т. 1. / Ісаак Мазепа. – Вид-во „Прометей”, 1950. – С. 17–65. // М. Чабан У старому Катеринославі (1905 – 1920 рр.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. – Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2001. – С. 221–284.*
9. *Мистецька хроніка. Січеслав. Музична спадщина М.Г. Іванова. // Вир революції. Літературно-мистецький збірник*

губнаросвіти. – Катеринослав, липень, революції року 4-го, 1921. – 130 с.

10. Ржевська М. *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія / Майя Ржевська. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.*

11. Феденко П. *Ісаак Мазепа – борець за волю України / Панас Феденко. – Лондон: „Наше слово”, 1954. – С. 18–52 // М. Чабан У старому Катеринославі (1905 – 1920 рр.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. – Дніпропетровськ: ІМА-прес, 2001. – С. 285 – 328.*

12. Чабан М. *У старому Катеринославі (1905 – 1920 рр.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів / Микола Чабан. – Дніпропетровськ: ІМА-прес, 2001. – 359 с.*

Сучасне українське музичне мистецтво

Щітова Світлана Анатоліївна
*Завідувач кафедри „Історія та теорія музики”,
 кандидат мистецтвознавства, доцент
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 78.087.61

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ СОЛОСПІВІВ Ю. МАЛИШЕВА (на прикладі творчості Валентини Мартинюк)

В статті розглядаються різновиди сучасних солоспівів, серед яких – фольклорного типу з супроводом бандури. Відштовхуючись від визначення жанру солоспіву у Ю. Малишева, автор статті класифікує і відзначає особливості солоспівів, розглядаючи даний жанр у композитора дніпропетровської школи В. Мартинюк.

Ключові слова: бандура, пісня, романс, синтез, солоспів, супровід.

В статье рассматриваются разновидности современного сольного пения, среди которых – фольклорного типа с сопровождением бандуры. Опираясь на определение жанра сольного пения у Ю. Малышева, автор статьи классифицирует и выделяет особенности сольного пения, рассматривая данный жанр у композитора днепропетровской школы В. Мартинюк.

Ключевые слова: бандура, песня, романс, синтез, сольное пение, сопровождение.

The varieties of modern romances, among which, are examined in the article – folk-lore type with accompaniment of bandura. Pushing off from determination of genre of solospiviu in Y. Malishev, the author of the article classifies and marks their features, examining this genre for the composer of Dnepropetrovsk school V. Martinyuk.

The key words: bandura, song, romance, synthesis, solospiv, accompaniment.

Розвиток солоспіву як жанру, традиційного на Україні, налічує понад два століття. Історія сольної ліричної пісні-романсу, як відомо, починається з імені Григорія Сковороди. Подальший шлях пісенно-романсних жанрів пов'язаний з розширенням і все більшою індивідуалізацією їх видів, типів, взагалі їх можливостей при тісних переплетіннях первісних ознак романсу і пісні. Тож, відштовхуючись від визначення терміну „солоспіви”, надане Ю. Малишевим, – „...сольні вокальні твори з інструментальним супроводом, що являють собою індивідуальну творчість композиторів-професіоналів” [1, 28], відзначимо інтерес до даного жанру на сучасному етапі. Генетично пов'язаний з фольклором, а також з авторською піснею-романсом, солоспів інтегрує процес інтонаційного взаємопроникнення фольклорного і любительського видів творчості. В солоспівах простежується поступове зближення з обробками, з першоджерелами української пісенності.

Основна мета дослідження – визначити особливості, довести розмаїття різновидів солоспівів, що передбачено в теорії солоспівів Ю.В. Малишева, в контексті сьогодення. Розвиток жанру солоспіву на сучасному етапі в українській музиці простежується на прикладі творчості провідного композитора Придніпровського регіону, лауреата обласних премій, представника київської композиторської школи (клас проф. А.Я. Штогаренка) Валентини Миколаївни Мартинюк.

Українські романси-солоспіви продовжують своє життя на початку ХХІ ст. в оновленому вигляді в творах багатьох українських композиторів: Н. Андрієвської („Омріяне кохання”), М. Антонович („Солоспіви”), Н. Боевої, І. Голубєва („Шкільні роки” на вірші Н. Хаткіної), В. Дроб'язгіної, В. Золотухіна, О. Киви (Два романси на вірші О. Мандельштама і М. Заболоцького), В. Кирейка („Весняні води”, „Душе моя”), Г. Ковальової, М. Ластовецького, С. Луньова, І. Мацієвського, В. Ніколаєва, В. Пацери, Р. Польового, С. Ракочі („Два романси” на вірші М. Вінграновського), А. Самодоевої, М. Стецюна, С. Турнеєва, К. Троценка, Б. Фільц (цикл „Срібні струни” на вірші Т. Шевченка), Т. Хмельницької, Б. Шиптура, Г. Хазової, серед них – і В. Мартинюк (Дніпропетровськ).

Вокальні жанри супроводжують творчий шлях композиторки Валентини Мартинюк. Вони представлені ранніми вокальними циклами: „Чилійський триптих” (вірші радянських поетів), „Пісні лелеки” (вірші О. Стовби), „Сатирична музика” (вірші С. Маршака і А. Вознесенського), „Хоч я і не була на тій війні” (вірші М. Патрика, М. Селезньова), дитячим вокальним циклом „Ні пуху, ні пера” (вірші І. Токмакової і В. Орлова). Композиторка звертається до традиційних на Україні солоспівів, приділяючи їм все більшу увагу в період порубіжжя ХХ-ХХІ ст. З часом її інтерес направляється в бік пошуків нового, сучасного осмислення народності.

Зараз, на рубежу століть, особлива увага звертається до фольклору та його переосмислення. Композитори знаходять свій шлях підходу до народних витоків. В. Мартинюк перетворює національний початок, відмовляючись від методу цитування. Народне виявляє себе через різні фактори, на різних рівнях. Через фольклорні джерела, корені композиторка відображає своє бачення світу. Так створюються твори для народного голосу „Три наспіви” (вірші Г. Світличної). В більшості солоспівів, написаних в період 2000-х років, функцію супроводу бере на себе бандура, практично витискуючи традиційне фортепіано. Це: „Маленька українка” (вірші О. Пчілки), „Тарасу Шевченкові” (текст Д. Яворницького), „Повернися, козаченько” (вірші М. Потійко), „Доле, доленько моя” (вірші В. Вихруща), „Тут моя душа” (вірші Л. Степовички), „Колискова Марії” (вірші В. Здоренко) та ін.

Бандура органічно, за національною традицією, поєднується з голосом не тільки в сольному, але й в ансамблевому співі. Так відбувається в солоспіві „Прилітай, моя ластівко”, в який, починаючи з третього куплету, до солісту підключається ансамбль бандуристів. Разом з іншими факторами створюється більш складна композиція.

Вибір текстів для солоспівів зосереджується у В. Мартинюк на вітчизняній, в більшості, сучасній поезії, з перевагою текстів міських авторів (С. Вікторов, В. Вихрущ, В. Здоренко, М. Потійко, Л. Степовичка).

Солоспіви В. Мартинюк за образністю можна умовно розподілити на три групи, що приводить до різного відношення до фактури, мелодики, принципів формобудування:

1. Солоспіви, стилізовані під народну пісню („Тарасу Шевченкові”, „Доле, доленько моя”, „Вільшанка”);
2. Ліричні пісні-романси („Тут моя душа”, „Колискова Марії”, „Маленька Українка”, „Прилітай, моя ластівко”);
3. Драматичні монологи, балади („Повернися, козаченько”, „Істина буття”, „Прощальна мелодія”).

В мелодії солоспівів першої групи закладено окремі характерні інтонації дум, ліричних пісень, веснянок, народних романсів тощо. Тобто, на основі народної пісні складається новий організм, пісня відображає новий погляд людини на життя.

Народність і сучасність – один з напрямків нашої культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, який набирає все більшу силу і вагомість. „Народне” розуміється композиторами як категорія досить загальна, рухлива, мобільна і, разом з тим, первісна і значуща. Тому і розкривається вона по-різному, через призму різних перетворень. Народна основа „освіжується” сучасністю, часто незвичною „модерністю” звучання. Намагання знайти свій варіант прочитання народної основи приводить композиторів до цікавих, яскравих за тематизмом і тембровими фарбами творів.

Таке бачення теми народності розкриває В. Мартинюк в пісенно-романсних творах, створюючи пісні „фольклорного” плану. Обробка органічно входить до стилістики її автора, набуває оригінальність. Корені такого підходу до народної пісні лежать в обробках М. Леонтовича, далі вони продовжуються і розвиваються у Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Людкевича і в наш час – у Л. Дичко, Л. Колодуба та інших.

Перетворення фольклорності на рівні камерних вокальних жанрів можна вважати одним з виявів культури постмодернізму на українській національній основі.

У солоспівах пісенно-народного складу вигримується проста скупа фактура супроводу при доволі розвиненому тональному плані (у пісні „Доле моя, доле” вступ і завершення окреслюють рухливий і барвистий тональний зсув по терціях: с-

es-Ges-b (B). Пісня-солоспів наближається до народного першоджерела, завдяки певним прийомам стилізації, відтворенню колориту старовинних пісень. Звідси – вузький діапазон мелодії в обсязі квінти, прийом співпадання звука і складу, елементи діатонічних ладів народної музики, „архаїчність” звучання.

В „чоловічому” романсі „Тарасу Шевченкові” (сл. Д. Яворницького), створеному до ювілею Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького, це, разом з діатонічною мелодикою, заснованою на повторюванні – варіюванні початкової інтонації з характерним оспівуванням тонічного устою через натуральний VII ст., складає образ стриманий, мужній, похмурий. За своєю стилістикою і за змістом романс наближається до думи.

Солоспіви пісенного складу написані в типовій куплетній структурі, з впровадженням варіаційно-варіантного розвитку. Двох частинні форми куплетів близькі до розвиваючого типу AA1 з більшим розворотом діапазону, пожвавленням темпу в 2-й частині („Тарасу Шевченкові”).

У солоспівах другої групи – ліричних піснях-романсах вокальна партія типово пісенна, плинна мелодія заснована на стійких, засвоєних і відібраних музичною практикою інтонаціях – як українських, так і загальноєвропейських, *„за особливостями інтонаційно-гармонічного розвитку... відбиваючи риси побутового жанру”* [2, 36]. Так, в романсі „Колискова Парижу” (сл. С. Вікторова), який замислювався до спектаклю, присвяченого Єдіт Піаф, відсутні будь-які народні витоки; романс витриманий в загальноєвропейському стилі, з побутовими, напівестрадними інтонаціями.

В солоспівах романсного типу в душі традицій – співвідношення голосу і супроводу. Але домінування мелодії не робить супровід лише фоном. Він підтримує голос, тому збагачується фактура, основна увага звертається на його колоритність. Не випадково в окремих випадках композитор звертається до прийомів звукозображальності, створюючи пейзажні зарисовки („Маленька Українка”, вступ – переливи вітру, коливання конвалії в степу, „Повернися, козаченько”, вступ – ефект луни, „Колискова Марії”, вступ – спалахи зірок,

що походить від тексту різдвяної пісні), народні архетипи люльки, колискової („Колискова Марії”, „Тут моя душа”, „Істина буття”, „Колискова Парижу”).

Проста куплетність в солоспівах романсного типу поступається тричастинністю будови („Маленька Українка”), варіаційністю („Колискова Марії”), куплетно-варіаційною формою („Тут моя душа”, „Прилітай, моя ластівко”).

Три куплети в ліричному романсі „Прилітай, моя ластівко” створюють три різних стана, кожний з них стає самостійним, стилістично і фактурно відокремленим один від одного. 1-й куплет звучить простіше (соло голосу); 2-1 – ускладнюється фактура (до голосу підключається ансамбль); третій є узагальненням і просуванням до кульмінації (ансамбль бандуристів). Композитор для кожного куплету обирає свій стиль, тим самим створюючи стильові варіації, змінюючи, оновлюючи типи фактур супроводу: від джазових інтонацій, терпких гармоній з переважанням септакордів, яскравих тональних зіставлень Fis-F-E у вступі, звідти – зміни гармонічних ланцюжків з модуляцією a-c, вільності ритму *rubato* (1-й куплет), через інтонації, наближені до естрадних (2-й куплет), до типово традиційних інтонацій ліричних пісень, побутового романсу (3-й куплет) з включенням на кульмінації вокалізу, побудованому на аріозних зворотах. Таким чином, автор стикує риси традиційного і більш сучасного, чергуючи в певному порядку куплети: 1 – більш свіжий за гармонією, ритмом, простіше за фактурою; 2 – сучасний, але простіший за популярно-естрадними інтонаціями, більш насичений за фактурою; 3-й – традиційний за музично-інтонаційним комплексом, найщільніший фактурно.

Куплетно-варіаційна будова романсу „Тут моя душа” обумовлюється розвитком поетичної думки і автобіографічністю змісту: образ дитинства – люльки (1-й к.), рідної хати (2-й), рідної мови (3-й). На кульмінації 3-го куплету три символи об’єднуються, створюючи триєдність як символ тризуба („Хто має вас, той не заблудився”).

Мелодика романсів узагальнює пісенність, розспівність і декламаційне начало. В романсі „Маленька Українка”

декламаційність середнього розділу підсилює драматичний, патетичний характер тексту.

Увагу В. Мартинюк привертають нові вокальні форми, в яких переплітаються традиції і новаторство, знайдено нові, більш сучасні прийоми інтонування, на новий рівень ставляться питання співвідношення голосу й супроводу. Твори придбають більшу масштабність, наскрізну динамічну драматургію, що цілком відповідає філософському змісту їх поетичної основи („Батькова земля”, „Істина буття”). В цих творах виявляється більша суб’єктивність, окреслюється як авторська позиція, так і спрямованість мистецтва сучасності до вищої духовності. Музичні образи вокальних творів індивідуалізуються, тим самим відокремлюючись від більш загальних за змістом, насичених символічністю текстів.

Вокальна партія стає більш декламаційною, тематично і ритмічно ускладненою, набуває самостійність і імпровізаційність вислову. *„Власне вокальність замінюється декламацією, замість виконавця співака висувається читець („Сонні казки для дорослих”, „Со-творіння”). Вся увага зосереджується на тексті, значущості кожного слова”* [3, 21]. Вокальність, пісенність протиставляється вимові віршів (включення вокалізу в „Со-творінні”). Тенденція щодо розділення двох принципів – вокальності й декламаційності, розв’язується інтегруючим засобом. Мелодика синтезує обидва початки і складає витончену, деталізовану декламацію або вокальну речитацію.

В солоспівах 3-ої групи ми спостережемо більшу складність, розвиненість і різноманітність фактури, наскрізність розвитку. Ці фактори проступають в романсі „Повернися, козаченько” (вірші М. Потійка). Текст стилізований і повертає до народності: образ соловейка співзвучний долі загиблого козаченька, він стає символом журби одинокої дівчини, що безнадійно чекає на свого коханого.

Образ соловейка показовий для ментальності українського народу і походить саме від фольклорної традиції; він досить часто використовується українськими композиторами в символічному значенні. Один з прикладів тому – кантата М. Лисенка „На вічну пам’ять Котляревському”, де „соловейко”

є символом самого поета і драматурга; в такому ж значенні до образу соловейка звернеться В. Скуратовський в четвертій частині хорового циклу „П'ять струн України” („Соловейковий спів навесні”). До образу соловейка В. Мартинюк зверталась в своєму ранньому творі – хоровій поемі для мішаного хору та фортепіано „Там над шляхом матуся стояла” (1988) з текстом яскраво народного походження. Її образність наближається до образності української ліричної пісні з типовою антитезою материнської скорботності і радісної краси весняної природи, „соловейка – сина”, як символів молодості.

У солоспіві образ соловейка співзвучний долі козаченька, тому змінюється звернення до нього, скорочується відповідно до ситуації, разом зі зміною фактури, регістру, що скоріше нагадує варіант первісного розділу:

*Чом замовк мій соловейко, не тьохкає в садочку.
Де подівся козаченько? Побачити хочу.
Соловейку, обізвися, де твоя чар пісня?
Не співає соловейку, тихо у садочку.
Повернися, козаченько, любитися хочу.*

Зміст віршу й обумовлює драматургічну побудову поеми. Основу її складає зіставлення двох інтонаційних сфер, які втілюють людські почуття, образ самотньої дівчини – і голоси природи, соловейка. Романс нагадує українські думи, балади. Вільність темпу, ритміки (*Rubato*, *Moderato ad libitum*) при перемінному розмірі 5/4, 6/4, 4/4, 5/4, 6/4, 3/4, 2/4, 3/4 і т. д. підкреслює імпровізаційну манеру виконання.

Тричастинна форма романсу проникнута наскрізним розвитком, насичена граничними контрастами, що динамізує, драматизує вокальну мініатюру.

І розділ синтезує народні витоки (елементи гуцульського ладу), мовні інтонації, барвисті тональні зіставлення h-g, зсувковання dis-d. Середній розділ відрізняється більш розвиненою і різноманітною фактурою, складаючи певний контраст. В фактуру солоспіву включається вокаліз (*Lugubre*), який виростає з початкової інтонації – тематичного „зерна” I розділу. Низхідні інтонації плачу, *glissando* в вокалізі підкреслюють трагічність

настрою. III розділ – своєрідна реприза – драматична кульмінація романсу (ff, сл. „А загинув за Україну, за неньчину долю, усамітвивши дівчину, як в степу тополлю”). Кода романсу – це підсумок, синтез. Вступ заснований на матеріалі початкового награву супроводу, але тепер він звучить в більш низькому регістрі, на тонічному органному пункті, змінюючи образну сутність: раніше складалася картина природи, тепер – заціпеніння (сл. „Не співає соловейко”), залишаючи гостроту і невичерпність дисонантного розходження (fis-eis). Тобто в жанрі солоспіву розгортається драматична оповідь патріотичного змісту, що наближає його до думи.

Жанр солоспіву у В. Мартинюк виникає і як результат пошуків різножанрової трактовки однієї музичної теми. Так відбувається з солоспівом „Істина буття” (сл. В. Здоренко). Первісний варіант – романс „Нить Аріадни” (сл. К. Бальмонта), присвячений Аріадні Поставні, виріс на ґрунті мелодичної імпровізації – п’еси, створеної композитором в форматі комп’ютерної музики, яка передбачала оркестрові тембри струнних і духових інструментів. В основі мотиву – типово лірична інтонація романсового типу з розкладеним тріольним супроводом, яка набуває секвенційний розвиток і експресивний піднесений характер. Залишивши від п’еси мелодичну канву, В. Мартинюк у 2000 р. в рамках культурної програми „Срібний вік” створює романс, де слова К. Бальмонта передбачають суто нову мелодію у взаємодії з мелодичним зерном із інструментальної п’еси.

Солоспів „Істина буття” – ще одна версія, бандурний варіант прочитання знайомої мелодії-імпровізації. Замістьмо, що на цьому варіанті В. Мартинюк не зупиняється; у 2008 році з’являється симфонічний триптих „Нить Аріадни” (його прем’єра відбулася на концерті XIV „Київ – музик – фест”), де за основу II ч. покладено мотив п’еси-однойменного романсу, водночас – музичний матеріал самостійного фортепіанного твору „Елегія”.

Текст солоспіву „Істина буття” складає цілком самостійний художньо-поетичний образ, не викликаючий жодної аналогії з текстом К. Бальмонта в романсі „Нить Аріадни”. Зміст солоспіву лірико-філософського, споглядального плану, головні настрої

пов'язані з образами природи (середній розділ з програшем орієнтального плану в дусі М. Римського-Корсакова), питаннями буття. З первісного комп'ютерного варіанту композитор залишає фортепіанну партію, саме в ній закладено той ліричний мотив-зерно, що надихнув на створення кількох авторських варіантів, з якого починаються витoki нового твору. Відштовхуючись від тексту („мати співає мені колискову”), автор музики звертається до одного з стійких музичних архетипів – інтонацій колискових (неодноразово використаних в інших солоспівах композитора: „Коліскова Марії”, „Коліскова Парижу”, „Тут моя душа”), що надає їм риси народності.

Типово тричастинна форма солоспіву з репризою, що розпочинається спочатку без слів, спрямована до кінцевої кульмінації:

*Я славлю чарівну природи красу
Мою Україну і зорі!*

Ліричний пафос, романтична піднесеність підкріплена проясненням фактури, тональним просвітленням (основний а-толл змінюється яскравим і сонячним D-dur).

Тобто, в новому солоспіві В. Мартинюк „Істина буття” можна вбачати схрещення ознак типово романсових (форма, фактура, текст, семантика мелодичного „зерна”), з іншого боку – народно-пісенних (інтонації колискової, супровід бандури).

У тканину своїх солоспівів В. Мартинюк включає вокалізи (початок репризи солоспіву „Істина буття”). Цей прийом є для композиторки не випадковим. Голос трактується як один з оркестрових тембрів в її інструментальних творах. В концертній фантазії „Соп фіосо”, наприклад, в момент підготовки кульмінації першого розділу вводиться вокаліз із вільним ансамблевим інтонуванням (прийом алеаторики). Експериментуючи в різних, в тому числі, вокальних жанрах, В. Мартинюк застосовує прийом мелодекламації. Перший її зразок – три частинні „Сонні казки для дорослих” для читця і фортепіано на тексти казок М. Салтикова-Щедрина, С. Пісахова, української народної казки.

„Со-творіння” – її новий твір в жанрі мелодекламації. У момент проголошення віршів перших двох строф читцем фортепіано супроводжує голос, складає рухливий фон, співзвучний тексту; в переборах його звуків народжується художній образ, оформлюється ідея творчості.

Вокальна партія стає більш декламаційною, тематично і ритмічно ускладненою, набуває самостійність і імпровізаційність вислову. Власне вокальність замінюється декламацією, замість виконавця співака висувається читець. Вся увага зосереджується на тексті, значущості кожного слова. Вокальність, пісенність протиставляється вимові віршів (включення вокалізу в „Со-творінні”). Тенденція щодо розділення двох принципів – вокальності й декламаційності, розв’язується інтегруючим засобом в вокальних циклах.

„Прощальна мелодія” – назва солоспіву-вокалізу лірико-елегійного змісту, вільний за формою, з витриманим ритмічним остінато (пульсація) при перемінності розмірів $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$. В ньому В. Мартинюк звертається до прийому алюзії, оскільки виразна, індивідуалізована мелодія, яка складає чітко окреслений тематичний шар, за своєю ритмікою і початковою інтонацією нагадує „Вокаліз” С. Рахманінова. Композитор вдало поєднав „чужі” романтичні інтонації з більш сучасними, насичено дисонантними, що нагадує прийом колажу.

Таким чином, пошуки нових шляхів співвідношення музики і поетичної інтонації, музики і слова народжують безліч різновидів вокальних форм, які об’єднуються вагомим словом „солоспів”, що передбачав у власній теорії Ю.В. Малишев.

Література:

1. Малишев Ю. *Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику* / Ю. Малишев. – К. : Музична Україна, 1968. – 219 с.
2. Рябцева І. *Камерна творчість Валентини Мартинюк (1995 – 2000 р.)* / І. Рябцева // *Музикознавство Дніпропетровщини*. – Вип. 1. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2002. – С. 35–38.
3. Щітова С. *Вокальний доробок дніпропетровських композиторів* / С. Щітова // *Музикознавство*

Дніпропетровщини. – Вип. 2. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2003. – С. 19–22.

Варакута Марина Іванівна
*Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 78.087.68

**О МЕТОДАХ РАБОТЫ С НАРОДНО-ПЕСЕННЫМ
ФОЛЬКЛОРОМ
В ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЕ ФОЛЬКЛОРНОГО ТИПА
(на примере цикла „Пісні з Волині” А. Некрасова)**

У статті вивчаються мініатюри хорового циклу „Пісні з Волині” Олександра Некрасова, на прикладі яких розглядаються методи роботи композитора з фольклорним матеріалом. Відзначається взаємозв'язок між обранням певного методу обробки і жанровою природою фольклорного тематизму.

Ключові слова: хорова мініатюра, народно-пісенний фольклор, гармонізація, вільна обробка, фольклорна імпровізація.

В статье изучаются миниатюры хорового цикла „Пісні з Волині” Александра Некрасова, на примере которых рассматриваются методы работы композитора с фольклорным материалом. Отмечается взаимосвязь между избранием определенного метода обработки и жанровой природой фольклорного тематизма.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, народно-песенный фольклор, гармонизация, свободная обработка, фольклорная импровизация.

This paper studies the miniature choral cycle „Songs from Volyni” Alexander Nekrasov, an example of which deals with

methods of work of the composer and folk material. Noted the relationship between the election of a particular method of processing and the nature of the folk genre and thematic.

The key words: choral miniature, folk singing, harmonizing, free treatment, folk improvisation.

Украинская музыкальная культура формировалась на протяжении многих столетий, ее основой стал самобытный народно-песенный фольклор, отличающийся особым эмоционально-образным строем, развитой жанровой системой, разнообразием стилей, явно выраженной импровизационной природой. С фольклорными истоками тесно связан жанр хоровой обработки народных песен, зародившийся в украинской музыкальной культуре на рубеже XIX – XX веков и получивший многоплановое претворение в творчестве Н. Лысенко, К. Стеценко, Н. Леонтовича. Взаимосвязь с народно-песенными истоками свойственна жанру хоровой миниатюры фольклорного типа, активно развивающемуся в современной украинской музыке, в котором фольклорный тематизм получает не только широкое преломление, но и новаторское переосмысление, обогащаясь сонорной звукописью, ладогармоническими и метроритмическими средствами музыки XX века.

Избрание определенного метода работы с народно-песенным материалом в каждом случае индивидуально и во многом связано с жанровой природой фольклорного тематизма.

Рассмотрим взаимосвязь жанровой основы фольклорного материала и методов его обработки на примере хоровых миниатюр донецкого композитора Александра Ивановича Некрасова, избрав в качестве материала для анализа хоровой цикл „Пісні з Волині”. В него вошли 17 композиций, сгруппированных в 4 сюиты, каждая из которых включает обработки одножанровых песен: № 1 – детский фольклор („Іди, іди, дощичку”, „Ой ти, котку”, „Ой скок коток”, „Бом-дзень”), № 2 – песни любовно-лирической тематики („Ой ти, дубе, зелен дубе”, „Ой ти, вишенько, ти, черешенько”, „Ой у полі два дубки”, „Сива зозуленько, не літай раненько”), № 3 и № 4 – календарно-обрядовый фольклор (в сюите № 3 – веснянка „Ой, виходьте, дівчата”, косарская песня „Ой не коси, мій таточко,

мій татойко, сіна”, купальська песня „Розкопаю я гору”, жнивварская песня „Станьте, дівчата, в рядочок”, колядка „В чистому полі сам плужок ходить”; в сюите № 4 – веснянка „Весна наша з квітками”, петривочная песня „Перепеличенька ряба, невеличенька”, жнивварская песня „Ой зашуміла дуброва”, щедривка „Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску”).

В жанре хоровой обработки получили распространение следующие методы работы с фольклорным материалом:

1) традиционная гармонизация народной мелодии – предполагает полное сохранение мелодии и подчинение ей всех остальных хоровых голосов, преобладание в музыкальной ткани хоральной фактуры и гармонического склада;

2) обработка – принцип работы с фольклором, при котором народная тема, с одной стороны, сохраняет свою целостность, а с другой, подвергается некоторым преобразованиям (временно утрачивает господствующее положение, подвергается развитию и т.д.);

3) свободная обработка – предоставляет композитору огромную творческую свободу: мелодия песни определяет основное интонационное содержание хоровой композиции, но, в то же время, подвергается значительным преобразованиям, в результате чего утрачивает свою целостность, что позволяет композитору расширить возможности формообразования и фактурного изложения;

4) фольклорная импровизация – связана с использованием в хоровой ткани эффектов неожиданной музыкальной текучести, совокупность которых приводит к колоритным музыкально-стилистическим приемам, за которыми и закрепляется определение „фольклорных импровизаций”.

Анализ композиций хорового цикла „Пісні з Волині” показал, что автор обращается ко всем известным методам работы с фольклорным материалом, однако использует их в разной степени. Так, к методу традиционной гармонизации композитор обращается в трех миниатюрах календарно-обрядовой тематики: веснянке „Ой виходьте, дівчата”, петривочной песне „Перепеличенька ряба, невеличенька” и щедривке „Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску”.

Метод обработки избран в композициях, разнообразных по своей тематике, но сходных по образно-эмоциональному состоянию. Это детская колыбельная „Ой ти, котку” (сюита № 1), веснянка „Весна наша з квітками” (сюита № 4), жнивварские песни „Станьте, дівчата, в рядочок” (сюита № 3) и „Ой зашуміла дуброва” (сюита № 4), а также лирические песни „Ой ти, дубе, зелен дубе” и „Ой у полі два дубки” (сюита № 2).

На метод свободной обработки композитор опирается в миниатюрах „Іди, іди, дощику” и „Ой скок, коток” (сюита № 1), „Ой ти, вишенько, ти, черешенько” и „Сива зозуленька, не літай раненько” (сюита № 2), в косарской песне „Ой не коси, мій таточко, сіна”, купальской песне „Розкопаю я гору” и колядке „В чистому полі сам плужок ходить” (сюита № 3).

Метод фольклорной импровизации избран в хоровой миниатюре „Бом-дзень”, завершающей фольклорную сюиту № 1.

Рассмотрим особенности преломления различных методов работы А. Некрасова с фольклорным материалом на примере избранных миниатюр хорового цикла – щедривки „Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску” (метод гармонизации), колыбельной „Ой ти, котку” (метод обработки), игровой песни „Іди, іди, дощику” (метод свободной обработки) и шуточной детской песни „Бом-дзень” (метод фольклорной импровизации).

В миниатюре „**Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску**” (метод гармонизации) отражены традиции исполнения щедривок на святочной неделе: подчеркивается массовый характер пения, из общей массы исполнителей выделен солист, которому поручены краткие сольные зачины, подхватываемые далее стройным и разноголосым хоровым тутти, используются простые имитации с разновременным вступлением темы в разных хоровых партиях для создания эффекта „гомона толпы” и пр.

Композиция состоит из семи проведений темы, каждое из которых составляет куплет песни. В первых двух куплетах происходит экспонирование темы песни-щедривки. Здесь она излагается в своем основном виде сначала у сопрано-соло, которое подхватывается партиями женских голосов, а затем в полнозвучии всего хорового состава. Гармонизация темы в

первых двух куплетах вначале имеет признаки гетерофонного расщепления унисона. В гармонизации второго куплета преобладают функциональные обороты (D – T, $III_{4/3}$ – D – T и др.), что происходит в результате осмысления ладофункционального значения звуков, составляющих тему, а также благодаря подключению басовых голосов, в которых излагаются основные тоны аккордов.

Для четырех следующих куплетов характерно имитационное изложение начального интонационного оборота темы, что позволяет композитору комбинировать различные хоровые составы, сопоставлять тональности проведений (E-dur – A-dur). Имитационность направлена не на изменение основных качеств темы, а на расцветивание ее новыми красками. Кульминационным является заключительный, седьмой куплет, в котором пение вновь становится массовым и стройным, чему способствует абсолютная ритмическая тождественность хоровых партий. Участники народной сценки, завершив свое небольшое празднично-обрядовое представление, исполняют величальную песню („Щедрий вечір!“).

В миниатюре „Ой ти, котку” (метод обработки) основное интонационное содержание произведения определяет выразительная, пластичная мелодия колыбельной песни. В многоголосной хоровой фактуре народная мелодия приобретает значение темы, под которую „подстраиваются” все остальные голоса. Многократные проведения темы основаны на чередовании сольного и хорового изложения. Благодаря постоянным фактурным и интонационным преобразованиям создается вариантная форма, подобная народно-песенным образцам фольклора.

Тема хоровой обработки состоит из двух элементов:

- 1) мотива покачивания („люлі-люлі”, тт. 1-2);
- 2) мелодии колыбельной песни („ой ти, котку”, тт. 3-4).

Последовательность этих двух элементов составляет небольшое четырехтактовое построение – куплет.

Из первого мотива вырастают „тянущиеся”, фоновые звуки, сопровождающие основную мелодию хоровой композиции. На протяжении первых пяти куплетов варьирование сосредоточено именно здесь. Во втором куплете выдержанный педальный тон

сначала преобразуется в нисходящую последовательность звуков в пределах малой терции (т. 6), а затем происходит расщепление хорового унисона до терции, с вариантными, натурально-ладовыми изменениями ступеней (VI натуральная – VII дорийская, VII натуральная – VII гармоническая, т. 7). В четвертом куплете аналогичному вариантному преобразованию, с расщеплениями хорового унисона и увеличением количества реально звучащих голосов, подвергается и второй элемент, т.е. сама мелодия колыбельной песни. Интересно, что все это происходит только в хоровых изложениях темы (второй и четвертый куплеты), а во всех сольных куплетах (первый, третий и пятый) сохранена более камерная фактура – тема на фоне одного выдержанного звука.

В последнем, шестом куплете (т. 20 и до конца) происходит еще более значительное варьирование элементов темы. Из мелодии колыбельной вычлениются отдельные краткие мотивы, а мотив покачивания приобретает самостоятельное значение.

Для миниатюры „Іди, іди, дощукі” (метод свободной обработки) характерно активное творческое развитие фольклорного материала, включающее значительное мелодическое преобразование народно-песенной темы, расширение возможностей формообразования, свободное фактурное изложение, использование принципов сквозного развития, колористическая трактовка основного образа и пр. В основе миниатюры – краткая, интонационно простая и ритмически упругая двухтактовая попевка („іди, іди, дощукі”). Она является тематическим ядром всей композиции, которое бесконечно варьируется, разрастается, охватывает значительное пространство, создает динамично насыщенную „волну” и в кульминации заполняет своим звучанием весь диапазон женского хора.

Попевка „іди, іди, дощукі” основана на простейшей интонации: квартовом скачке в нисходящем и восходящем направлении, образованном между чередованиями звуков „соль” и „ре”, которые являются, соответственно, тонической и доминантовой ступенями мажорного лада (тональность G-dur). Однообразие многократных повторений в теме одной интонации

компенсируется переменностью текста („іди, іди, дощику, || зварю тобі борщику || в череп'янім горщику”).

При последующих переизложениях темы попевка, сохраняя свою ритмическую основу, подвергается интонационным преобразованиям. Движение мелодии приобретает восходящую направленность, а квартовые скачки сменяются поступенным движением в диапазоне мажорной терции („соль – ля – си”). Квартовые ходы сохраняются в альтовой партии и образуют остинатный фон, на котором развертывается обновленный вариант темы. Звуковой диапазон данного проведения темы, в совокупности с остинатным сопровождением, образует звукоряд мажорного гексакорда („ре – соль – ля – си”).

Диатоническому одно- и двухголосному проведению темы противопоставляется аккордовый склад, образование которого имеет линейную природу и является результатом мелодического движения голосов. Здесь попевочные интонации варьируются в каждой из шести хоровых партиях, появившихся в результате *divisi* сопрано и альтов, однако сама двухтактовая попевка повторяется четырежды, образуя восьмитактовую периодичность.

В образовавшихся аккордовых структурах контрастно сопоставлены ладовые устой и неустой, составляющие интонационную основу попевки. Нисходящий квартовый скачок помещен в партию нижнего голоса и составляет тонико-доминантовый оборот. Для его гармонизации композитор использует аккорды тоники и доминанты. Это традиционное $T_{5/3}$ („соль – си – ре”) и альтерированный D_{11} с повышенным квинтовым и септимовым тонами и пропущенной ноной („ре – фа-диез – ля-диез – до-диез – (ми) – соль”) – остродиссонирующий, „терпкий”, хроматизированный многотерцовый аккорд.

Во втором „куплете” (хоровая композиция написана в куплетно-вариационной форме, с элементами сквозного развития) продолжается активный процесс варьирования темы. В попевку проникают элементы ладовой переменности (G-dur – e-moll) и „вращательного” кругового движения, а в изложение темы – принципы имитационности, с использованием между альтовыми и сопрановыми партиями простой имитации в октаву

и имитации без противосложения в верхнюю квинту (с трехголосными пропостой и респостой).

Третий „куплет”, в котором возвращаются предыдущие варианты изложения основной попевки, является фазой эмоционально-динамического нарастания, подчеркнутого секвенционными перемещениями попевочных двутактов в восходящем направлении, а также подключением имитационных переключек между хоровыми партиями. Динамическое нарастание приводит к эмоциональному всплеску – генеральной кульминации всего произведения (тт. 66–74). Она начинается стремительным имитационным наслоением голосов, движущихся вверх по квартам, и приходит к образованию своеобразного „сонорного пятна” – насыщенно звучащего аккордового созвучия диапазоном более двух октав, с расположенными по чистым квартам тонами.

Миниатюра **„Бом-дзень”** (метод фольклорной импровизации), созданная на основе шуточной детской песни, является сценкой, на сюжет которой композитор выстраивает свободную музыкальную композицию. На „несерьезный” характер происходящего действия настраивает уже первая реплика хора, развитие сюжета сопровождается озорной, веселой суетой, а „воскрешение” главного персонажа детской игры приводит к ожидаемой от детей реакции – неудержимому хохоту.

Бом-дзень, Савка вмер.
Положили Савку на дубову лавку.
Лавка трясеться, Савка сміється.
Прийшов піп, Савка втік.

Перед нами разворачивается настоящая игровая сценка, в которой слышны смех, звон, гул детских голосов. В произведении, сконцентрировавшем живость и азарт, использованы разнообразные изобразительные приемы – подчеркнуто строгая, а оттого не слишком естественная имитация плача, заглушаемого отдельными „смешками”, изображение колокольного звона, использование смеха, исполняемого без предварительно обозначенной

звуковысотности, что приближает его к естественному, алеаторные „шумы”, скороговорки в свободном метроритме и пр. Данное произведение не „вписывается” в уже известные схемы работы композиторов с фольклором в жанре хоровой обработки. Это не столько собственно обработка песни, сколько ее музыкально-сценическое перевоплощение.

Анализ композиций цикла „Пісні з Волині” А. Некрасова подтвердил взаимосвязь между избранием определенного метода обработки и жанровой природой фольклорного материала. Для обрядовых песен (веснянка, петривочная песня, щедривка) характерен метод традиционной гармонизации с сохранением фольклорной мелодии, подчинением ей остальных хоровых голосов и преобладанием хорального склада. Всем лирическим песням (как бытовым, так и обрядовым) наиболее близок метод обработки, который допускает незначительные преобразования фольклорной темы при сохранении ее целостности. Для динамичных, моторных песен (детских и обрядовых), сюжет которых связан с движением, избирается метод свободной обработки, позволяющий раскрыть внутренний потенциал фольклорной темы благодаря значительным преобразованиям ее интонационного содержания, в совокупности с расширением возможностей формообразования и фактурного изложения. Единственная во всем цикле шуточная песня становится основой для метода фольклорной импровизации, при помощи которого композитор создает яркую, колоритную игровую сценку, импровизируя с фольклорным материалом и предоставляя значительную творческую свободу исполнителям.

Глубоко демократическая основа творческого метода А. Некрасова, оригинальность образного мышления и широкий диапазон понимания жанра хоровой миниатюры фольклорного типа определили художественную ценность композиций цикла „Пісні з Волині”, каждая из которых, как и цикл в целом, является значительным вкладом в развитие музыкальной культуры современной Украины.

Литература:

1. Бубенцова А. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу „Пісні з Волині”) / А. Бубенцова // Композитор Олександр Некрасов. – Донецьк : Юго-Восток, 2007. – С. 47–54.
2. Варакута М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві / М. Варакута // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Збірник наукових праць. – К., 2009. – Вип. XXII. – С. 281–287.
3. Грицаєнко Л. Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олександра Некрасова / Л. Грицаєнко // Композитор Олександр Некрасов. – Донецьк : Юго-Восток, 2007. – С. 67–75.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. – Л. : Советский композитор, 1978. – 174 с.
5. Левандо П. Проблемы хороведения / П. Левандо. – Л. : Музыка, 1974. – 282 с.
6. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся / В. Матвієнко // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1967. – Вип. 2. – С. 152–165.
7. Олександр Некрасов. Життя в музиці: Документальна монографія. – Донецьк : Юго-Восток, 2003. – 211 с.
8. Шадурський О. Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей / О. Шадурський // Композитор Олександр Некрасов. – Донецьк : Юго-Восток, 2007. – С. 142–151.

Іванова Юлія Юріївна
Викладач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.083

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ПОЕМИ-КАНТАТИ
М. СКОРИКА „ГАМАЛІЯ”
(до проблеми жанрового синтезу)

У статті розглядається поема-кантата Мирослава Скорика „Гамалія” на текст Т. Шевченка, акцентується увага на впливі синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хорovій культурі, особливостях жанрового синтезу поеми та кантати.

Ключові слова: хорова поема, жанровий синтез, музична Шевченкіана, сучасна українська музика.

В статье рассматривается поэма-кантата Мирослава Скорика „Гамалия” на текст Т. Шевченка, акцентируется внимание на влиянии синтеза музыки и поэтического слова на развитие жанра поэмы в украинской хоровой культуре, особенностях жанрового синтеза поэмы и кантаты.

Ключевые слова: хоровая поэма, жанровый синтез, музыкальная Шевченкиана, современная украинская музыка.

This paper deals with the poem-cantata „Gamalia” by Miroslav Skoryk text on Shevchenko, focuses on the effects of fusion music and poetic words on the development of the genre of the poem in Ukrainian choral culture, genre synthesis features poems and cantatas.

The key words: choral poem, genre synthesis, music Shevchenkiana, modern Ukrainian music.

На рубежі XIX – XX ст. поезія і музика вочевидь йдуть на зустріч одне одному. У поезії це виявляється в особливій увазі до звукової сторони вірша (наприклад до симетрії повторів), в музиці – у насиченні літературно-філософською програмністю.

Мистецтва обмінюються навіть термінологією: якщо терміни „поема” та „балада” отримали життя в музиці ще у часи романтизму, то зараз ми зустрічаємось у літературі з терміном „симфонія” (що вперше вводить А. Білий), „Сонатами” Рамона дель Вальє Інклана та ін. Крім того, обидва види мистецтва мають багато спільного (особливо тісно вони стикаються у трьох сферах – ритм, інтонація, композиція).

У даній статті розглядатиметься один з найяскравіших прикладів такої взаємодії – жанр поеми. Адже вже саме поняття „поема” апелює до поезії і передбачає взаємозв'язок та взаємозалежність музики і літературного слова.

На сучасному етапі велику увагу повертає до себе українська хорова музика, з її органічним поєднанням багатовікових традицій та нових принципів хорового письма. Все частіше музикознавці звертаються до цього унікального національного явища, намагаючись дослідити основні проблеми хорового жанру. Серед іншого незмінно важливою залишається і проблема синтезу поетичного слова та музичної канви, яку передбачає хорове виконавство. Крім того, роль типологічного дослідження жанру поеми незмінно зростає і по відношенню до епохи ХХ – ХХІ ст., що відрізняється активною жанровою перебудовою, асиміляцією та синтезом різноманітних видів мистецтва. Адже поруч із „чистим” жанром поеми з'являються і такі приклади жанрового синтезу, як поема-кантата (Л. Ревуцький „Хустина” (1923, 2-га ред. 1944), К. Стеценко „Рано-вранці новобранці” (1904), „У неділеньку, у святую” (1918), А. Штогаренко „Канальські роботи” (1936), Д. Січинський „Дніпро реве” (1892)) та ін.; поема-рапсодія (І. Шамо „Флуєраш”); пісня-поема (М.Т. Корчинський „Пісня-поема” (1965); поема-симфонія (Ю.Б. Алжнєв „Пролог” (1987), М. Денисенко „Дума про Україну” (1987) та ін.). У цьому знову вбачаємо зв'язок з літературою, в якій також знаходимо приклади подібного феномену жанрового синтезу: поема-ораторія, поема-феєрія, монопоема, поема-роман, поема-памфлет, поема-видіння, поема-ода та ін.

Таким чином, суперечливі моменти жанрової ситуації, бурхливий розвиток поемності в хоровій музиці потребують обґрунтування, без якого неможливим уявляється як загальне

освоєння української хорової культури XIX – XXI ст., так і розуміння окремих художніх творів, що ілюструють даний жанровий феномен.

Розглянемо найпоширеніший в українській хоровій музиці синтетичний жанр пов'язаний з поемою – жанр „поєми-кантати”. Тим більш, що і кантата як жанр зустрічається у літературній термінології (це жанр урочистої лірики в російській поезії кінця XVIII – початку XIX ст.).

Як саме відтворюється даний жанровий синтез у музиці сучасних українських композиторів? Перш за все, роздивимося окремо жанр кантати та порівняємо його з поемою.

Кантата (итал. Cantata, от итал. и лат. cantare – петь) – крупное вокально-инструментальное произведение, предназначенное, как правило, для одного или нескольких солистов, хора и оркестра. Встречаются кантаты различного характера – торжественного, лирического, скорбного, радостного, повествовательного. Обычно кантата состоит из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров.

Поєма ж трактується як 1) інструментальна п'єса лірико-драматичного чи лірико-оповідального характеру, що відрізняється вільною структурою та емоційною насиченістю. П'єси даного жанру часто мають програмні назви чи визначення; 2) великий одночастинний оркестровий програмний твір; 3) назва вокальних та вокально-інструментальних творів XX ст.

Наведемо порівняльну таблицю характерних рис жанрів:

Поєма	Кантата
Спільне	
Синтез епосу і лірики, досить великий об'єм, тісний зв'язок з поетичним текстом, обидва музичні твори мають синонімічні жанри у літературі	
Відмінне	
Представлена у різних музичних жанрах: вокальних, інструментальних, хорових, вокально-симфонічних	Лише вокально-інструментальний жанр
Не містить речитативів, арій, дуетів	Наявність речитативів, арій, дуетів

Існує лише світська поема	Існує світська і духовна кантата
Характерна наскрізна одночастинна форма	Характерна розгорнута багаточастинна форма

У середині поеми-кантати спостерігаємо й інші „піджанрові” зв’язки. З народними думами її споріднюють поєднання епічної розповідності і конкретної зображальності; зі сценічною драматургією – жанрові сцени, рельєфні образи, наближення сольних епізодів до форм аріозо і монологу, ансамблі; з симфонічним жанром – ілюстративна зображальність, музична „пейзажність”; з літературною поемою – введення ліричних відступів, прямої мови.

Першими до жанрового синтезу „поема-кантата” в українській музиці звертаються М. Лисенко (поема-кантата „Б’ють пороги” (1878)), К. Стеценко („Рано-вранці новобранці” (1904), „У неділеньку, у святую” (1918)) та Л. Ревуцький („Хустина” (1923/1944)). Їх традиції та пошуки продовжуються у творчості Д. Січинського („Дніпро реве” (1892), А. Штогаренка („Канальські роботи” (1936), М. Скорика („Гамалія” (2003) та ін.). Зупинимося детальніше на творі сучасного українського композитора Мирослава Скорика – поемі-кантаті для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру „Гамалія” на вірші Т. Шевченка.

Літературну поему „Гамалія” Т. Шевченка було написано у 1844 році. Безпосередній поштовх до написання поеми дали поетові, вочевидь, враження від його подорожі по Балтійському морю. У тексті „Гамалія” Шевченко вдруге звернувся до теми морських походів запорожців. Порівняно з ранішою поезією „Іван Підкова”, в „Гамалії” цю тему розроблено повніше, виразніше наголошено на визвольній меті експедиції козаків. Взагалі важлива частина спадщини Кобзаря – це твори на історичну тематику: „Іван Підкова”, „Тарасова ніч”, „Гамалія”, „Гайдамаки”, „Чигрине, Чигрине” та інші. І. Франко вважав „Гамалію” однією з кращих поем Шевченка, цей твір є „немов дзвінким погуком козацького геройства, відваги і енергії”.

Згадки про відчайдушні морські походи запорожців щиро вразили Кобзаря. Козаки-запорожці були мужніми та хоробрими

воїнами, які сміливо захищали свою землю, відганяючи ординців далеко на південь. Часто вони на човнах вирушали морем, щоб звільнити своїх побратимів із рабства, а також щоб тяжко покарати ворогів. Запорожці вмiли непомiтно пiдiйти до турецьких берегiв, зненацька напасти на вороже мiсто, визволити землякiв i з перемогою повернутися додому.

Основний герой поеми – Гамалія - художній образ запорозького отамана, а не історична особа, адже в джерелах з історії України не зафіксовано жодного ватажка чорноморського походу з цим прізвищем. Але зазначимо, що у „Истории русов”, „Истории Малой России” Д. Бантиша-Каменського та інших роботах згадується кілька історичних діячів на ім'я Гамалія.

Поема Шевченка скрізь насичена історичними, літературними й народнопісенними джерелами. Це, передусім, народні думи про чорноморські походи запорожців і поневіряння невольників у турецькій неволі (думи про Самійла Кішку, про Олексія Поповича, про Марусю Богуславку тощо). Вплив дум позначився і на трактуванні історичної доби, і на загальному ліричному тоні твору, і на поезиці його окремих частин. У дусі й стилі дум і народних пісень написано початок поеми (плач невольників), уславлення Гамалії („Слава тобі, Гамаліє...”), пісню запорожців („У туркені по тім боці...”). Окрім того, поет широко користується мотивами деяких народних пісень:

*„І море ревнуло Босфорову мову,
У Лиман погнало, а Лиман Дніпрові
Тую журбу-мову на хвилі подав...”*

– тут Шевченко скористався мотивом розмови Лиману, моря, Дніпра в народній пісні „Жалкується лиман морю...”; у тексті також спостерігаємо, властиву поезиці Шевченка, антропоморфізацію й персоніфікацію явищ природи („заграй, море”, „мріють шапки”, „вітер чує” та ін.), що також має за джерело народнопісенну традицію. Цікаво, що Шевченко поклав частину поеми – пісню козаків-бранців – на власну музику. Свідчення про це лишив В.В. Ковальов, який, вступивши у

1844 р. до Академії мистецтв, деякий час мешкав з Шевченком на спільній квартирі.

Літературна поема знаходить своє органічне втілення у музиці М. Скорика. (Зазначимо, що даний текст неодноразово привертав до себе увагу українських композиторів – згадаємо три хори з поеми „Гамалія” М. Лисенка: „Ой діброво, темний гаю” (1881), „Іван Підкова” (1903), „Орися ж ти, моя ниво” (1903); хори на тексти з „Гамалії” С. Людкевича (1894)).

Діалог поетичної та музичної мови здійснюється на тонкому інтонаційному, ритмічному та драматургічному рівнях. Твір написано у розгорнутій одночастинній наскрізній формі, що складається з 9-ти розділів. Кожен розділ за характером та образом відповідає тексту поетичної строфи поеми Шевченка (їх також дев’ять).

I розділ – *Andante* – музично цілком відповідає текстовому філософському епічному „плачу невольників”: зосереджений мінорний лад, спокійний темп, тиха динаміка, з монодійної теми басової партії виростає чотириголосний чоловічий хор, у інтонаціях якого посіяні зерна майбутнього напруження, рішучості та драматизму. Окрім того, динамічні тріольні тирати вже у першому розділі стають знаком звитяги, драматичної боротьби, активного світогляду народу.

Окремої уваги заслуговує ладове прочитання як основної басової теми, так і подальшого чоловічого *tutti*. Спочатку твору відчувається тональність *g-moll* (хоч ключових знаків композитор не вказує), та з перших тактів вже прослідковується нестійкість ладової опори, її постійна мінливість з тяжінням до старовинних народних ладів – гуцульського, локрійського, а також значна увага до альтерації та хроматизації щабелів. Композитор явно використовує певні інтонаційні моделі „карпатського” музичного діалекту, зокрема дуже типовий для української музики низхідний мінорний тетрахорд від IV до I ступеня, що був „інкрустований” композиторами-галичанами (Н. Нижанківським, М. Колессою, А. Кос-Анатольським) введенням збільшеної секунди поміж IV та III ступенем, і розвився у М. Скорика в умовах дванадцятитонової діатоніки, політональних накладань.

Все це, поруч з розміреним темпом, активно зростаючою динамікою, чоловічими тембрами голосів, низькою теситурою оркестрової партії, допомагає композитору досягти епічного, думливого характеру.

Крім того, у темі чоловічого хору знаходимо інтонаційний зворот, близький до барочного „мотиву хреста”, який є досить характерним для музичної мови М. Скорика – „хроматичне зчеплені секунди, ...мотив напівзапитання, напівсумніву” [10, 39] – як його трактує Л. Кияновська:



Важливо зазначити, що цей зворот пронизує усю творчість композитора („Сюїта для камерного оркестру”, Речитативи і Рондо для тріо, обидві скрипкові сонати, обидва скрипкові концерти тощо).

II розділ – *Piu mosso, affettuoso* – наближує слухача до визвольної битви. Приближення козаків з моря відображено у хоровій тканині поступово зростаючою динамікою, „перегукуваннями” різних груп хору, регістрово зростаючою фактурою. Підсилювачем художнього образу стає партія соло сопрано, наближена до речитатива: вона насичена хроматизмами, складним ритмічним малюнком з паузами (що ніби перехоплюють дихання від хвилювання), напруженою кульмінацією у високій теситурі (уподібнюючись людському плачу на словах: „*Босфор аж затрясся, бо зроду не чув козацького плачу*”).

Надалі тема розвивається у потужному хоровому *tutti* в динаміці *ff*, до якого підводить крещендуюче хорове фугато. М. Скорик майстерно передає в музиці ефект наростаючого гула на Хортиці: почергові перегукування різних хорових груп, тривожне тремоло та поступове підвищення теситури в оркестрі, загальне наростання динаміки.

III розділ – *Moderato con moto* – у Шевченка є похідною піснею запорожців. Композитор максимально наближує дану

тему до народних козацьких пісень. Це вдається йому за рахунок перемінного метру, оспівувань, унісонних закінчень фраз, ходах по головних тризвуках ладу, доручення даної теми чоловічому хору (що виступає у образі козаків), ілюстративного оркестрового супроводу, куплетно-варіаційної побудови розділу.

Слова оповідача про появу отамана Гамалії у кінці розділу представлені схвильованим теноровим соло (ремарки автора: *agitato, crescendo*).

IV розділ – *Andante* – оповідає про спокійну Візантію, що не очікує „гостей” з моря, змальовує поневолених козаків у Скутарі, які і у кайданах не втрачають віри у спасіння. Їх душевний біль та серцеві муки передано щемливими затриманнями в партії оркестру, хвилеподібними пасажами у струнних, які надалі проникають і у хорові голоси. У музиці розділу з’являються насторожливі хроматичні ходи, арпеджіо в оркестрі ілюструє бурхливе море.

Одинокو звучить соло сопрано у кінці розділу на словах: *„Тільки у Скутарі, в склепу, не дримають козаки сердеги. Чого вони ждуть? По-своєму Бога благають, а хвилі на той бік ідуть і ревуть”*, зосереджуючи у собі біль і страждання в’язнів. На останній фразі солістки з композиторською ремаркою *stringendo, affetuoso* наступає насичене, напружене хорове *tutti*, завершуючи розділ потужним звуковим знаком оклику.

V розділ – *Andante* – лірична молитва полонених козаків. М. Скорик чуйно втілює літературну молитву у музичній канві: з’являються світлі нариси мажорного ладу, гармонічна фактура викладення, що наближує звучання до хоралу (який фактично дублює оркестрова партія), спокійний темп, тиха динаміка, яку лише фрагментально порушує кульмінаційний вигук полоненої душі на словах *„В залізі руки принести...”*. Ще раз вражає органічність поетичного та музичного синтаксису, якої досягає композитор. Орфоепічна звукова точність у передачі структури, фразування літературного тексту підкреслює єдність та взаємозалежність слова і звуку.

VI розділ – *Allegro* – битва Гамалії з ворогами. Як у літературній поемі даний епізод є кульмінаційним, так і музично розділ виступає кульмінацією драматизму та напруження усього твору. Вражає влучність обраних композитором засобів

музичної виразності для такої точної передачі епізоду різьби: швидкий темп, рішучий пунктирний ритм, паузовані вигуки хору на словах „Ріж! Бий! Катуй!”, хореїчність літературного і музичного тексту, теситурно зростаючі пасажі у оркестра, закличні квартові та трагічні нисхідні секундові інтонації, гучна динаміка (ff), акцентований рух паралельними тритонами, остинатна тріольність у супроводі, силабічний принцип вокалізації тексту – все це підсилює кульмінаційне значення даного епізоду, підкреслюючи нерозривну єдність хорової тканини з поетичним джерелом.

VII розділ – оповідає про результати битви запорожців з ворогами – визволення в'язнів та безперечну перемогу козаків. Розпочинається розділ хроматизованими хвилеподібними пасажами в оркестрі, поступово зростаючими і теситурно, і динамічно. Поява тритонів, а також остинатної низхідної секунди в оркестрі надають епізоду драматичності, колкості, стону. Стосовно застосування композитором тритонів, особливо у паралельному безперервному русі, дослідники творчості М. Скорика сходяться на тому, що тритоновий хід набув у ній особливого значення. Він немов у згорнутому вигляді конденсує усю етнохарактерну знаковість, „українськість” уже згаданого вище трихорду – в такому сенсі сприймається початкова інтонація солоспіву на слова Шевченка „Якби мені черевики”, тритоновість інтонаційного контуру супроводу початкового розділу „Бурлески” для фортеп'яно, такою ж постає і концентрація уваги на тритоновому звучанні у VII розділі поеми „Гамалія”.

Музика розділу містить філософські узагальнення: нисхідна секундова інтонація подається у збільшенні, уповільнюється темп, завершуючі висновки доручено озвучувати дуету соло сопрано та тенора, насиченого хроматичними ходами.

VIII розділ – *Riu mosso* – переможна пісня козаків, уславлення Гамалії. Знову композитор максимально наближує епізод до народної козацької залихвацької пісні: з'являється маршовий метр – 4/4, характерні інтонаційні звороти (висхідні кварта), гармонічна фактура, чоловічий хор, зростаюча динаміка (від *p* до *ff*), залихвацькі форшлаги у інструментів оркестру,

пожвавлений темп, підкреслений екстравертизм музичного вислову. У кінці розділу до теми перемоги підключається увесь склад хору та оркестру, наче передзвони з'являються довгі тривалості, які разом із загальним гучним *ff* завершують кульмінаційний епізод.

Саме у цьому епізоді Мирослав Скорик звертається майже до стилізації українських народних козацьких пісень. Виникнення і розвиток козацьких пісень пов'язані з історією козацтва, що сформувалося в XV – XVI ст. у боротьбі українського народу проти феодального гноблення та іноземних загарбників і уславилася своєю мужністю, героїзмом, відданістю вітчизні. Багато з них своїми мотивами та ідейним змістом споріднені з історичними піснями та думами.

Козацькі пісні відзначаються багатством ідейного змісту, емоційною наснаженістю, високою художністю. Для їх поетичного стилю характерне органічне поєднання реалістичної конкретності з символічно-метафоричною образністю. Основний герой цих пісень – відважний воїн, оборонець вітчизни, готовий віддати за неї життя. Всі ці якості козацької пісні ми знаходимо у VIII розділі поеми-кантати. Ідея стилізації чоловічого хору даного розділу під українську народну козацьку пісню має стійку фольклорну основу, яка проявляється не тільки у характерних метро-ритмічних особливостях та тембровому рішенні (чоловічий хор), але і у специфічних інтонаційних зворотах.

IX розділ – кода – мелодійне соло тенора і сопрано, що звучить на фоні „морського” супроводу оркестру (безперервного руху триолями у хвилеподібному мелодійному русі) – адже переможці-козаки плывуть до рідної Батьківщини.

У заключному розділі знову спостерігається активне зіставлення мажоро-мінору, застосування альтерованих щабелів. Динаміка розділу досить стримана, адже даний епізод, фактично, виступає епілогом подій. Лише один раз відбувається динамічний сплеск, пов'язаний з душевною радістю козаків від наближення до рідної землі („Гамалію, вітер віє, ось...ось...наше море...”) – автор вказує динаміку *ff*. У заключних оркестрових тактах відголоском з'являється тема козацької пісні з III розділу („У туркени, по тім боці...”), яка

приводить до впевненого завершення твору у світлій, переможній тональності G-dur (одна з найбільш чистих, „стійких” тональностей, яка ще у барочній музиці передавала почуття радості, а за системою кольоро-тональної відповідності науковця В.М. Елькіна G-dur – тональність зеленого кольору, тобто, у даному контексті, цілком відповідає зображенню композитором морських хвиль, які несуть козаків до рідної землі).

Композитор демонструє характерне для народних дум вправне вміння розспівувати слово та „сказувати” мелодію. Народність мови поета органічно інтерпретується фольклорними витоками музики Скорика, що проявляється у типових для українських пісень інтонаційних зворотах (закличні квартові стрибки, ламентозні секундові та секстові інтонації, оспівування стійких щабелів ладу та ін.), перемінному метрі, застосуванні принципів варіаційності та повтору, поєднанні гомофонно-гармонічного та поліфонічного складів, наявності частих хорових унісонів, русі паралельними інтервалами (терціями, секстами) та ін. Неодноразово у творі підкреслюється пісенність української душі. Вона допомагає козакам у визвольній битві, живе у самій народнопісенній поезиці Шевченка, майстерно викристалізовується у мелосі поеми-кантати Скорика. Цікаво, що поряд з цими природними фольклорними витоками спостерігаємо і суто сучасні прийоми хорового письма, які органічно співіснують з першими: політональність, складна ритмічна організація, рух паралельними тритонами та збільшеними секундами, гармонічні кластери, несподівані відхилення, використання неакордових звуків та ін.

Риси поеми у музичній тканині твору знаходимо скрізь: у зверненні до поеми як літературного першоджерела, у наявності фольклорних витоків, у майже ілюстративному зв'язку музики з поетичним словом, у поєднанні епічної оповідальності, зосередженості, філософічності та неспішності розгортання музичної думки з тонким ліризмом мелодики хорової тканини, емоційним та драматичним насиченням твору. Особливу увагу привертає форма поеми-кантати: від кантати композитором узято масштабну багаточастинність, від поеми – єдиний наскрізний розвиток музичної тканини.

Підводячи підсумки, розглянемо та порівняємо, як саме трактує у своєму творі Мирослав Скорик риси поеми та риси кантати.

Поема-кантата М. Скорика „Гамалія”	
Найбільш притаманні риси жанру поеми	Синтез епічної широти з тонкою лірикою (поряд з драматичними епізодами патріотизму знаходяться ліричні відступи, які дають можливість автору висловити думки про події, своє ставлення до героїв твору); витoki інтонаційного та драматургічного розвитку твору з поетичного першоджерела; наскрізний розвиток форми; наявність фольклорних витоків; музично-текстова символіка; звернення до літературного жанру поеми з історичним сюжетом (боротьба українського народу проти турецько-татарських загарбників)
Найбільш притаманні риси жанру кантати	Наявність сольних епізодів (сопрано, тенор), дуетів (сопрано+тенор); чергування сольних, хорових та інструментальних епізодів; вокально-симфонічне спрямування музики

Таким чином з'ясуємо, що кількість рис, найбільш властивих жанру поеми перебільшує ознаки кантатності. Однак введення у поему сольних епізодів та дуетів, розгорнутих інструментальних епізодів, вокально-симфонічне спрямування підштовхнуло композитора залучити своє творіння до категорії

синтетичних жанрів, а саме до „поєми-кантати”. У даному випадку, проаналізувавши твір, можемо говорити про кантатність – як зовнішню оболонку форми твору та поемність – як його внутрішню сутність.

Література:

1. Ляшенко І.Ф. Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення у вітчизняній музиці / І.Ф. Ляшенко // *Мистецтво і етнос. Культурологічний аспект.* – К. : Наукова думка, 1991. – С. 94–108.
2. Новлянская З.Н. Синтез искусств / З.Н. Новлянская // *Современный словарь-справочник по искусству: ред.-сост. А.А. Мелик-Пашаев.* – М. : Олимп: ООО Фирма Издательство АСТ, 1999. – С. 612–613.
3. Ручьевская Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 55 с.
4. Скирда Л. Сучасна українська поема / Л. Скирда. – К. : Либідь, 1990. – 165 с.
5. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. / М. Скорик. – К. : Музична Україна, 1983. – 160 с.
6. Таловиря В. Т.Г. Шевченко і український кобзарський епос // *Шевченко і музика / Ред. Л. Архімович, М. Михайлов, О. Шресер-Ткаченко.* – К. : Мистецтво, 1966. – С. 55–65.
7. Тукова І. Про явище жанрового стилю / І. Тукова // *Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції: Збірник статей.* – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2007. – Вип. 56. – С. 52–55.
8. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.
9. Шип С. Жанр / С. Шип // *Українська музична енциклопедія.* – К. : НАНУ інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2008. – Т. 2. – С. 67–72.
10. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К. : Музична Україна, 1979. – 56 с.

Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва

Мартинюк Тетяна Володимирівна
*Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання
Переяслав-Хмельницького державного
педагогічного університету ім. Г. Сковороди*

УДК 78.071.1

ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Стаття присвячена висвітленню засад розвитку культуроутворюючих процесів етнічного спрямування у музичному мистецтві України другої половини XIX – XX століть в контексті актуальних проблем розвитку національної музичної культури.

Аналізуються етапи становлення національних чинників художньо-естетичного світогляду М.В. Лисенка в світлі сучасних філософських та педагогічних поглядів на роль та значення музики у формуванні світогляду, національної самосвідомості, морально-естетичної культури особистості.

Ключові слова: національна музична культура, національний музичний стиль, національна самосвідомість, морально-естетична культура особистості.

Стаття посвящена изучению основ развития культурообразующих процессов этнического направления в музыкальном искусстве Украины второй половины XIX – XX столетий в контексте актуальных проблем развития национальной музыкальной культуры.

Проводится анализ этапов становления национальных факторов художественно-эстетического мировоззрения

Н.В. Лысенко в свете современных философских и педагогических взглядов на роль и значение музыки в формировании мировосприятия, национального самосознания, морально-эстетической культуры личности.

Ключевые слова: национальная музыкальная культура, национальный музыкальный стиль, национальное самосознание, морально-эстетическая культура личности.

The work deals with the elucidating of am bushes of development of culture creative processes of ethnic direction in the musical art of Ukraine of the second XIXth-XXth centuries in context of actual problem of development the national musical culture.

The stages of development of national facts of artistic and aesthetical world of M. Lysenka in light of the modern philosophical and pedagogical views on role, means of music in the formation of world outlook, national self-consciousness, moral and aesthetical culture of person.

The key words: national musical culture, national musical style, national self- consciousness, moral and aesthetical culture of person.

Проблеми формування світогляду, національної самосвідомості, морально-естетичної культури особистості засвідчують потребу наукового перегляду витоків та джерел формування української національної музичної культури на прикладі тих непересічних особистостей, що стали рушіями розвитку могутніх культурних процесів етнічного спрямування у музичному мистецтві XIX століття і в перших рядах чільників української культури, освіти і просвітництва заклали основу пробудження національної свідомості, українського народницького руху та визначили напрямки національної музичної культури України.

За своїм культуро-насиченням і змістом цей період розвою української музичної культури характеризується відродженням засад національного музичного стилю на народній основі, практичним шліфуванням його в галузях музичної фольклористики, професійного музичного мистецтва, жанрі пісні-романсу, симфонічної, інструментальної музики, хорової творчості, музично-театрального мистецтва.

Метою роботи є висвітлення засад формування професійного музичного мистецтва упродовж другої половини XIX століття на прикладі багатогранної діяльності основоположника багатьох напрямів розвитку українського національно орієнтованого музичного мистецтва – М.В. Лисенка.

М.В. Лисенко народився 10 (22) березня 1842 р. у с. Гриньки Полтавської області у дворянській родині. Батько, Віталій Романович, був воєнним, мати, Ольга Єреміївна, випускниця Петербурзького Смольного інституту. Хлопчик виховувався в аристократичному дусі, у атмосфері занять музикою з мамою, вивчення французької мови, навчання світським манерам. Водночас дитинство композитора проходило в атмосфері народної пісні, яка звучала навколо, вшановувалась родиною хлопчика. Відомо, що перші записи народних пісень („Ой не гаразд, запорожці”, „Отамане, батьку наш”, „Встає хмара з-за лиману” та ін.) маленьким Миколою були здійснені від його дядька. А у своїй „Автобіографії” митець згадував про дитячі враження від народної пісні і народних обрядів: „... на весілля завжди було кличуть панича Миколу продавати з братами молоді молодому. Весь ритуал весільний, котрий так цікавив малого своєю театральною обстановкою), сам собою давався в руки майбутньому етнографові. Прийде далі літо, настане день Купала... Розкладуть багаття, завітчані в польові квітки з віхтями палаючої соломи дівчата стрибають... з піснями через вогонь...” [5].

В десятилітньому віці М. Лисенка відправили на навчання у приватний пансіон М. Гедуена, після закінчення якого у 1855 р. М. Лисенко і його троюрідний брат М. Старицький проводили багато часу разом у атмосфері селянської пісні, що звучала на луках біля річки Сули, на березі якої стояв новий будинок родини композитора. В дослідженні Л. Архімович, М. Гордійчука є думка, що „особливою насолодою для дітей були вечірні часи, коли недалеко млина на Сулі збиралися дівчата й парубки, і в тихі літні вечори, напоєні духмяними пахощами степу, скошеного сіна, дозріваючих фруктів, линула велична народна мелодія у виконанні гурту або ніжна зворушлива пісня самотньої дівчини. Хлопчики, як зачаровані,

слухали ці пісні. Микола записував ті, що найбільше вражали душу, потім наспівував або програвав їх бабусі Булюбаш” [1].

Наступний щабель освіти М. Лисенка – друга харківська гімназія, під час навчання у якій під керуванням освіченого педагога-піаніста М. Дмитрієва значно розвинулися виконавські здібності юнака, окреслилися його музичні смаки (Бетховен, Моцарт, Шопен, Шуман, Ліст). В цей же час почалися концертні виступи М. Лисенка на балах, вечорах, під час яких виявився імпровізаційний дар Лисенка-піаніста. Темами для виступів були не тільки західноєвропейські, а й українські народні танці.

У 1859 р. М. Лисенко і М. Старицький вступають до Харківського університету, провідного навчального закладу України, де працюють відомі педагоги М. Бекетов, М. Остроградський, О. Ляпунов, Т. Осиповський, І. Срезневський, В. Каразін. В період навчання майбутнього композитора загострюються демократичні процеси; відомо, що починаючи з 1856 р. діяв таємний гурток політичного типу антимоноархічної орієнтації, до якого входили студенти університету. Атмосфера розповсюдження ідей гуртка через листівки, нелегальні видання забороненої преси російських та українських соціал-демократів безумовно мала вплив на молодого М. Лисенка. „Народна” орієнтація відчувалась у Лисенка-студента не тільки у політичних поглядах, а і в музичних; його викладачі М. Дмитрієв, У. Вільчек (кращі харківські педагоги-піаністи, у яких він брав уроки) орієнтували розвиток його імпровізаційного обдарування на використання тем народних пісень, серед спектаклів харківського театру юнакам більше всього подобались українські – „Сватання на Гончарівці”, „Шельменко-денщик”, „Наталка-Полтавка”. По закінченні 1-го курсу університету у 1860 р. М. Старицький і М. Лисенко з батьками переїжджають до Києва, де юнаки стають студентами Київського університету. Цей період життя майбутнього композитора вкрай насичений подіями і концентрує типи діяльності і інтереси, які будуть характеризувати майбутнє композитора.

Студенти Київського університету 60-х р. були опорою діяльності „Кирило-Мефодіївського братства”, серед яких остаточно і сформувався світогляд М. Лисенка; події революції

1848 р. жваво обговорювались студентами і викладачами закладу; у студентському середовищі виник аматорський театральний гурток з орієнтацією на твори Грибоєдова, Островського, Пушкіна, Гоголя, Котляревського, Квітки-Основ'яненка; студенти видавали рукописний сатиричний журнал „Помийниця” з віршами і карикатурами антиполітичного спрямування. М. Лисенко безпосередньо брав активну участь в ініціативах студентської молоді університету як просвітник прогресивної орієнтації. Саме в студентські роки для нього стало традицією збирання й записування цілих зошитів народних пісень (більш за все – під час канікул), листування з особами, що надсилали йому фольклор – з цього народиться у майбутньому різнопланова фольклористична діяльність митця. У 1861 р. він „відкриває” себе як хорový диригент, і хор під його керівництвом виступає у концерті на користь малозабезпечених студентів. Починаючи з 1862 р. М. Лисенко стає ініціатором щорічних вшанувань роковин Т. Шевченка. Перший концерт, складений з нових творів, супроводжувався поїздкою на могилу Кобзаря. Крім таких концертів М. Лисенко був організатором і учасником різних благодійних заходів [7, 113].

У 1864 р. М.В. Лисенко закінчив фізико-математичний факультет університету з переважно відмінними результатами з дисциплін. У 1865 р. він подав на захист дисертацію і отримав науковий ступінь кандидата природничих наук.

Наступні роки М. Лисенко працює мировим посередником у Таращанському повіті на Київщині, під час цієї роботи особливо зворушується долею селян і інтенсивно збирає фольклорні зразки. Працюючи над фольклором, він усвідомлено відчув потребу подальшої музичної освіти і почав мріяти про навчання у консерваторії. Повернення до Києва у 1866 р. відкрило для М. Лисенка новий етап контактів з Б. Познанським, М. Старицьким з дружиною, П. Косачем, сім'єю М. Драгоманова. Друзі проводили разом багато часу, музикували, допомагали М. Лисенкові працювати над творами.

26 вересня 1867 р. після тривалих зборів М. Лисенко прибув до Лейпціга і став студентом найкращої в Європі консерваторії. Викладачами фортепіано були Мошелес (друг Бетховена), Рейнеке, Венцель. Саме останній з них здійснив

великий вплив на М. Лисенка не тільки як славетний педагог із власною методикою, але і як високоосвічена прогресивна людина, здатна у середовищі активного на ті часи германоцентризму в галузі культури з повагою віднести до українських народних пісень, що їх грав його студент, і спрямовувати творчі задуми останнього.

У консерваторські роки М. Лисенко активно концертує як піаніст (1867 р. у Празі на концерті російського співака Д. Агрєнєва-Слов'янського М. Лисенко виступав із власними аранжуваннями українських народних пісень „Гей, не дивуйте”, „Максим козак Залізник”, „Ой не стелися, хрещатий барвінку”, „Козак”, „Дощик”), виявляючи феноменальну пам'ять до швидкого заучування творів і високорозвинену піаністичну техніку. У 1868 р. виходить друком перша збірка народних пісень для голосу й фортепіано, що складалась із 40 зразків, яка засвідчила, що поряд із талановитою виконавською індивідуальністю в особі М. Лисенка остаточно сформувалась композиторська індивідуальність, щільно пов'язана з національними коренями. Це підтвердив і початок роботи композитора у консерваторський період над серією музики до „Кобзаря” Т.Г. Шевченка (початок – 17 квітня 1868 р.), а також розвинені зв'язки і вплив на діяльність галичанських музичних діячів 60-х років [3].

Київський період життя М. Лисенка (після повернення у 1869 р. із Ляйпцігу) наповнений особливим змістом влиття молодого композитора у розвинене музичне середовище тогочасної України. Він бере активну участь у діяльності відділення РМТ (Російського музичного товариства) як піаніст-соліст (сезони 1865 – 1867) і ансамбліст (1879 – 1882), член дирекції (1872 – 1873), з якою незабаром розірвав за причиною небажання даною організацією розвивати українську національну культуру. В ці ж роки він стає центральною фігурою, непересічним пасіонарієм, за визначенням О. Козаренка, всієї музично-просвітницької діяльності України. Продовжує працювати як фольклорист (1869 р. – другий випуск народних пісень, який вмщував чумацькі, побутові, історичні; 1873 р. – подорож до Гуцульщини і запис пісень-коломиїнок і „Верховини”, 1873 р. – Сербія і місцевий фольклор; 1873 р. –

контакти зі співаком-кобзарем Остапом Вересаєм і реферат, що згодом став початком наукової фольклористики „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень виконуваних кобзарем Вересаєм”; 70-ті роки – третій випуск народних пісень, записаних від Марії Загорської, що складався з козацьких, чумацьких і бурлацьких, сімейних, пісень про горе й кохання, жартівливих, історичних).

Композиторська праця періоду представлена продовженням роботи над музикою до „Кобзаря”, оперетами „Чорноморці” (1872, текст п’єси Я. Кухаренка, „Чорноморський побут на Кубані”, перероблений М. Старицьким), „Різдвяна ніч” (1873, лібретто М. Старицького за повістю М. Гоголя „Ніч проти Різдва”), постановки яких були здійснені за ініціативою гуртка київських діячів, очолюваного Лисенком і Старицьким, і виконавцями Л. Драгомановою, В. Антонович, О. Лисенко, С. Старицькою; фрагментами опери „Маруся Богуславка” з національною історичною тематикою (лібретто І. Нечуя-Левицького, 1874).

Восени 1874 р. М. Лисенко з дружиною від’їжджає до Петербургу і вступає до Петербурзької консерваторії з класу оркестровки М.А. Римського-Корсакова. Документи, що висвітлюють цей період життя композитора свідчать про взірць чудових професійних і особистих відносин двох митців, спільність їх естетичних поглядів (а для Лисенка – зорієнтованість на творчі засади „Могутньої кучки”, особисті знайомства з Мусоргським, Бородіним, Балакіревим). Відомо також, що і Лисенко впливав на окремі моменти роботи М. Римського-Корсакова над оперою „Травнева ніч” за М. Гоголем і посприяв обізнаності російського композитора в українському побуті, фольклорі. Таким чином, українська культура проникала у Петербург паралельно із концертами М. Лисенка, які пропагували національні твори, виступами у 1875 р. за його запрошенням кобзаря Вересая у Географічному товаристві та інших організаціях. У 1876 р. М. Лисенко повертається до Києва і займається бурхливою творчою, педагогічною, виконавською, громадською діяльністю вже як зрілий Митець.

Культурна ситуація України 70-80 років була ускладнена колоніальним гнітом (Емський указ 1876 р.), репресіями царського уряду тощо. Мистецькою опозицією на ці явища вважають розвиток українського театру, до якого активно приєднався М. Лисенко після повернення з Петербургу. Він співпрацює з театральним гуртком М. Старицького (70-ті рр.), бере активну політично-громадську участь в ініціативі перегляду указу 1876 року щодо української мови, сприяє посиленню театального руху в інших містах України. Київ стає театральним центром: з 1882 р. з виключно українським репертуаром виступає „Товариство акторів” М.Л. Кропивницького, з гастроліями приїжджають як окремі російські актори, так і цілі трупи, Лисенко і Старицький починають співпрацювати з Кропивницьким і Саксаганським у трупі, що активізувало діяльність цілої генерації видатних українських акторів (М. Заньковецька, М. Садовська, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький). Трупа М. Старицького гастролювала по містах України. Співпраця і зацікавленість М. Лисенка театральним життям пояснюють активну роботу композитора у 80-ті р. у галузі музичного театру (закінчення редакції оперети „Чорноморці”, постановка „Різдвяної ночі” як опери, початок роботи над історичною драмою „Тарас Бульба”, „Сапфо”; 3 дитячі опери-казки, впорядкування музики до „Наталки-Полтавки”, драм „Остання ніч”, „Циганка Аза” Старицького, „Невольник”, „Титарівна” Кропивницького). Також активізується його праця і в інших жанрах: хор „На прю!” на вірші М. Старицького, що підготував майбутнього „Вічного революціонера”, продовження музики до „Кобзаря”, кантата-поема „Б’ють пороги”, нав’язної враженнями композитора від подорожі по Дніпру.

На рубежі 90-х – 900-х рр. композитор продовжує працювати над театральними опусами – феєрія „Чарівний сон” (1894, текст М. Старицького), феєрія „Відьма” (1903, текст Дніпрові Чайки), закінчує багатолітню роботу над „Тарасом Бульбою”. Саме в опері „Тарас Бульба” за М. Гоголем сформована розвинена оперна драматургія з фіксованою роллю арій, ансамблів, масових сцен, оркестрових епізодів.

Багатопланове втілення образів Тараса як патріота, батька, Насті як дружини Тараса і матері ще за часів життя композитора вважалось його творчими успіхами. Опера „Тарас Бульба” – яскраве національне явище за тематикою, змістом, музичною мовою, пов’язаною з різноманітним використанням фольклору (метод цитування народних джерел у хорах, танцях і новоутворений власний тип висловлювання, заснований на глибокому стильовому перевтіленні народних інтонацій). Постановка опери здійснилась у 1924 році у Харкові.

У монографії Л. Архімович, М. Гордійчука є окрема глава, присвячена стосункам М. Лисенка та І. Франка, які окреслюють зацікавлене, усвідомлене уболівання митця за долю Західної України. Дружні стосунки видатних діячів української культури стосувались теплих людських контактів, ознайомлення І. Франком композитора з галицьким фольклором, його звертання до композитора з пропозицією виступити в пресі з питаннями про фольклор, діяльність відомих композиторів. Товаришування і листування митців торкалося проблем сучасної музики, літератури, театру, політики, громадського життя [1].

Творчість М. Лисенка 90-х р. є наступним етапом розвитку стилю композитора з подальшим загостренням політично-громадянської тематики (хор „Іван Гус”; кантата „Радуйся, ниво неполитая” з 5 частин, на вірші Т. Шевченка); активним залученням енергії митця у хоровому русі, його професіоналізації.

Лисенко-диригент сформувався у хорових подорожах з колективом (тільки у 1893 р. – Чернігів, Ніжин, Полтава, Єлисаветград, Одеса та ін. поїздки); тоді ж він отримав можливість духовно сприяти майбутньому прогресові хорової справи у контактах з П. Демуцьким, К. Стеценком, Я. Яциневичем. Відомо, що програми виступів базувались на власних творах композитора на тексти Т. Шевченка, власних аранжировках народних пісень, творах П. Ніщинського, М. Римського-Корсакова, О. Серова та ін.

Активна різнопланова діяльність М. Лисенка кінця XIX – початку XX ст. поповнюється розвиненими впливами на більш молоді генерації діячів української культури часу. Серед них – М. Коцюбинський (гурток „Література” у домі Лисенків),

Т. Рильський, Л. Українка (Київське літературно-артистичне товариство), Ф. Колесса, П. Сокальський, М. Леонтович.

Восени 1904 р. відкрито музично-драматичну школу М.В. Лисенка, яка давала учням повну музичну і драматичну освіту, орієнтовану на рівень консерваторій. Педагогічний склад (теоретик Г. Любомирський, клас скрипки – О. Вонсовська, клас співу – О. Муравйова, О. Мишуга, драматичний відділ – М. Старицька) був відібраний митцем особисто. Він же викладав і фортепіано. Школа виховала такі видатні імена мистецтва, як Л. Ревуцький, К. Стеценко, Б. Романицький, М. Полякін, В. Верховинець, М. Микиша, А. Буцький, О. Кошиць. Згодом, вже після смерті М.В. Лисенка школу було реорганізовано у Вищий музично-драматичний інститут імені М.В. Лисенка.

З композиторських творів даного часу слід назвати кантату „На вічну пам'ять Котляревському”, виконану в ювілейному концерті 1898 р. і написану композитором з нагоди відкриття пам'ятника письменнику у Полтаві, твори для фортепіано (рапсодії, другі розділи яких будувались на народних темах коломийок, чабарашок, козачків), романси на вірші Г. Гейне, А. Міцкевича, М. Старицького, І. Франка та ін.

Під час революції 1905 – 1907 рр. М. Лисенко виявив яскраво виражені революційно-демократичні погляди, підтримуючи концертами ув'язнених (у театрі М. Соловцова); 183-х київських студентів, яких віддали у солдати за політичні виступи; переховуючи євреїв від чорносотенців тощо. Композиції цього періоду підтверджують його настрої („Вічний революціонер”, „Гей, за наш рідний край”, „Три менти”, в яких змальовано ідею зростаючої народної сили).

Останні роки життя видатного українського композитора були пов'язані з періодом жорстокої реакції, атмосфери повного пригнічення царським урядом української нації і культури. М. Лисенко відповідає на це становище гострою сатирою на самодержавство в опері „Енеїда” (у 1910 р. її поставлено трупною М. Садовського); виданням 6-ї і 7-ї збірок народних пісень (пісні про жіночу долю, рекрутські, про класову нерівність, боротьбу селян з поміщиками); зростанням інтересу до духовної музики („Боже великий, єдиний”, „Кант Христу” та ін.); романсами, фортепіанними мініатюрами, одноактною оперою „Ноктюрн”

(світ фантастики, далекий від реальних проблем). До кінця життя композитор брав активну участь у підготовці роковин Т. Шевченка, займався суспільними справами. При погіршенні його здоров'я лікарі порадили лікування за кордоном, після якого, повернувшись до Києва, 6 листопада 1912 р. він несподівано помер.

Узагальнюючи вищевикладене, зазначимо, що розвиток музичної культури України від середини ХІХ ст. – часу бурхливої і плідної діяльності М.В. Лисенка безпосередньо був підготовлений процесами етнічного спрямування мистецтва перших десятиліть ХІХ ст., що значно посилювалися під впливом оновленої соціокультурної ситуації в Україні другої половини ХІХ ст., зростанням демократизації суспільства, пробудженням національної свідомості, українського народницького руху тощо. За своїм змістом цей період часу став наступною ланкою у підготовці національного стилю на народній основі, практичним шліфуванням його засад в галузях музичної фольклористики, професійного музичного мистецтва, жанрі пісні-романсу, симфонічної, інструментальної музики, хорової творчості, музично-театрального мистецтва.

Можемо також стверджувати, що професійне музичне мистецтво епохи М.В. Лисенка і його однодумців значною мірою ґрунтувалося на орієнтації на фольклорні джерела, їх цитатне використання, стилізацію творів під народну пісенну і танцювальну атмосфери, що простежується у загальній координації тематики творів, відповідності стилістичних прийомів світоглядним спрямуванням, жанрової своєрідності творів. Саме завдяки залученню наведених вище принципів у поєднанні з творчим опрацюванням кращих зразків світової музичної культури збільшується масштаб всіх підсистем української музичної культури: творчість представлена різноманітнішою у жанровому і стильовому відношеннях, звеличується рівень творчих задумів та їх реалізація, рівень професіоналізму і масштаб авторських персоналій композиторів, виконавців, слухачів.

Таким чином, у нас є всі підстави стверджувати, що виняткове історичне значення життя і творчості М.В. Лисенка для розвитку української музичної культури обґрунтовується

сучасними музикознавцями як унікальний взірць громадсько-політичної, музично-просвітницької, виконавської, педагогічної, фольклористичної діяльності, універсального композиторського професіоналізму – як загально визнаного засновника національного музичного стилю на народній основі та основоположника української професіональної композиторської школи. Так, Л. Корній вважає основою такої різнобічно спрямованої його діяльності прагнення до пробудження національної й соціальної свідомості народу, до розвитку не тільки музичної, а й усіх галузей української культури; до організації передових сил національного руху – через активну участь у всіх громадських і культурних акціях Київської „Громади”, очолювання Ради старшин Київського українського громадського зібрання („Український клуб”); організацію всенародних свят пам’яті Т. Шевченка, І. Котляревського, М. Старицького, І. Нечуя-Левицького; організацію виконання слов’янської музики тощо.

Вінцем різнобічної творчої діяльності М.В. Лисенка було заснування в 1904 р. музично-драматичної школи, де розроблені ним концептуальні засади вищої музичної освіти зі ґрунтовною практичною і теоретичною підготовкою забезпечили стрімкий злет професіоналізму в таких галузях українського музичного мистецтва, як оркестрове й хорове диригування, хоровий клас, сольний спів, історія культури й літератури, естетика та ін. Доказом плідності орієнтації на розглянуті у нашій роботі світоглядно-естетичні принципи розвитку школи М.В. Лисенка стала діяльність його соратників і послідовників – визначних представників української музичної культури К. Стеценка, Л. Ревуцького, В. Верховинця, О. Кошиця, М. Микиші та багато інших, чия творча і педагогічна діяльність обумовила плідну подальшу підготовку національних музичних кадрів, розвинула мистецькі традиції школи М.В. Лисенка і всебічно сприяла втіленню її виконавських та педагогічних принципів у сьогоденній системі вищої музичної освіти в Україні.

Література:

1. *Архімович Л. М. Лисенко / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1992. – 252 с.*
2. *Булат Т.П. Николай Лысенко / Т.П. Булат. – К. : Музична Україна, 1981. – 118 с.*
3. *Горюхина Н.А. Методика анализа национального стиля / Н.А. Горюхина // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81–100.*
4. *Корній Л.П. Історія української музики / Л.П. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк : Видав-во М.П. Коць, 1996. – 314 с.*
5. *Лисенко М.В. Листи / М.В. Лисенко. – К., 1964. – 533 с.*
6. *М.В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. Остап Лисенко. За ред. Р.Я. Пилипчука. – К. : Музична Україна, 1968. – 822 с.*
7. *Троїцька Т.С., Мартинюк Т.В. З історії формування філософії українського національного відродження / Т.С. Троїцька, Т.В. Мартинюк. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – 136 с.*

Громченко Валерій Васильович

Проректор з наукової роботи

Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри „Виконавське мистецтво”

УДК 78.087.1

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ОСНОВА ЖАНРУ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО

(на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)

Жанр музики для інструмента соло є дуже популярним серед виконавців на духових інструментах. Знання його художніх основ необхідне як композиторам, виконавцям, так і слухачам. Метою статті є дослідження імпровізації як художньої основи жанру музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. У статті автор

використовує наукові методи дослідження: історичний, дедуктивний, метод синтезу та аналізу. Імпровізація постала основою розвитку віртуозного інструментального виконавства, а також мистецтва орнаментації (юбіляції) створивши художні засади становлення та розвитку жанру музики для інструмента соло.

Ключові слова: жанр, виконавець, імпровізація, художні засоби, віртуозність, орнаментика, інструмент, твір, соло.

Жанр музики для інструмента соло являється очень популярным среди исполнителей на духовых инструментах. Знание его художественных основ необходимо как композиторам, исполнителям, так и слушателям. Целью статьи является исследование импровизации как художественной основы жанра музыки для инструмента соло на примере духового музыкально-исполнительского искусства. В статье автор использует научные методы исследования: исторический, дедуктивный, метод синтеза и анализа. Импровизация явилась основой развития виртуозного инструментального исполнительства, а также искусства орнаментации (юбилеи) создавши художественный фундамент становления и развития жанра музыки для инструмента соло.

Ключевые слова: жанр, исполнитель, импровизация, художественные средства, виртуозность, орнаментика, инструмент, произведение, соло.

The genre of music instrument's solo is very popularity among performers on the wind instruments. The knowledge about its foundations is necessary for composers, performers and listeners. Purpose of the article is research of an improvisation as art basis of the genre of music for instrument's solo on an example of wind performing art. The author of the given article used historical, deductive, methods of synthesis and analysis. The improvisation was the basis for development of virtuosic instrumental performance and also the art of ornamentation. It was art foundation for establishment and development of the genre of music for instrument's solo.

The key words: genre, performer, improvisation, artistic means, virtuosity, ornamentation, instrument, composition, solo.

Творчі взаємовідносини між основними суб'єктами музично-художньої комунікації (композитор, виконавець, слухач) наприкінці ХХ – початку ХХІ століть позначаються низкою яскравих, доленосних звершень. Особливої уваги на ниві мистецьких досягнень заслуговують питання жанрової еволюції. Так, отримання симфонічними творами характерних рис камерних композицій (камернізація симфонії), розширення камерної музики до масштабів симфонічного мистецтва, багатогранність процесів синтезу жанрів та багато інших трансформацій жанрових явищ суттєво активізують науково-дослідницький потенціал багатьох вчених.

Серед такого роду здобутків відзначимо також й істотне зростання, на перетині століть, популярності жанру музики для інструмента соло, зокрема у духовому музично-виконавському мистецтві. Безумовно, дане ставить перед науковцями низку нових питань пов'язаних зі специфікою даного жанру, його функціями, інтерпретаційними, технологічно-виконавськими, композиційними процесами тощо. Таким чином, винятково високий ступінь індивідуальної інтерпретації твору солістом, його вагома творчо-виконавська самостійність в означеному жанрі змушують по новому подивитись на художньо-інструментальну палітру засобів виразності, виділити їх історичні засади становлення, простежити подальший шлях їхнього розвитку.

Отже, питання вивчення природніх основ художньо-виразової палітри у контексті розвитку відповідного жанру постають надзвичайно необхідними для найглибшого усвідомлення характерологічних ознак, специфіки конкретного жанрового явища.

Імпровізація, як особливий вид художньої творчості [15], у власній фундаментальній природі не лише покликана до збагачення й постійного оновлення художньо-виразових можливостей музичного мистецтва, вона також постає надзвичайно важливим елементом, художньою основою для розвитку багатьох музичних жанрів, зокрема музики для інструмента соло.

Актуальність означеної теми зумовлена не тільки високою творчою увагою композиторів, викладачів і слухачів до жанру музики для інструмента соло. Особливий інтерес дана тема отримує з огляду усвідомлення фактів частого поєднання в одній творчій особі функцій автора музики та її виконавця. Як засвідчує практика, багато відомих музикантів-інструменталістів мають у власному композиторському доробку яскраві, часто виконувані у різних концертних, конкурсних, педагогічних заходах сольні твори даного жанру. Серед таких особистостей відзначимо угорського кларнетиста Б. Ковач, уругвайсько-німецького тромбоніста Е. Креспо, російського кларнетиста І. Оленчика, українського саксофоніста З. Ковпака, російського валторніста В. Буяновського та інших. Саме у такій багатогранності творчого процесу відомих музикантів, окреслена тема набуває найбільшого значення. Адже усвідомлення історичних витоків арсеналу художньої виразності у поєднанні з високим рівнем професійної майстерності музикантів утворює можливість для народження яскравих, художньо довершених музичних композицій.

Дослідженням мистецтва імпровізації як художньої основи жанрів приділяється дуже незначна увага. Насамперед, науковці акцентують власний погляд на засобах художньої виразності не заглиблюючись у їх історичні витoki, передумови їхнього становлення, взаємодії з розвитком певних жанрів. З дуже не великого кола вчених, які торкаються подібної проблематики відзначимо роботи С. Левіна [7], В. Апатського [1; 2], Р. Вовка [6], З. Буркацького [4], І. Віскової [5]. Таким чином, вивчення історичного підґрунтя інструментальної художньо-виразової палітри у контексті розвитку жанру музики для інструмента соло залишається ще невивченим.

Мета статті – дослідження імпровізації як художньої основи жанру музики для інструмента соло, на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. Ціллю публікації є також популяризація даного жанру серед композиторів, музикантів, слухачів, а також викладачів та студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Об'єктом дослідження є мистецтво імпровізації як художня основа жанру музики для інструмента соло.

Предмет дослідження – художні особливості деяких засобів виразності у становленні та розвитку яких імпровізаційна виконавська культура відіграла вирішальне значення.

Відомо, що імпровізація, будучи найдревнішим видом художньої творчості, постає надзвичайно потужним засобом як у процесі народження певної виразності, так й у ході її подальшої еволюції. Мистецтвознавець З. Буркацький відзначає: „Початковим моментом імпровізації було риторичне „прикрашання” основного наспіву. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактовку орнаменту як засобу прояву виразності, так і віртуозності” [4, 10]. Відтак, історично обґрунтоване дослідження імпровізації є важливою необхідністю для найбільш повного розуміння її впливу на музику подальших часів.

Відзначимо, що й аналіз музично-виконавського мистецтва, зокрема духового, дозволяє зробити певні висновки, адже, за словами А. Самойленко, „музика у цілому дозволяє помітити рух часу – як „об’єкт що рухається”, причому часу не лише фактичного, але й історичного [12, 45].

Жанром, який мав доленосне значення у формуванні імпровізаційної інструментальної природи, а також у подальшому й сучасного жанру музики для інструмента соло був середньовічний естампі. Одноголосна інструментальна (вокальна) музика переважно танцювального характеру була дуже розповсюдженою в Італії, Франції у XIII – XV століттях.

Як правило, мелодичною основою естампі поставала одна з мелодій найбільш відомих пісень, яку виконавець-інструменталіст „розсвічував” найрізноманітнішими мелодичними фігураціями, пасажами в залежності від власного художнього хисту та конструкційних особливостей того чи іншого інструмента.

Подібно до французької естампі, в Італії була розповсюджена естампіта. У Лондонському манускрипті (London British Library Add. 29987), датованому 1400 – 1410 рр., збереглося лише вісім естампіт італійського походження. Одною з них є естампіта „Джерело радості” („Chominciamento di gioia”) (фрагмент у транскрипції Т. Манги) [11].

Насиченість даної естампї тріольними ритмічними фігураціями викладеними в інтервальному сполученні секунд і терцій вказує на можливе виконання твору духовим інструментом гобойного або флейтового типів. Також відзначимо наявність оспівування основних ступенів мелодії у тріумфально-радісному, життєстверджуючому характері орнаментальних імпровізацій (юбіляції). Звертає увагу яскраво виділена віртуозно-пальцева техніка й сталий розвиток віртуозності у цілому.

Отже, орнаментована, інструментальна мелодія у монодійному викладенні з технологічною віртуозністю визначеною мілким типом пальцевої техніки яскраво засвідчує розвиток інструментальної імпровізації. Ритмічні градації, прохідні звуки, композиційна визначеність у свідомості музиканта каденцій (у нотному тексті каденції не мали позначень) в значній мірі активізували творчу, імпровізаторську винахідливість музикантів-інструменталістів, зокрема виконавців на духових інструментах.

Досліджуючи інструментальне музично-виконавське мистецтво О. Олійник констатує: „Орнаментована мелодика естампї активно впливала не лише на інші жанри (качіа, мотет), але й на практику орнаментованої імпровізації в цілому. Під цим

кутом зору естампі стали важливим етапом розвитку мистецтва імпровізації, де вперше письмово була зафіксована інструментальна мелодика, без якої не стали б можливими ні інструменталізм Ренесансу з притаманним йому мистецтвом віртуозного колорування, ні музичне мистецтво доби Бароко” [9, 13].

Важливо відзначити, що слідуючи слову вокального тексту музикант інструменталіст в ригурнелях, інтерлюдіях, постлюдіях перш за все намагався дістатись впізнання „базового наспіву” у слухачів. Таким чином, „розсвічуючи” монодію орнаментальними побудовами виконавець зберігав „... наявність загальної пам’яті у адресанта й адресата” [14, 127]. Підкреслимо, що дане є яскравим проявом однієї з найхарактерніших рис інструментальної імпровізаційності.

Народження музичного твору безпосередньо у процесі його виконання (природа мистецтва імпровізації) з урахуванням певної інструментальної специфіки означеної у коротких мігруючих мотивах, дозволяє констатувати не лише активний розвиток мистецтва імпровізації, але й становлення віртуозної імпровізаційної майстерності з чітко вираженим інструментальним характером виконавства. З. Буркацький, досліджуючи історичні передумови віртуозності кларнетового виконавства, пише: „Починаючи з XVI століття (особливо це стосується Італії), у виконавстві від техніки імпровізації здійснюється крок до віртуозного інструменталізму, заснованого на використанні специфічних для даного інструмента технічних і фактурних прийомів” [4, 11–12].

Сольні імпровізаційні навички, які склали основу віртуозної майстерності музикантів, формувались в наслідок „просвічування”, орнаменталізації відповідних тонів, мотивів низкою більш мілких за довжиною нот (пасажі, димінуції). „Яким саме чином ці фігури, віртуозні інтерполяції імпровізувались менестрелями – спеціально ніхто з їх сучасників не пояснював, але релікти такої практики не вичерпувались, як відомо, аж до XVIII століття” [11, 217–218].

Отже, розвиток сольної імпровізаційної віртуозності, в основі якої, підкреслимо, індивідуальний виконавський процес

постає однією з фундаментальних засад у розвитку жанру музики для інструмента соло.

У добу Відродження еволюція сольного інструментального музикування активізувалась також висвітленням певних імпровізованих вставок у відповідних розділах спеціальних навчальних збірників. Серед авторів такого роду підручників були й відомі музиканти інструменталісти, зокрема, виконавці на духових інструментах. Так італійський композитор пізнього Відродження, теоретик, автор двочастинного збірника з орнаментики „Правдивий спосіб прикрашати” (*Il vero modo di diminuir*, 1584), виконавець-віртуоз на корнеті Джироламо Далла Каза (? – 1601) подає імпровізований варіант фрагменту мелодії з мадригалу Алессандро Стріджо (1536 – 1592) [11].



Слід підкреслити, що імпровізаційність сольного виконавства позначеного яскравою віртуозністю була притаманна духовим інструментам не лише флейтового та язичкового типів. Вищезгаданий корнет, також відомий під назвою цинк, являв собою мундштучний духовий інструмент, який виготовлявся з натурального рогу, або слонової кістки чи дерева. Його популярність у середні віки та в епоху Відродження зумовлена наявністю діатонічного звукоряду, що дозволяло виконувати на інструменті різноманітні мелодичні побудови, імпровізаційно-віртуозні пасажі.

Один з розділів збірки аранжувань відомих тогочасних танців, французького видавця П. Аттеньяна (1494 – 1552), мав водночас красномовну та надзвичайно змістовну назву: „Вісімнадцять народних танців, забезпечених переробками та завітками” [7, 65].

Отже, вищевикладене засвідчує сталий розвиток в епоху Відродження інструментальної імпровізації, що у значній мірі активізувалось нотною фіксацією певних ритмічних та інтонаційно-мелодичних елементів відомих народних танців і пісень. На їх основі виконавець-інструменталіст у спонтанному творчому процесі створював нові, неповторні музичні композиції. С. Мальцев зазначає: „Будь-яка імпровізаційна культура будується на фонді текстів, добре відомих не лише музикантам, але й слухачам” [8, 35].

Також відзначимо, що народне музично-виконавське мистецтво, в якому у найбільшій мірі проявляється монодійне (одноголосне) викладення з імпровізаційною основою, відіграло доленосне значення у формуванні жанрових засад сольного інструментального виконавства.

Важливо усвідомлювати, що безпосередній процес інструментальної імпровізації (як і вокальної) унеможлиблював її колективне виконання, груповий творчий процес. Технічно нездійсненним постає тотожність одночасного народження імпровізаційного музикування декількома інструменталістами безпосередньо у момент виконавства. Дане засвідчує основоположну роль мистецтва імпровізації у становленні та розвитку жанру музики для інструмента соло.

Відомо, що одним з найяскравіших художніх проявів імпровізаційності в музиці постало мистецтво орнаментики. В. Брянцева пише: „З другої половини XVI століття вільна орнаментика розвивалась головним чином в Італії, насамперед у позначеній мелодичним багатством сольній вокальній музиці, а також схильній до віртуозності скрипковій музиці” [3, 106].

Таким чином, мистецтво імпровізації активізувалось розвитком як вокального, так й інструментального сольного музикування. Та не лише співаки та виконавці на струнно-смічкових інструментах володіли навиками вільної орнаментики, що в цілому удосконалювало імпровізаційність у

тогочасному музичному мистецтві. Як зазначає І. Ямпольський, масштаби імпровізації зростали з розвитком сольної музики й для клавішних інструментів. Видатним музикантом-імпровізатором свого часу був італійський органіст, композитор і поет Франческо Ландіно (1325 – 1397). Такий прийом виконавської імпровізації як колорування („розмальовування”, „освітлювання” мелодії більш мілкими за довжиною нотами) був розповсюдженим й у виконавців на лютні, клавирі, скрипці [15, 509].

Професор В. Апатський досліджуючи мистецтво імпровізації у царині духового виконавства дістається висновку: „Найбільші можливості імпровізаційні оздоблення отримували в сольній музиці концертного плану, в танцювальній, пісенній та іншій розважальній музиці” [2, 15].

Отже, науковці акцентують увагу саме на сольній природі імпровізаційного процесу. Відтак, маємо констатувати, що практичне втілення імпровізаційних інструментальних творів мало яскраво виражений індивідуальний процес музикування, що у значній мірі активізувало розвиток жанру музики для інструмента соло.

Доленосне значення у розвитку сольного інструментального виконавства, зокрема на духових інструментах, мали юбіляції – одноголосні орнаментальні вставки до наспівів церковної служби. Емоційно-піднесений, тріумфальний характер імпровізацій, розкішно мелодичних фігур „розсвічував” переважно завершальні склади слова „алілуя”. „Інструменталісти, подібно співакам, невтомно вправлялись у заміні витриманих нот руладами, колоратурами та всілякими видозмінами основної теми. Цим займались музиканти, які грали не лише на органі, клавикорді, скрипці, лютні, теорбі та ін., а й флейтисти, виконавці на шалмеї, помері, корнеті (цинку)” [7, 58].

Важливо відзначити, що такого роду виконавська активність не лише формувала відповідну інструментальну специфіку, певні фактурні, регістрові, тембральні особливості гри на інструментах, в цілому – засоби художньої виразності, але й активізувала творче, індивідуально-особистісне відношення до сольного виконавства у кожного музиканта.

Мистецтвознавець С. Левін зазначає: „Варіації виникали здебільшого експромтом у міру вміння і фантазії кожного...” [7, 58].

Індивідуальна творча активність у процесі імпровізаційного музикування, яка поставала художньою основою для розвитку сольного виконавства, у значній мірі породжувалась відсутністю спеціалізованого розподілу на композиторську та виконавську діяльності. Поєднання в одній особі як творця музичної композиції, так і безпосереднього її виконавця, довгий час (середні віки та епоха Відродження) вважалось за норму музичної діяльності. Важливо відзначити, що тогочасний музикант добре володів грою на багатьох музичних інструментах, зокрема на духових, мав він, обов'язково, і навички співу. Кристалізація аплікатурно-фактурних позицій відносно кожного інструмента формувала певну виконавську майстерність музиканта, становлення якої відбувалось у лоні сольної інструментально-виконавської практики.

Виконавець, створюючи новий твір безпосередньо у процесі гри на інструменті (мистецтво імпровізації), наповнював композицію особистою емоційністю та чуттєвістю виконання. В. Апатський пише: „Звичайно, практика виконавської імпровізації відображала індивідуальний підхід виконавця до твору, більше того, відображала його емоційний стан в цей момент” [2, 13].

Отже, мистецтво імпровізації у часи середньовіччя та епохи Відродження сформувало доленосні художні засади сольного інструментального виконавства, які позначились у розвитку яскравої віртуозної гри на інструментах, зокрема духових. Характер пальцевої техніки дозволяє відзначити превалювання мілкого типу віртуозності (гамоподібні висхідні та низхідні пасажі, оспівування основних тонів мелодії), який був представлений у виконавстві на духових інструментах усіх типів (флейтові, язичкові, мундштучні).

Доленосне значення імпровізація відіграла у становленні мистецтва музичної орнаменталізації (юбіляції). Наслідком даного звершення постала індивідуально-творча активізація сольного виконавського процесу, яка позначилась пишнотою

мелодичного „розсвічування”, реєстровою та динамічною вишуканістю, емоційною насиченістю.

За визначенням О. Самойленко музичний жанр „існує поміж зовнішніми передумовами музики – умовами виконання та сприйняття, семантичними установками культури – та музикою як мовою, музично-інтонаційною єдністю композиції, іманентними факторами музичного смислоутворення” [13, 22]. Саме мистецтву імпровізації належать художні основи внутрішньо притаманні сольному виконавському мистецтву, іманентні чинники жанру музики для інструмента соло.

Перспективою дослідження даної теми може стати здійснення теоретичного та виконавського аналізу сучасних творів жанру музики для інструмента соло, які вже у власній назві передають художню специфіку композицій такого роду. Серед них відзначимо наступні: „Імпровізація” для тромбона соло Е. Креспо, „Імпровізація” для кларнета соло В. Ротару, „Імпровізації” для валторни соло В. Буяновського та інші.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатський В.М. Імпровізація в сучасному духовому виконавстві / В.М. Апатський // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України : [Зб. матеріал. Всеукр. наук.-практ. конф.]. – Вип. 2. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – С. 13–15.
3. Брянцева В.Н. Орнаментика. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – С. 105–108.
4. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста : [Навч. посібник] / З.П. Буркацький. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 166 с.
5. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : Автореф. дисс. ... канд.

- искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И.В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
6. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Р.А. Вовк. – Київ, 2004. – 19 с.
7. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
8. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
9. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі : [Навч. посібник] / О.Г. Олійник. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 200 с.
10. Сапонов М.А. Искусство импровизации / М.А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 78 с.
11. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М. : Классика - XXI, 2004. – 400 с.
12. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
13. Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности / А. Самойленко // Київське музикознавство. – Вип. 21. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2007. – С. 11–27.
14. Скрыпник А.В. Импровизация и алеаторика (опыт сравнительной характеристики) / А.В. Скрыпник // Музичне мистецтво. – Вип. 12. – Донецьк - Львів : ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2012. – С. 126–137.
15. Ямпольский И.М. Импровизация. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – С. 508–510

Мартинюк Анатолій Кирилович
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольського
державного педагогічного університету
ім. Богдана Хмельницького

УДК 788.071.4

**НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА
ІНЕССИ ГУЛЕСКО – ВИЗНАЧНОГО ДІЯЧА
УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена висвітленню наукового доробку одного з фундаторів сучасної Харківської диригентсько-хорової школи та українського хорознавчого музикознавства – Інесси Іванівни Гулеско. Аналізуються підходи і особливості методології авторського аналізу стильових напрямків, еволюції хорових жанрів та прогнозування перспектив їх подальшого розвитку в контексті інтерпретації творів різних стилів і жанрів, ознайомлення з виконавськими традиціями минулого та сучасності.

Ключові слова: українські диригентські хорові школи, становлення музичного мислення сучасного хорового диригента, виконавська хорова естетика, національний хоровий стиль.

Статья посвящена изучению научного наследия одного с основателей современной Харьковской дирижерско-хоровой школы и украинского хорового музыковедения – Инессы Ивановны Гулеско. Анализируются подходы и особенности методологии авторского анализа стиливых направлений, эволюции хоровых жанров и прогнозирования перспектив их дальнейшего развития в контексте интерпретации произведений различных стилей и жанров, изучении исполнительских традиций прошлого и современности.

Ключевые слова: украинские дирижерские хоровые школы, становление музыкального мышления современного хорового дирижера, исполнительская хоровая эстетика, национальный хоровой стиль.

The works deals with the elucidating of scientific work of the same from founder of modern Kharkiv's conductor choral school and Ukrainian choral musicology is I. Hulesko. The approaches and peculiarities of methodology the author's analysis of style diuctions, evolution of choral genres and forecasting of perspective theirs future development in context of interpretation of compositions the different styles and genres, acquaint with executive traditions of late time of modern are analyzed in the article.

The key words: Ukrainian choral conductor's schools, development of musical thought of modern choral conductor, executive choral aesthetics, national choral style.

У розбудові цілісної системи і розвитку української диригентської хорової школи та становлення музичного мислення сучасного хорового диригента вагоме місце належить науковій розробці та втіленню концептуальних засад у педагогічну практику.

Надзвичайно важливою проблемою по сьогодні лишається ґрунтовне дослідження проблем виконавської хорової естетики, аналіз хорової музики різних історичних періодів, стильових напрямків та окремих композиторів, спостереження над еволюцією хорових жанрів та прогнозування перспектив їх подальшого розвитку, осмислення творчого досвіду найбільш відомих хорових колективів та їх диригентів, дослідження проблем виконавської інтерпретації тощо.

Вказані напрямки українського музикознавства були започатковані і плідно розвинені у наукових дослідженнях вітчизняних музикознавців, хорових диригентів і педагогів Н.О. Герасимової-Персидської, М.О. Грінченка, М.М. Гордійчука, Н.О. Горюхіної, І.І. Гулеско, М.К. Боровика, В.А. Дженкова, М.П. Загайкевич, В.Ф. Іванова, Л.П. Корній, Н.І. Королюк, І.А. Котляревського, А.П. Лашенка, І.Ф. Ляшенка,

С.С. Павлишин, Л.О. Пархоменко, В.І. Рожка, Н.Ф. Семененко, А.К. Терещенко, О.С. Тимошенка, О.Я. Шресер-Ткаченко та ін.

Метою роботи є висвітлення наукового доробку непересічної особистості з цього грона вітчизняних музикознавців, що спричинилися стрімкому зростанню системи музичного професіоналізму галузі – видатного науковця, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури Інесси Іванівни Гулеско.

І.І. Гулеско у 1963 році закінчила з відзнакою Харківську державну консерваторію. У 1980 році захистила кандидатську дисертацію на тему „Хор в кантатно-ораториальних произведениях Г. Свиридова (принципы хорового мышления)”. Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор В.В. Задерацький. У дисертаційному дослідженні вченого зроблено комплексний аналіз творчості композитора, виявлено драматургічні функції хору в контексті кантатно-ораторіальної форми, розкрито специфіку та семантичну спрямованість хорової фактури і хорової колористики. Такий цілісний багаторівневий розгляд хору у вокально-симфонічній формі було зроблено в музикознавстві вперше [1].

Вагомим внеском в хорознавче музикознавство є навчальний посібник І.І. Гулеско „Національний хоровий стиль”. Глибокий аналіз складного процесу формування національного хорового стилю в українській та російській хоровій музиці здійснено вченим на широкому історичному тлі становлення класичних слов'янських музичних шкіл. У науковому дослідженні І.І. Гулеско, з позицій нового історико-культурного мислення, простежуються провідні художньо-естетичні тенденції в хоровому мистецтві України та Росії кінця ХІХ - початку ХХ ст., отримує подальший розвиток система жанрової класифікації хорової творчості, виявляється індивідуальний хоровий стиль визначних персоналій хорової культури. Вперше запроваджений автором в хорознавстві метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу сприяє виходу цієї галузі музикознавства на якісно новий рівень сучасних наукових знань [2].

Навчальний посібник І.І. Гулеско „Реквієм Моцарта” став працею, що яскраво засвідчує рівень сучасного українського хорознавчого музикознавства. В роботі, яка має монографічний характер, розкривається драматургія циклу, вперше виявляються риси симфонізму і театральності „Реквієму”, висвітлюються питання фактури і форми частин циклу, а також макроформи на рівні зв’язків між частинами – так званий симфонізм на відстані. Автор висловлює думку про передбачення Моцартом в „Реквіємі” романтичних тенденцій в гармонічному контексті, про просторово-часові параметри та про симетрію фактури. Підсумовуючи сказане, відзначимо, що такий глибокий аналіз геніального твору Моцарта, в якому з небувалою силою втілено трагедію людського буття, є вагомим здобутком сучасного музикознавства [3].

Для формування хорознавчого напрямку в українському музикознавстві велике значення мають й інші праці І.І. Гулеско, такі як навчальні посібники „Хорова література”, „Хорові твори крупної форми сучасних композиторів”, програми курсів „Хорова література”, „Українська хорова література”, „Інтоніційно-стильовий аналіз”, „Теорія хорового виконавства”, статті „Більше уваги методологічним проблемам”, „Актуальні питання методології сучасної музичної освіти”, „Проблеми стиля и исполнительского интонирования хоровой музыки 60-80-х годов”, „Актуальні питання методології сучасної вузівської хорознавчої освіти”, „Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства” та інші [6;7;8].

Ще однією з вагомих наукових праць, яка яскраво засвідчує тенденцію до зростання наукового рівня сучасного хорознавчого музикознавства, є монографія „Музично-художня типологія реквієму в європейському контексті”. Здійснений вперше у музикознавстві цілісний функціональний інтонаційно-стильовий аналіз видатних творів світової хорової класики дозволяє вченому не тільки наблизитися до усвідомлення суті феномену „Реквіємів” В.А. Моцарта, Дж. Верді, Й. Брамса, Б. Бріттена, Д.Д. Кабалевського, А.Г. Шнітке, Ю. Шамо, Е.Л. Уеббера у всій їх складності, але й визначити їх місце в еволюції заупокійної меси, розкрити нові типи сучасних художніх концепцій [9].

Поєднання методу контекстного аналізу явищ культури з методом інтонаційно-стильового аналізу дозволяє автору відтворити достатньо складну „художню картину” (за Мейлахом), побачити ті зміни, що виникли в загальній конструкції жанрової моделі (на різних етапах еволюції як художньої свідомості, так і стильових епох і течій).

Співставляючи різні твори цього жанру, автор застосовує новий підхід у виборі текстової моделі. Реквієм апелює до трьох історичних типів текстів: латинського канону середньовікової заупокійної літургії, німецької протестантської служби і поезії ХХ століття. Еволюція жанру реквієму призвела до значного розширення його тематики і демократизації через взаємодію з іншими хоровими жанрами, театром, кіно, живописом, рок-музикою і остаточного виходу в сферу концертної практики і втрати первісних якостей первинної моделі. Таким чином, кожен із творів є художнім досвідом передовсім автора, його загальної концепції, особливостей індивідуального авторського стилю.

Наукова спадщина І.І. Гулеско стала методологічним підґрунтям для створення цілісної наукової концепції вузівського курсу „Хорова література” та суміжних диригентсько-хорових дисциплін. Відзначимо, що професору І.І. Гулеско належить пріоритет у цій галузі мистецької освіти, як укладника цілісної наукової концепції вузівського курсу „Хорова література”, що було в загальних рисах окреслено в змісті спецкурсів „Інтонаційно-стильовий аналіз” і „Теорія хорового виконавства”, які мають дотичність до цієї дисципліни. Основні концептуальні засади названих курсів та їх детальна розробка представлені в науково-методичних працях професора І.І. Гулеско, де вперше розроблену автором типологію стильових напрямків у класичному національному та сучасному хоровому стилі, а також метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів і стилів впроваджено в навчальний процес.

Дисципліна „Хорова література” поєднує у собі риси різних розділів музичної науки – історії музики, поліфонії, гармонії, аналізу музичних творів, хорознавства. Програмою курсу передбачено лекційні, лекційно-практичні, семінарські та лабораторні заняття. В структурі лекційного курсу, який

охоплює основні оглядові теми загального характеру важливе місце займає вступний розділ, де визначаються основні завдання і проблематика дисципліни, окреслюється її понятійний апарат, подається жанрова класифікація хорової творчості, розкриваються типологічні форми фактури хорової музики різних епох та стилів, висвітлюються найбільш важливі питання теорії хорової літератури. В центрі уваги лекційно-практичних занять – локальні підтеми та інтонаційно-стильовий аналіз хорових творів. Основним змістом семінарських занять є розгляд проблемних питань розвитку хорових жанрів, провідних тенденцій в хоровому мистецтві того чи іншого історичного періоду тощо. Аналіз хорових творів різних авторів здійснюється передусім на лабораторних заняттях.

Вагоме місце в курсі „Хорова література” займає підготовка курсової роботи з поглибленим вивченням певної проблеми, опрацюванням та систематизацією значних обсягів матеріалу (літератури, нотографії, грамзаписів), цілісним фактурно-стильовим аналізом тематичних хорових творів, опрацюванням навичок науково-дослідницької роботи хоровими диригентами.

Концепцією курсу „Хорова література” передбачено проведення науково-практичних конференцій, які стали традиційними в цьому навчальному закладі. Культурологічна спрямованість конференцій зафіксована в їх проблематиці.

1. Українська культура: історія та сучасність.
2. Сучасні проблеми хорового стилю та виконавства.
3. Хорова культура Харківщини: традиції, сучасність, тенденції й перспективи розвитку.
4. Хорова культура сучасності: аспекти вивчення й розвитку.
5. Слов'янський світ: єдність й різноманітність.

Сучасні складні процеси розвитку хорового мистецтва в Україні потребують постійного удосконалення диригентсько-хорової освіти за допомогою науково-обґрунтованого відбору найбільш прогресивних елементів музичної культури, так званих „культурам,, (термін А. Моля) та їх впровадження в систему навчання хорових диригентів та сферу досліджень хорознавчого музикознавства. Свідченням позитивних тенденцій в галузі

диригентсько-хорової освіти є методологічні зміни в навчальних планах, введення нових дисциплін, які органічно доповнюють курс „Хорова література”. Так, курс „Інтонаційно-стильовий аналіз” (автор професор І.І. Гулеско) читається в Харківській державній академії культури понад двадцять років, він не має аналогів ні в системі вузів України, ні за кордоном.

Спадкоємність курсу „Інтонаційно-стильовий аналіз” з курсом „Хорова література” забезпечується наявністю в останньому цілого розділу „Теорія та методологія”, в якому висвітлюється система основних понять на власне категоріальному рівні - хоровий жанр - хоровий стиль - хорова фактура - хорова „інструментовка” та ін; виявляються основні принципи інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів, подаються типологічні різновиди фактури, окреслюються основні риси національного хорового стилю (українського, російського та ін.). Основними завданнями курсу „Інтонаційно-стильовий аналіз” є оволодіння студентами різноманітними методами виявлення сутності змісту хорових творів, усвідомлення їх інтонаційної семантики та конструктивної логіки; поглиблення знань про хоровий жанр, стиль, фактуру, форму на більш високому теоретичному та методологічному рівнях.

Свідченням принципів змін в системі диригентсько-хорової освіти України є впровадження в ХДАК нового курсу „Теорія хорового виконавства” (автор – професор І.І. Гулеско). До основних завдань курсу „Теорія хорового виконавства” належить формування у студентів світоглядних позицій в галузі хорового виконавства, усвідомлення загальних закономірностей музично-виконавського процесу та специфіки їх прояву в хоровому мистецтві, оволодіння знаннями про варіантну численність хорового виконавства, набуття навичок роботи над хоровою партитурою в аспекті інтерпретації творів різних стилів і жанрів, ознайомлення з виконавськими традиціями минулого та сучасності. Згідно з цими завданнями розроблено тематичний план курсу, який складається з дев’яти тем теоретичного характеру. Програмою курсу передбачено проведення лекційно-практичних занять, написання студентами рефератів та їх захист перед заліком.

Особливого значення для розбудови вузівського курсу „Хорова література” набувають висловлені вченим думки про значення та функції хорového мистецтва в духовному житті народу та системі музичного професіоналізму, висвітлення проблем виконавської хоровой естетики; аналіз хоровой музики різних історичних періодів, стильових напрямків та окремих композиторів; спостереження над еволюцією хорових жанрів та прогнозування перспектив їх подальшого розвитку; осмислення творчого досвіду найбільш відомих хорових колективів та їх диригентів, дослідження проблем виконавської інтерпретації тощо.

Таким чином, вказані праці не лише є свідченням принципів змін у системі диригентсько-хоровой освіти України, а й обґрунтуванням необхідності впровадження до завдань курсу „Теорія хорového виконавства” потреби у формуванні у студентів світоглядних позицій у галузі хорového виконавства.

Таким чином, І.І. Гулеско розроблена цілісна наукова концепція вузівських курсів „Хорова література”, „Інтонаційно-стильовий аналіз” та „Теорія хорového виконавства”. Оригінальну типологію стильових напрямків у класичному національному та сучасному хоровому стилі, а також метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу хорових творів різних жанрів і стилів впроваджено в навчальний процес вперше.

Матеріали наукових досліджень професора І.І. Гулеско пройшли успішну апробацію в навчальному процесі всіх училищ культури України, а також Білорусії, Молдавії і Киргизстану. Цьому сприяла багаторічна (1976-1999 рр.) плідна діяльність І.І. Гулеско на факультеті підвищення кваліфікації при ХДАК, де вона викладала такі курси, як: „Хорова література”, „Сучасна хорова література”, „Інтонаційно-стильовий аналіз”, а також вела семінар-практикум „Виконавський аналіз хорових творів”.

Інеса Іванівна Гулеско – широко відоме ім'я за межами України. Вона співпрацювала з кафедрою хорознавства та хорového диригування Санкт-Петербурзької академії культури, є автором кількох рецензій на типові програми, створені в ЛДІК (Санкт-Петербурзький університет культури та мистецтв), статті

та інші наукові праці професорів П.П. Левандо, В.І. Ільїна, О.Д. Светозарової і А.М. Віханської. Професор І.І. Гулеско підтримує тісні зв'язки з кафедрою хорového диригування Казанської консерваторії. Вона є рецензентом двох наукових праць професора С.А. Казанкова „От урока к концерту” (Казань, 1990) і „Дирижер хора – артист и педагог” (Казань, 1998).

Науково-педагогічна діяльність професора І.І. Гулеско має значний культуротворчий вплив на формування великої кількості молодих митців. Важливою лабораторією виховання кадрів, особливо науково-педагогічного напрямку, стало кероване нею вже упродовж 50-ти років студентське науково-творче товариство факультету народної художньої творчості ХДАК. У дослідницькій групі товариства під керівництвом професора І.І. Гулеско пройшли справжню школу наукового пошуку доктор мистецтвознавства, професор В.І. Рожок, кандидат педагогічних наук, професор В.В. Кірсанов, доктор філософських наук, професор О.М. Юркевич, кандидат педагогічних наук, доцент Т.В. Босенко, кандидат педагогічних наук, доцент Н. Стефіна, кандидат мистецтвознавства, професор А.К. Мартинюк, народна артистка України А.І. Мамченко, заслужений діяч мистецтв України О.В. Переверзев, заслужений працівник культури України Л. Гурак, лауреат всеукраїнських конкурсів Н. Мартінкус.

Наукова школа І.І. Гулеско представлена науковцями, що захистили кандидатські дисертації – Ю.М. Івановою, А.К. Мартинюком, Ю.В. Мостовою, В.М. Крайнянською-Міхно та аспіранткою О.В. Цехмістро.

Наукова діяльність Інесси Іванівни є яскравою сторінкою української диригентсько-хорової освіти та хорознавчого музикознавства. Вона сприяє входженню сучасної вітчизняної хорової культури в європейський та світовий соціокультурний простір. Невипадково в 1999 році професор Харківської державної академії культури І.І. Гулеско визнана Американським біографічним інститутом „Людиною року” в номінації „Видатні вчені світу”.

Багато поколінь учнів Інесси Іванівни Гулеско і особисто автор статті вважають, що Інесса Іванівна є не тільки

талановитим ученим, педагогом, філософом, а й чудовою, високодуховною Людиною.

Вищевикладене дає нам підстави віднести багаторічний досвід викладання розглянутих дисциплін в ХДАК, а також науковий доробок професора І.І. Гулеско, до цінних надбань сучасної системи диригентсько-хорової освіти та наукового хорознавчого музикознавства. На нашу думку, існує необхідність ширшого впровадження цих здобутків у практику роботи вищих навчальних закладів України. Певні, що це дійово сприятиме досягненню відповідності диригентсько-хорової освіти вимогам сучасного культурного середовища.

Література:

1. Гулеско И.И. Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г.В. Свиридова (принципы хорового мышления) : Автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рильского / И.И. Гулеско. – К., 1980. – 25 с.
2. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль : Навчальний посібник / І.І. Гулеско. – Харків : ХДІК, 1994. – 108 с.
3. Гулеско І.І. „Реквієм” Моцарта : Навчальний посібник / І.І. Гулеско. – Харків : ХДІК, 1998. – 56 с.
4. Гулеско І.І. Актуальні питання методології сучасної музичної освіти / І.І. Гулеско // Філософські та соціально-політичні проблеми підготовки фахівців соціокультурної сфери. – Х. : ХДАК, 1999. – С. 165–171.
5. Гулеско И.И. Проблемы стиля и исполнительского интонирования хоровой музыки 60 – 80-х годов / И.И. Гулеско // Культура України. – Вип. 6. – Харків : ХДАК, 2000.
6. Гулеско І.І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х – початок 90-х рр. ХХ ст.) / І.І. Гулеско // Культура України. – Вип. 7. – Харків : ХДАК, 2000. – С. 122–127.
7. Гулеско І.І. Актуальні питання методології сучасної вузівської хорознавчої освіти (з досвіду викладання авторського курсу „Інтонційно-стильовий аналіз”) / І.І. Гулеско // Теоретичні та практичні питання культурології : – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С. 149–157.

8. Гулеско І.І., Ірха В.І. *Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства / І.І. Гулеско, В.І. Ірха // Культура України. – Вип. 6. – Харків : ХДАК, 2000. – С. 128–138.*

9. Гулеско І.І. *Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті : Монографія / І.І. Гулеско. – Харків : ХДАК, 2001. – 140 с.*

Лисенко Яніна Олегівна
*Декан музичного факультету
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
 кандидат мистецтвознавства, доцент
 кафедри „Історія та теорія музики”*

УДК 94:78.03 (477)

МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО У РІЧИЦІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В 50-60 РОКАХ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті розглядаються тенденції розвитку естетичного виховання у 50-60 роках ХХ сторіччя, висвітлюються особливості естетики техніцизму та протилежні їм ідеї, концепції масового естетичного виховання.

Ключові слова: естетичне виховання, естетика соціалістичного реалізму, естетика техніцизму, творчість, музичне аматорство.

В статье рассматриваются тенденции развития эстетического воспитания в 50-60 годах ХХ столетия, освещаются особенности эстетики техницизма и противоположные им идеи, концепции массового эстетического воспитания.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, эстетика социалистического реализма, эстетика техницизма, творчество, музыкальное аматорство.

In the article examine progress of aesthetic education trends in 50-60 of XX of century, the features of aesthetics of technical prevailing and opposite to them ideas and conceptions of mass aesthetic education are illuminated.

The key words: aesthetic education, aesthetics of socialistic realism, aesthetics of technical, work, musical amateurness.

Період 50-х років ХХ ст. характеризується складними та неоднозначними суспільними процесами. Під гаслами боротьби з наслідками сталінізму розпочинається перебудова майже усіх суспільних інститутів, особливо тих, які виявили себе найактивнішим інструментом впливу на масову свідомість. Розпочинається цей процес із започаткування М.С. Хрущовим реформи народної освіти (1958), котра мала забезпечити поєднання загальноосвітнього та політехнічного навчання. Однак її проведення виявило недостатність такого поєднання для якісного оновлення духовної атмосфери у суспільстві. Остаточно політичний процес просвітницької ідеології уточнюється у програмі чергового (ХХІІ) з'їзду КПРС, коли в якості пріоритетного завдання були визнані будівництво комунізму та виховання людини, яка відповідала б вимогам нового устрою. Після проведення з'їзду на виконання його рішень переорієнтовується вся система громадських та державних культурних установ. Наприклад, на Третньому Всесоюзному з'їзді композиторів (1962) було прийняте рішення: розповідати та пояснювати політику партії музичними засобами, а також, створюючи відповідні художні образи, вчити та виховувати на них слухача. З'ясувати, що саме передбачалося такими рішеннями, допомагають статті Ю.А. Кремльова, відомого у музичних колах тих часів теоретика-музикознавця, визнаного владою офіційним ідеологом у галузі музичного мистецтва після виходу праці „Питання музичної естетики” (1953). У цих працях музикознавцем наголошується на обов'язковому дотриманні у музичній творчості „наукових основ керуючого вчення”, яке визнається також критерієм, що дозволяє відрізнити „фальшиве й пустопорожнє мистецтво від справжнього й глибокого” [1, 9]. Ці акценти віддзеркалюють не тільки внутрішні ідеологічні вимоги часу, але й систему суто

зовнішніх ідеологічних вимог, що панували на той час у всіх сферах суспільного життя.

Протистояння різних ідеологічних підходів та оцінок щодо існуючих моделей суспільного устрою (соціалістичного та капіталістичного) підігрівалось критикою їхнього змісту у пресі та періодичних виданнях. У проекції на ті контрасти, які використовувалися науковцями з обох боків у якості аргументування своєї правоти, обґрунтовувалась також необхідність наукового доведення самодостатності саме соціалістичного способу життя.

Особливо гострих форм набуває дискусія навколо питань, пов'язаних із естетикою техніцизму, якою західна філософія прагнула обґрунтувати свої інновації, що з'явилися або з'являтимуться у сфері людської творчості. Згідно з нею мистецтво тлумачилося як специфічний різновид технічної діяльності, яка не залежить від ідеології, а тому дозволяє людині більше зосередитись на переживанні естетичних почуттів. Творчість тлумачилася як „модель глобальної структури, в яку все втягується”, тобто вона узагальнює в собі „уявлення про універсальний запланований порядок”, символом якого є техніка [3, 40–41].

„Техніка як влада” – ідея яка зводила сприйняття мистецтва до форми, вільної від будь-яких асоціативних значень. Ця ідея також дозволяла тлумачити творчу свободу у мистецтві як явище „нової чуттєвості”, суть якої полягає у „запереченні суспільства вцілому, його моралі, його культури, шляхом звільнення вітальних життєвих сил, зокрема тих, що руйнують традиційні громадянські норми. Їхній „революційний потенціал” посилює „руйнівна сила фантазії”, особливо, якщо вона керується епативними ідеями емансипованої свідомості [4, 45–46].

У Радянському Союзі боротьба з проявами техніцизму відбувається у двох напрямках. Перший – через пропаганду стандартів соціалістичного реалізму. Відповідність йому оцінюється за критеріями ідейного змісту твору. Проголошується, що такий твір повинен демонструвати повноцінність художнього задуму, якість, яку пов'язували з усвідомленим втіленням за допомогою художніх засобів,

завдань, вирішення яких вимагало життя, що оточувало радянську людину. Таке мистецтво передбачало також відмову від гіперсуб'єктивності та авторського свавілля. Вважалося, що останні не мають естетичної цінності, якщо їх не обмежує відповідальність перед суспільством.

Отже, мистецтво соціалістичного реалізму – це наявність таланту, який пройшов сувору школу високої ідейності та служить великій справі будівництва комуністичного майбутнього. Виходячи з цих аргументів, поняття майстерності як критерій професіоналізму тлумачиться в проекції на зміст художнього твору, причому останньому віддається перевага. Якщо цей твір не є носієм певної ідеї, до чого тут професійна майстерність? Такий підхід в оцінках явищ художнього життя критичною думкою початку 60-х проголошується самодостатнім, нею підкреслюється, що показниками реалізму не можна вважати тільки здатність твору впливати на людину, або рівень володіння його автором засобами художньої виразності. „Маестрія” само по собі ще не є підставою вважати творчість реалістичною – ідея, яка проходить червоною ниткою у чисельних тогочасних працях радянських естетиків. Для музикантів вона чітко визначала межу, за якою починалась б ідеологія буржуазного ірраціоналізму.

„Сила майстерності породжується силою художніх ідей та образів” [6, 71] – теза, якою Ю. Кремльов відмежовується від тих, хто дотримувався принципів, проголошених одним із представників музичного авангарду Штокхаузеном: „На нижчому рівні організації матеріалу з ідеї виводяться окремі принципи організації. Здатність до цього я називаю професійним вмінням, а нездатність – дилетантизмом” [7, 44].

Щоб довести неправомірність такого підходу, Ю. Кремльов наводить приклад радянської „легкої творчості” у пісенному жанрі. Остання хоча й спирається на зовнішньо-спрощені засоби виразності, але й не втрачає від того своєї образної глибини. Відповідаючи задумом потребам часу, ця творчість несе в собі високий ідейний зміст, а тому її теж слід вважати різновидом творчості професійної. Основою орієнтування радянських митців у творчості були твердження керівництва країни, і зокрема М.С. Хрущова, котрий вважав, що потрібно створювати

такі книги, кінофільми, твори музики, живопису, які б виховували людей у дусі комуністичних ідеалів, породжували патріотичні бажання, пробуджували у людей почуття захоплення всім чудовим та прекрасним у соціалістичній дійсності.

Саме в цих параметрах оцінювалась здатність радянського мистецтва позитивно впливати на суспільне життя, на відміну від тих, на які орієнтувала тогочасна західна естетична думка.

На початку 60-х років ідеали творчої свободи сприймалися нею як прояв позачасової чуттєвої сутності людини, але її цариною бачилася не тільки сфера підсвідомого. „Ходіння у народ” теж давало змогу зробити мистецтво „загальним надбанням” і таким чином звільнитися від обмежень, які ставить перед митцем публіка. Народницьким мистецтво робить ритуальний колективізм, який дозволяє у будь-яку мить входити у процес колективної творчості і виходити з нього тим, хто бере у ньому участь. Це є однаковою умовою як для майстра, так і для публіки. „Тримай акорд, поки той хто грає поряд з тобою, не прийде до того ж настрою. Тоді відразу знімай!”, – у таких словах З. Боррис розкриває зміст ідеї композиторського народництва [9, 51]. Змусити слухача зрозуміти задум митця таким чином, означає для нього звільнити творчість та світ відь будь-якого диктату.

Активізація інтересу до проблем естетичного виховання у 60-ті роки на Заході не обминула й країн соціалістичної орієнтації. Тональні дискусії, які велися в цей період, задавали радянські науковці. Критикуючи тогочасну буржуазну естетику, вони наголошували на тому, що творча свобода митця – це насамперед потреба душі правдиво висвітлювати те, що є позитивного в динаміці соціалістичного буття. „Соціалізм – єдиний вихід для художника” – цими словами Д. Лондона відомий український естетик В. Кудін аргументує привабливість мистецтва, яке є зразком служіння художника прогресу [10, 49]. Таке мистецтво, випереджаючи час, орієнтує на сприйняття та співтворчість. Однак співтворчість не містифіковану до ритуалу, тобто таку, яка спостерігається під час виконання джазових імпровізацій або рок-н-ролу. Роль співтворця передбачає свободу обох сторін та наявність спільної творчої мети. „Право

вільно писати у відповідності до своїх переконань, висловити суспільству своє розуміння тих проблем, якими це суспільство живе” вимагає створення відповідних „умов для того, щоб суспільство зрозуміло митця, щоб до народу дійшла його творчість” [11, 211]. Це і є другий напрямок запобігання ідеологічним принципам, які пропагувала естетика техніцизму.

У чисельних документах тих часів виокремлюється теза про необхідність посиленої уваги держави до естетичного виховання різних верств населення, а особливо молоді. Загальноприйняті погляди на естетичне виховання розкриває монографія М.В. Гончаренка „Мистецтво й естетичне виховання” (1963), де наголошується, що мистецтво треба зробити масовим, а для цього треба створити такі умови, які сприятимуть вдосконаленню та оновленню існуючих форм обслуговування найширших верств благами мистецтва, коли зростатиме вага аматорського мистецтва та творчості.

Обслуговуванням у той період називали діяльність культурно-освітніх установ: театрів, філармоній, клубних закладів тощо. Звання „Народний артист” проголошується як таке, що присвоюється не тільки за професіоналізм, але й за пропаганду найвагоміших здобутків світової культури. Курс на „художню творчість мільйонів” (таку назву мала передова стаття газети „Правда” від 18 січня 1962 року визначив загальну стратегію просвітницької політики початку 60-х років. Ставка робилась на молодь та активізацію художнього життя не тільки у центрі, а й в усіх республіках. Це позначилось у зростанні ролі союзних заходів, спрямованих на пропаганду мистецькими засобами соціальних принципів, проголошених Новою програмою КПРС.

У 1962 році проходить Перший Всесоюзний конкурс молодих композиторів, з якого розпочинається пошук нових талантів через огляди художньої самодіяльності та організацію численних фольклорних експедицій у найбільш віддалені від центрів куточки країни. Це період, коли починають свою діяльність також нові професійні колективи, ініційовані пошуком інших, не традиційних для вітчизняних, і зорієнтованих більше на західний досвід, форм колективного музикування.

На Україні їх представляли камерний оркестр (1963) та хор ім. Б. Лятошинського (1964), у програмах яких все частіше звучать твори Л. Грабовського, В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Колодуба, В. Філіпенка та інших композиторів, імена яких віддзеркалюють в історії української музики покоління шістдесятників. Шістдесятництво активно використовувало всі можливості, які декларувала радянська пропаганда.

Про динаміку змін, що відбуваються в Україні у 60-ті роки, свідчать музичні події, ініційовані Дніпропетровською філармонією, одним із найстаріших закладів міста. Вона активно підключається до процесу відродження забороненої у часи сталінських репресій музики ХХ століття, оновлюючи репертуар своїх колективів творами С. Прокоф'єва, М. Мясковського, Д. Шостаковича, І. Стравинського, Р. Штрауса. Їхню діяльність очолюють відомі музиканти: Г.П. Проваторов, випускник Московської консерваторії, досвідчений диригент з досвідом роботи у Харківській філармонії, а з 1958 року – головний диригент та художній керівник симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії, та П.Д. Горохов, учень К.Г. Пігрова, художній керівник Дніпропетровської академічної хорової капели, створеної у 1954 році.

Проте, зобов'язання „Піклуватися про розквіт літератури, мистецтва, культури”, проголошені Новою програмою КПРС, виявилися передчасними. Влада досить кволко зрозуміла, що свобода творчості може мати для неї й зворотні наслідки у вигляді паростків дисидентського руху. „Крамольні” антирадянські настрої мали розповсюдження у вузьких колах письменників, науковців та освітян. Тільки після проголошення незалежності української держави факти переслідування цих настроїв стали відомими широкому загалу громадськості. Проте опосередковано реакція на них в ті часи простежується у тенденціях зростання ідеологічного пресингу та цезури щодо будь-яких проявів творчої ініціативи, альтернативної до тих нормативів, які офіційно визнавалися як зразкові присудженням Державних та Ленінських премій або в якості „головної лінії розвитку” радянського мистецтва.

Під гаслом „Мистецтво належить народіві” розпочинається кампанія, спрямована на відродження аматорського мистецтва, чи як воно називалось в ті часи – самодіяльної художньої творчості. Остання проголошується засобом духовного розкріпачення мас і збагачення „художньої скарбниці суспільства”. Завбачалось, що таким шляхом можна досягти стирання граней між самодіяльним та професійним мистецтвом, а також запобігти небажаним соціальним наслідкам від надмірних захоплень творчою свободою.

Підсумовуючи вказане вище, слід зазначити, що означений період характеризується складними суспільними процесами та відображенням їх у творчості митців, що мало значний вплив на активізацію музичного просвітництва та спрямування його на розвиток аматорського мистецтва як засобу прилучення народу до мистецтва.

Література:

1. 55 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 136, арк. 42.
2. 56 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 212, арк. 36.
3. 57 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 61, арк. 1–11.
4. 58 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 587, арк. 39–40.
5. 59 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 544, арк. 86–87.
6. 60 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 136, арк. 43.
7. 61 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 136, арк. 45.
8. 62 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 586, арк. 23.
9. 63 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 12, арк. 39–40.
10. 64 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 279, арк. 30–31.
11. 65 ДАДО – Ф. 4359, оп. 1, од. 165, арк. 83–84.

Тулянецв Андрій Анатолійович
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 792.03

ЙОСИП ГОШУЛЯК: ГРОМАДЯНИН, СПІВАК, ПУБЛІЦИСТ

У статті визначено основні етапи творчої діяльності відомого канадського співака українського походження Йосипа Гошуляка.

Ключові слова: опера, театр, вокал, мистецька публіцистика.

В статье исследовано основные этапы творческой деятельности известного канадского певца украинского происхождения Иосифа Гошуляка.

Ключевые слова: опера, театр, вокал, публицистика искусства.

The article identifies the key personal qualities Yosyp Hoshuliak as bass canadian origine of ukranian.

The key words: opera, theatre, vocal, presse of artist.

Велике, історичної ваги значення мистецької праці баса, заслуженого артиста України Йосипа Гошуляка (Канада) у пропаганді українських вокальних перлин у тому, що він утверджує думку про потребу українського народу розвивати свою музичну культуру за кордоном. І, як ми розуміємо, далеко не завжди у сприятливих умовах. Й. Гошуляку довелося виступати на канадській оперній сцені, більше і менше престижних концертних залах, у студіях радіомовлення й телебачення, у бібліотеках, у актових приміщеннях навчальних закладів, зокрема консерваторій, співати на всіляких відзначеннях української спільноти Канади й США, а навіть на відкритих сценічних майданчиках. Так, для закордонного

слухача, що приходив слухати виступи Й. Гошуляка, театр починався з його вокально-акторської діяльності, його неповторної індивідуальності, з його таланту.

Такою є надзвичайно цікава та щаслива доля відомого співака Йосипа Гошуляка. У національному музичному мистецтві серед басів важко знайти життя більш яскравіше і більш драматичне. Вірний син України, який з усією силою вокально-акторського таланту повставав проти радянської ідеології, непорозумінь минулої епохи, майже все життя прожив на чужині. Як і інші „зірки” вокального мистецтва – Іра Маланюк (меццо-сопрано, Німеччина, Австрія), Михайло Голинський (тенор, Канада), Марія Сокіл (сопрано, США).

„Гошуляк Йосип Григорович народився 7 вересня 1922 року у селі Пелешівка, тепер Чортківського району, Тернопільської області. Український оперний і концертно-камерний співак. Вокальну освіту здобув у Королівській консерваторії в Амстердамі (1947 – 1949, клас А. Тур) і Торонтській консерваторії (клас К. Кігна). З 1954 року виступав періодично на сцені Торонтської опери. Гастролював на оперних сценах Канади і США. Й. Гошуляк – один з провідних концертно-камерних співаків Канади. У 1972, 1978, 1983 роках записав на американських фірмах три грамплатівки українських народних пісень, а також романсів. У 1980, 1990 роках гастролював з концертами по Україні (Київ, Львів, Тернопіль, Полтава, Чернівці, Івано-Франківськ. Автор ряду статей з питань вокального мистецтва” [1, 70].

Що сформувало творчу індивідуальність Йосипа Гошуляка? Шлях до вершин майстерності – складний і тернистий. Лише наполеглива постійна праця народжує довгождані миттєвості успіху. Початок творчого шляху пов’язаний з хорами – церковним, товариства „Просвіта”, театром Й. Стадника. А хорова культура була класичною не лише сама по собі, а й органічно входила в синкретичний контекст усього обширу національної. Вона була для майбутнього оперного та камерного співака Й. Гошуляка формотворчим річищем для становлення усіх інших жанрів – вокалу, музичної драми, інструментальної та оркестрової музики. Чарівливість цього не тільки в новизні сприйняття –

емоцій і музики довкола аж занадто. Йдеться про першоджерельність, про найвищі пласти духовності, в які в процесі співу потрапляє особистість вокаліста.

Слухаючи його аудіокасету „Думи мої, квіти мої” (1994, одна із концертних програм), ще раз переконуєшся у тому, що Й. Гошуляк має талант створювати у кожному невеликому концертному номері драматичний монолог про людську долю. Слухачі та критики підкреслюють його тонку музикальність, „почуття звука та слова”, в поєднанні з багатими акторськими даними, уміння вживатися в сценічний образ. Діапазон сценічних та вокальних можливостей цього інтелектуального актора-співака дуже великий. Йому властиве також режисерське бачення ролі. „Пісня-молитва” М. Соневицького, „In questa tomba oscura”, „Die ehre gottes aus der nature” Л. ван Бетховена, „Пісня мандрівника” П. Чайковського, „Рече та стогне Дніпр широкий” Т. Шевченка - М. Лисенка, „Човен” Є. Гребінки - М. Лисенка, „O, tu, Paterno, terra adorata” Дж. Верді, „Дума про козака-бандуриста” (обр. П. Глушка). Виконуючи ці твори, він чергує мелодійно-плавні розділи з декламаційними, романтичними, пафосними, надаючи їм, відповідно до поетичної основи, необхідні драматургічні функції. Багатогранний світ образів солоспівів-монологів постає на сцені у психологічній заглибленості національних тем.

„Невольницька дума” Т. Шевченка - П. Глушка, „На калині мене мати колихала” М. М'ястківського - А. Верменича, „Ой, нагнувся дуб високий” Є. Голубця - В. Гайворонського, „Як дивно” О. Підсухи - В. Китастого, „У трембітоньку заграю” О. Машкіна, „Ой, з-за гір, з-за гір”, „Ревуха” (обр. М. Ревуцького), „Вії вітер, віє буйний”, „Ой важу я, важу” (обр. О. Чишка). Тут співак виявляє найвищу майстерність у творенні вокального живопису, вміло використовуючи колоритні засоби кантілени. Широким вокальним малюнком подає красу любові до матері, красу природи, зіставляє різні настрої, контрастні музичні образи. Є драматичний речитатив і тяжка скорбота, є заглиблення у стиль журливої народної пісні з напруженням, динамічним розвитком, драматичною кульмінацією.

Самобутня виконавська індивідуальність вокаліста та актора Йосипа Гошуляка формувалася на поезії Тараса Шевченка, яка стала для нього справжнім взірцем національної самосвідомості, найвищим морально-етичним та художнім орієнтиром. Виконавець глибоко відчуває народну основу поезії Т. Шевченка і розуміє неможливість відтворення її на абстрактному музичному ґрунті. Його основним вокальним методом стає поєднання у співі виражальних засобів класичної та народної музики. В оригінальних інтерпретаціях Й. Гошуляка зустрічається чимало інтонаційних поспівок, пов'язаних безпосередньо з фольклором. Вокаліста приваблює лірична та побутова тематика. Хвилює його неспокійну душу поезія Т. Шевченка, сповнена епіко-історичних, соціально-суспільних, узагальнено-філософських тем. Також треба зазначити, що Йосип Гошуляк підхоплював естафету своїх попередників, славетних українських співаків Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського, Бориса Гмирі. А вдосконалював власні професійні мистецькі здобутки в тісній співпраці з такими диригентами, як доктор Мирослав Антонович, Володимир Цісик, Ернесто Барбіні, Волтер Сусскінд, Лев Туркевич. Спількування з видатними митцями Йосипом Гірняком, Олімпією Добровольською, Володимиром Блавацьким, письменником Уласом Самчуком ставало збагаченням творчого досвіду.

Величезний інтерес викликає виконання Йосипом Гошуляком твору „Дума про Почаївську Божу Матір” (автор слів невідомий, муз. М. Леонтовича). Співаючи у супроводі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (диригент Іван Задорожний), соліст трактує „Думу” в епічній формі. Тут використовуються прийоми народної поліфонії, народнопісенні мелодичні звороти. У багатьох епізодах вокальна мелодія стає основою для розгорнутого, насиченого драматизмом і пафосом симфонічного твору. Першозавданням акомпаніаторів – Лео Баркіна, Натана Шульмана, Володимира Баб'яка, Тетяни Ткаченко, Оксани Бризгун-Соколик було виявлення образно-сміслових антитез, контрастів між широкорозспівним, лірично та ритмічно-ускладеним, примхливо-характерним тематизмом

кожного твору. І кожен концертмейстер виявив себе першокласним піаністом.

Глибиною роздумів та трагедійністю образів у виконанні Йосипа Гошуляка вражає перший музичний альбом „Українська класика” (1967). „Тебе я в пісні бачу, рідний крає”, „Псалом Давида 94” П. Куліша (переробка тексту), муз. В. Барвінського, „Кряче ворон” сл. В. Кротевича, муз. К. Стеценка, „Із-за Чорного моря”, сл. народні, муз. М. Гайворонського, „Ой, поля, ви, поля” сл. О. Кониського, муз. В. Барвінського, „Степ”, сл. М. Чернявського, муз. Я. Степового. Він захоплює новим тлумаченням текстів, багатством новознайдених Й. Гошуляком художніх образів, панорамністю звукових картин. Світ цих пісень постає багатоманітним і яскравим. Відчуття слова, народно-пісенної інтонації як своєрідного коду, в якому сконцентровані багатющі можливості для вокальної творчості і гарантує той високохудожній результат, який публіка відчуває.

Бас Йосипа Гошуляка – безмежний, красивого тембру, багатий на інтонації й першорядну техніку – є один бік його артистичної вдачі. Але поруч із тим артист володіє й іншим талантом – сценічним перевтіленням. Талантом і технікою драматичного артиста. Й. Гошуляк є визначним драматичним артистом, що дає цілком закінчені й переконливі своєю правдивістю сценічні типи. За своєї емоційної наповненості, широти й яскравості вокальних засобів, надзвичайної щедрості тембрових відтінків пластичний малюнок образу Пісні Тараса (сл. М. Старицького, муз. М. Лисенка, опера „Тарас Бульба”), створений Йосипом Гошуляком, є лаконічним, простим, зовні стриманим і скульптурно чітким. Бурхливі почуття вирують, клеочуть, підносяться грізною хвилею в його натхненому співі. Разом з тим, актор розкриває в Пісні Тараса найсуттєвіше – схвильований драматизм, що наскрізь проймає партію героя.

Процес роботи над оперною партією для Й. Гошуляка – це, насамперед, тривалий пошук художньо-образної якості, що з’являється в результаті контакту законів музики і сцени, контакту театрального рішення та аналізу партитури з емоційним змістом музики. Тільки в результаті такої взаємодії, успішне здійснення якої залежало від баса Й. Гошуляка та його партнерів-співаків, народжувалася сучасна оперна вистава.

Спілкуючись особисто із Йосипом Гошуляком, розумієш, чому саме критики і слухачі давали найвищі оцінки натхненному, життєрадісному, глибоко гуманістичному виконавському мистецтву цього співака-актора. Розповідаючи в одному із численних інтерв'ю про свою творчість, актор підкреслив, що мусить бути „впевненим у правоті свого героя, інакше як же в нього повірять глядач?”. Не лише Захар Беркут, не лише Іван Карась, але й інквізитор Анджелотті – всі повинні бути для нього рідними.

Оперні герої Й. Гошуляка – Гремін („Євгеній Онегін” П. Чайковського), Коллен („Богема” Дж. Пуччіні), Сенєка („Коронація Поппеї” К. Монтеверді), Сильвестр („Ярослав Мудрий” Г. Майбороди), Банко („Макбет” Дж. Верді), Максим („Купало” А. Вахнянина), Мельник („Русалка” О. Даргомижського), Фараон Єгипту („Аїда” Дж. Верді), Людовіко („Отелло” Дж. Верді). Партнерами співака по оперних виставах були Марілен Горн, Джон Вікерс, Луї Кіліко, Тереса Стратас („зірка” фільмів-опер режисера Ф. Дзефіреллі „Травіата”, „Паяци”), Марія Кіяра, Хустіно Діаз, Ричард Касілле. У 1980 році у Колонному залі ім. М. Лисенка Київської філармонії відбувся концерт Йосипа Гошуляка. Це був справжній тріумф співака. Його можна назвати драматургом концерту, адже широчезний образно-тематичний спектр художніх пошуків цього виконавця поєднувався з особливою конкретністю музично-театрального мислення, досконалим знанням законів сцени, почуттям сценічного часу і простору. У його вокальних номерах набував великого значення конструктивний елемент; виникало враження, що артист, закладаючи фундамент мініатюри, уже думає про рихтування, а втім, ніби бачить багатопверховий сценічний будинок завершеним, спрямованим у височинь.

Під час концерту Йосипа Гошуляка у Київській філармонії ім. М. Лисенка (1980) у першому відділенні співала примадонна Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, народна артистка України та СРСР, золотий лауреат міжнародних конкурсів вокалістів у Софії та Тулузі Галина Туфтїна. Виступаючи з такими партнерами, Йосип Гошуляк навчився не тільки визначати емоціональне „зерно”

партії-ролі, а й відчувати, знаходити її лейтмотив, обирати певний епізод, арію, навіть характерну вокальну репліку, відштовхуючись від яких, видобувати власну домінуючу поетичного, героїчного, соціального, чи трагедійного звучання сценічного образу.

Якщо кинути погляд на „музичну карту” тогочасної України (80-ті роки), то постає строката картина потужних рухів і течій, що відбивали складні процеси суспільно-художнього життя. Майстри музичного театру епохи соціалістичного реалізму, безумовно, намагалися розширювати жанрово-стилістичні і образно-тематичні обрії оперно-балетного і опереткового мистецтва, збагачувати власні художньо-виражальні палітри. З кожним новим сезоном у репертуарі колективів з’являлося все більше опер, балетів і оперет різних народів світу, міцнішими і ширшими ставали міжнародні мистецькі зв’язки. Змінювалися масштаби й наміри багатьох моральних та естетичних цінностей. Українське музичне мистецтво впевнено вийшло на світову музично-театральну арену. Його провідні майстри заслужено здобули славу „зірок першої величини”. Імена Дмитра Гнатюка, Євгенії Мірошніченко, Анатолія Солов’яненка, Марії Стефюк, Анатолія Мокренка, Василя Третяка, Анатолія Кочерги, Гізели Циполи стали відомими на багатьох континентах земної кулі. То ж не диво, що український канадець Йосип Гошуляк гідно вписався у цю когорту.

Наявні цікаві записи українських музичних циклів та окремих передач, в яких Йосип Гошуляк гідно репрезентував українську музичну класику. Зокрема, тематичний „Шевченківський концерт” на найпрестижнішій канадській радіопрограмі CBC, Канада, Торонто, диктор – Джордж Маклін. Концерт на телепрограмі CTV (ведуча – Ірина Макарик), на всіх канадських радіопрограмах: Gilmour’s Album (ведучий – Клайд Гілмор), CIRT, CFRB, в різних українських програмах, а також в етнічній російській програмі „Нева”. Укладаючи репертуар, Йосип Гошуляк виявляє стильову своєрідність кожного вокального твору та органічно об’єднує з усіма ланками твору сценічного. Виконавець цих програм максимально точно, в певному стильовому ключі розробив сценічну поведінку своїх

персонажів, тому радіопрограми стали справжніми радіовиставами. Ці радіопрограми можна використовувати під час консерваторських лекцій з різних дисциплін.

Музично-театральний світ заслуженого артиста України Йосипа Гошуляка – це світ вистав, концертів, записів на радіо та телебаченні, зустрічі із шанувальниками вокального мистецтва. Це підтверджує монументальна книга „Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики”. Упорядник Марта Онуфрив (Київ, видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2012).

З перших же розділів переконалися у тому, що мета цієї книги – благородна й почесна, яка сполучається з бажанням авторів Й. Гошуляка та М. Онуфрив [3, 4] відкрити нові імена у музично-театральному та соціально-політичному процесах України, Канади, США, розширити коло причетних до сучасної вокальної історії, надати трибуну й тим, хто уже відомий у музикології, театрознавстві, публіцистиці, журналістиці.

Розділи „Рятуймо українську музичну культуру”, „До мистецтва крізь призму людських відносин” додають нового сенсу в історико-музичній ретроспективі, духовній палітрі сучасного сприйняття становлення співака Й. Гошуляка як вокаліста та громадянина України та світу. Глава „У світі музики” спонукає до роздумів про те, який шлях – життєвий та творчий – мав пройти Й. Гошуляк: періоди вокально-акторського становлення, спілкування з контрастними людьми. Мимоволі виникає пієтетне ставлення до автора книги, адже він не тільки співав на музичних сценах, а й пропагував у світі мову та надбання Тараса Шевченка.

„У творчому зростанні”. Читаючи статті, відгуки, анонси різних авторів, які підпорядковуються канадському періоду творчості Й. Гошуляка, переносишся у світ добра, людяності, чистоти співака, його роздумів про долю України, народу, про роль української народної пісні. Зустрічаєшся з переливами різноманітних думок, емоцій журналістів та самого співака: від утвердження істин вічного і незнищеного у вокально-акторській професії, від щирої сповідальності Й. Гошуляка – до філософської заглибленості у суть вічних питань буття, любові до України, до поезії Тараса Шевченка.

Широкий тематичний і проблематичний діапазон творчості Й. Гошуляка найчастіше вкладається не тільки в музично-театральні рамки, а й тяжіє до патріотичних дій, міркувань. Що обертаються навколо пізнання ціннісних параметрів законів сцени та життя українців за кордоном, соціально-політичних та естетичних реалій навколишнього світу – минулого, сучасного і майбутнього („Під чаром виконавства: статті, репортажі, дописи”).

Оперний та камерний співак Й. Гошуляк осмислює і певні конкретні громадські події, і факти своєї професії, і узагальнює свої роздуми у співвіднесеності з певними сценічними категоріями – диригенти, режисери, концертмейстери, партнери по сцені, музикологи. Найчастіше мудрість співака Й. Гошуляка проступає з таких деталей, штрихів внутрішньої енергії слова та співу, в яких вгадуються прикмети і сьогодення і вічності. Адже любов до України, до рідної мови, культури у житті співака – безмежна („У відлунні слави”).

Пізнання світу й самого себе в ньому підносять творчість Й. Гошуляка на високий мистецький рівень („У променях приязні”). Цінності справдешні і уявлювані, вічні і скороминучі, фальшиві та дійсні, духовні і матеріальні аналізуються у розділі „Серед давно нашумілої справи”. В емоційно-інтонаційній палітрі книги „Орав свій переліг” нерідко звучать пристрасні думки авторів багатьох публікацій, звернені до сучасників („З роси й води, маестро! Вшанування Йосипа Гошуляка в Дрогобичі до його 80-річчя та інших ювілейних відзначень”).

Йосип Гошуляк осмислює „джерела душі” артиста-вокаліста у контексті повсякденного життя („Навколо актуальних тем”). Вкотре ми маємо можливість повернутися також до історико-музичного коріння української нації, читаючи розділ „Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка” (Із книги Й. Гошуляка „Й свого не цурайтесь”). До музично-патріотичної минувшини України звертає свій погляд вокаліст у розділі „З-під авторського пера Йосипа Гошуляка”. Образ України у творчості Й. Гошуляка подано у значенні вселюдської планети, яка подарувала світові видатних діячів.

„Дружнє багатоголосся” підтверджує висновки про те, що творчість Й. Гошуляка багатогранна й неоднозначна. Здатність і

необхідність співати та створювати сценічні колоритні, незабутні вокально-акторські образи є невід'ємною складовою нелегкого життя цього видатного співака. „Йосип Гошуляк у музичній критиці, і не тільки”, „Матеріали на відзначення” ще раз підтверджують думку про те, що музичний дар у долі Йосипа Гошуляка виступає своєрідним українським культурним кодом, що рефлексує в різні музично-театральні пласти й епохи, зберігаючи при цьому орієнтацію на одвічні людські цінності.

На схилі свого віку Йосип Гошуляк написав і видав унікальні книжки [2, 127]. Літературна творчість Йосипа Гошуляка нараховує кілька видань. „Його не цурайтесь. Спогади, листування, матеріали” (Львів, „Каменяр”, 1995, 590 с.), „Пісні та романси з репертуару Й. Гошуляка” (Тернопіль, „Джура”, 1999), „Йосип Гошуляк” Миті життя” (Тернопіль, „Джура”, 2002). Зі сторінок цих історико-мистецьких видань із читачами спілкуються люди, чії долі стали сюжетами багатьох публікацій.

Література:

1. Лисенко І. Словник співаків України / І. Лисенко. – К. : Рада, 1997. – 354 с.
2. Медведик П. Орав свій переліг / П. Медведик. – К. : Києво-Могилянська академія, 2012. – 910 с.
3. Онуфрив М. Все упованіє моє на тебе / М. Онуфрив // Україна і світ. – К. : 1992. – № 56.
4. Тарасевич М. На мистецьких вершинах / М. Тарасевич // Нові дні. – К. : 1983. – № 45.
5. Туфтіна Г. Мій партнер – Йосип Гошуляк / Г. Туфтіна // Хрещатик. – К. : 2004. – № 76.

Гонтова Лариса Валеріївна
Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
аспірантка Інституту проблем виховання
Національної академії педагогічних наук України

УДК 78.085

**„АМАО ОМІ” Г. КАНЧЕЛИ
 В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦІЙ СОВРЕМЕННОГО
 ХОРОВОГО ИСКУССТВА:
 МОНОЛОГ ИЛИ ДИАЛОГ СО СВОИМ ВРЕМЕНЕМ?**

*„Грустно, когда музыка добротная,
 отмеченная несомненным своеобразием,
 не говоря уже о профессионализме,
 теряет способность к диалогу со своим временем.
 Она говорит с вечностью, но ей нет дела,
 как говорят с вечностью другие”.*

П. Поспелов

Статья посвящена исследованию кантаты для смешанного хора и 4 саксофонов Гии Канчели „Амао оми”. Автор раскрывает взаимосвязь текста и музыки, особенности организации музыкальной ткани, а также выразительность поэтики данного произведения.

Ключевые слова: время, хоровая музыка, текст, религиозность, жанр.

Стаття присвячена дослідженню кантати для мішаного хору та 4 саксофонів Гії Канчелі „Амао омі”. Автор виявляє взаємозв’язок тексту і музики, особливості організації музичної тканини, а також виразовість поезики даного твору.

Ключові слова: час, хорова музика, текст, релігійність, жанр.

The article investigates the cantata for chorus and 4 saxophones Giya Kancheli „Amao omi”. The author explores the relationship of

text and music, the organization of the music, as well as expressive poetics of the work.

The key words: time, choral music, texts, religion, genre.

Хоровая музыка обречена говорить с вечностью, потому что есть надежда, что многоголосие будет услышано скорее, нежели один голос. Она рискует быть несовременной из-за коллективной ответственности, т.е. традиции; более того, за спиной не только многовековой путь древнейшего вокального жанра, но и блестящие открытия XX века. Поэтому ожидать от современной хоровой музыки инновационности, которую декларируют другие сферы, сложно: кажется, что хор представлен во всех ипостасях, возможных и невозможных: как сверхмногоголосие или напротив, один коллективный голос, как часть действия внутри синтеза искусств и как самодостаточный инструмент. Достаточно упомянуть такие имена, как Стравинский и Онеггер, Пендерецкий и Шнитке, Дычко и Сильвестров, Штокхаузен и Циммерман...

Однако сегодня хоровая музыка находится в ситуации, которая настигла все музыкальные жанры, связанные со словом: возможности нести смысл, выразительность и другие эстетические качества нередко находятся под сомнением. Это связано с той безответственностью по отношению к слову, главная причина которой – разрушение взаимосвязей между людьми, десакрализация всех слоев нашей жизни. Музыкальное искусство вырабатывает свой ответ на эти тяжелые вызовы, и мы не всегда успеваем их отслеживать. Очевидно, что усиливается внемзыкальное, духовно-нравственное, я бы сказала, побудительное начало музыки, которое часто можно принять за сентиментальность, плакатность, декларативность и прямолинейность. Тогда появляются сомнения, может ли определенная музыка быть в диалоге со своим временем? Может, сегодня Палестрина звучит более современно, нежели любой авангардный опус?

Вместе с тем ряд исследований указывают на то, что внутри музыкального языка происходят очень глубокие изменения, что заставляет нас задуматься даже над теми

явлениями в современной музыке, которые кажутся относительно понятными и изученными.

Таковой может предстать перед нами одна из наиболее стабильных тенденций современной хоровой музыки – обращение к различным духовным жанрам, как канонической, так и неканонической направленности. Большой массив составляют те хоровые произведения, у которых безусловно духовное наполнение соседствует со свободой в выборе текстов и удаленностью от канонов служения. Такие произведения чаще всего относят к сфере так называемой „новой сакральности”, что раскрывается в работах Н. Гуляницкой, В. Мартынова, Т. Левоу и др. Однако, по мнению авторов журнала „Полигнозис”, „понятие сакрального остается одним из самых расплывчатых. Оно настолько всеобъемлющее..., что неизменным остается лишь одно – его тесная связь с человеческим обществом, а именно с коллективным бессознательным. После смерти Бога, низвержения всех ценностей... религиозность зачастую все более растворяется, теряя узнаваемый облик, и становится трансрелигиозностью, потенциально присутствующей во всем и нигде реально не существующей, не достигающей полноты собственного бытия”.

Эту недостижимую полноту восполняет **поэтизация религиозности**, ее ненавязчивость и молчаливое присутствие в художественном выражении. Трансрелигиозность в отношении современных хоровых жанров обозначает их „приподнятость” даже над собственно религиозным смыслом текста.

О такой свободной поэтической трансрелигиозности говорят и названия многих современных произведений: циклы „Братства” А. Пярта, его же „Суммы” по аналогии с Фомой Аквинским, 8 духовных песнопений Н. Каретникова (памяти Бориса Пастернака), Ю. Буцко „Литургическое песнопение”, Н. Сидельникова (Литургический концерт в двух ораториях, „Плач царя Давида” для тенора и органа).

На чем же следует остановиться в исследовании и понимании современных трансрелигиозных жанров? *На стержневых составляющих, то есть на проблеме „текст-музыка” и отношении к традициям сакральной музыки.* Точнее, на возникновении новой традиции, так называемого „нового

канона” современных духовных жанров, по высказыванию В. Мартынова. Если слово „канон” достаточно понятно и определено, то понятие „новый” требует своего уточнения. Ключом к этому может служить авторский стиль.

О подобном каноне можно говорить в связи с творчеством Г. Канчели, всегда отличавшимся индивидуальным и вместе с тем общезначимым решением духовных тем. Именно этот „канон” служит, на наш взгляд поводом для претензий к Канчели в повторяемости его музыки и ее несовременности. Действительно, при всей насыщенности хоровой музыки зарубежного периода Канчели как бы продолжает начатое в симфониях. Созданные в постсоветское время на пороге нового тысячелетия все хоровые сочинения („Styx”, „Little Imber”, „Амао оми”, „Lulling the sun”, „Dixi”) будто являются вариациями одних и тех же музыкальных комплексов. Иначе говоря, демонстрируют ряд закономерностей канонической природы, которые мы рассмотрим на примере „Амао оми”, – сочинении 2005 года для смешанного хора и 4 саксофонов. В поле нашего зрения будет три компонента „нового канона”: текст и музыка, способы организации музыкальной ткани и выразительная поэтика.

Звучание человеческого голоса напрямую связывалось композитором с сакральным духом его музыки. „Хор – совсем особый мир. Он гораздо ближе к Всевышнему, чем прочие обитатели нашей грешной земли” [1, 484]. Рассматривая отношение текста и музыки, отметим, что в большинстве опусов Канчели голос интонирует „смешанное”, молитвенно-поэтическое слово. Особого внимания требует своеобразная идея организации текста в „Амао оми”. Его название взято из стихов В. Пшавелы и означает „Война бессмысленна”. Весь же текст – монтаж фрагментов строф грузинских песен, стихов В. Пшавелы. Все остальное – отдельные грузинские слова, роль которых – создать самостоятельные подчеркнутые символы и их особый фонизм. Музыка выступает в качестве непрерывной основы, и слова как бы всплывают на ее поверхности в качестве некой собирательной концентрирующей силы. Так, в начале произведения музыкой соединяются слова „солнце”, „Вселенная” и грузинский текст песни... затем – колыбельная,

священный, закат шепот, тишина, молчание, благословенная дева, ангелы.

„Я провел большую часть жизни в стране, где солнце, особенно летом, палит без всякой жалости. Поселившись в Бельгии, я познал и хмурые, и пасмурные дни. И тем не менее солнце светит всегда, даже если мы его не видим. Осознание этого очень помогает в жизни. Я бы не удивился, услышав, как ребенок поет колыбельную заходящему солнцу. Более того: несмотря на свой почтенный возраст, я сам испытываю подобное желание.

Поразмыслив, я пришел к выводу, что проще всего написать такую колыбельную, отталкиваясь от звучания слова „солнце” на языках разных народов мира”⁵.

Внешне – это монтаж, на самом же деле слышно, что все эти всплески слов связаны каким-то иным способом, прежде всего принципами внутренней речи. Фрагментарность ткани, паузирование как знак звучащей тишины, характерной для Канчели, замедленное рапидное время, как съемка в кино – это признаки внутренней речи, которая, как известно, „живой процесс рождения мысли в слове”. А в нашем случае – рождения мысли в звуках, имеющий свой особый синтаксис. Как указывают психологи, внутренняя речь никогда не обозначает предмет, не содержит подлежащего, она указывает, что именно нужно выполнить.

Способ организации фрагментов ткани – повторность типичных узкообъемных микроинтонаций, близких колыбельной, замедленных трелей, будто раскачивающих огромный потенциал – у хора, песнопений – у саксофонов. Движущиеся, расцветающие мелкими фигурациями хоровые вертикали, сонорные каденции – „наплывы”, значимость каждого интонационного жеста. Такое единство отдельного, детального и общего, которые все время окутывает детали, можно сопоставить с эффектом соборности, соборности как духовного единства людей на основе музыкального служения. К этому эффекту приходят многие авторы, отсюда и известная общность стилистики, как например, в 1 части „Реквиема”

⁵ Зейфас Н. Аннотация к концерту в Московской государственной академической филармонии (23 октября 2010 года).

А. Шнитке, „Стабат матер” А. Караманова и фрагменте из „Атао омі”.

Повторяемость, внушительность отдельного слова в „Атао омі” основаны на тембровом единстве хора и саксофонов. Потому нередко оказывается, что не музыка комментирует слово, как в традиционных сакральных жанрах, а слово хора комментирует омузыкаленный голос. Аналогом выступления солиста является мягкий и печальный тембр саксофона. А красочно-обобщенное поступенное развертывание хоровой ткани – как вибрации всего окружающего мира, Вселенной, которая отвечает на вопрошание человека. Практически закон композиции „Атао омі” – это эхо, многократно повторенное и свободно растворяющееся во времени, **эхо как знак понимания и ответа**. Именно поэтому сквозь вертикали, мелодизированные до степени микрополифонии, просвечивает и грузинское хоровое пение, и бытовая песенность.

Канчели добивается и удивительного единства черт минимализма, сонористики с романтической экспрессивной мелодикой. Мы слышим тонкое переплетение разных звуковых образов, которые всего лишь – касание других стилей. Главное же – это подчинение всей композиции структуре внутренней речи, аналогичной внутренним процессам музыкальной ткани. Вспомним, что как пишет Н. Гуляницкая, „внешнее спокойствие и внутренняя активность символизирует власть духовную, а не физическую” [2].

Действительно, духовная власть – можно считать главным предназначением внутреннего высказывания. Может быть, поэтому оно не кажется диалогичным и обращенным к слушателю?

А что же мы констатируем во внешнем плане высказывания? Внешний план трансрелигиозных жанров уходит от сложности языкового слоя, опираясь на архетипические формулы и фигуры, подчиняя им современную технику. Другими словами, это близко к поэтике примитива, который противоположен учености, правильности, неся с собой прежде всего непосредственность выражения. Не случайно Леви-Строс говорил, что примитив использует все, что есть под рукой, то есть бриколаж. В нашем случае – то, что под рукой –

то близкое, родное, понятное, отлаженные веками. „В бриколаже функцию средства выполняет событие, структуре же приписывается свойство цели... (В. Мартынов). Под рукой у Канчели оказывается и все огромное кричащее каждую минуту звуковое пространство сегодняшнего дня. В „Атао омі” этого крика очень немного, и он человечен: это последнее вопрошание к тому спасительному эху мироздания (кульминация произведения). Обратим внимание на ключевые слова Канчели из диалогов с Н. Зейфас: „Динамические крайности – это не только особенность музыкального мышления, но и выражение характера. Быть может, я несколько гипертрофированно воспринимаю и выражаю контрасты внешнего мира. Но такова моя природа, и искусственно ее сдерживать я не стараюсь” [1].

Эта простота и безискусственность рождает особое ощущение материала – под руками ближе и понятней тишина. Тишина – абсурдность звучания, указание его на ненужность и затертость. Громкая музыка и громко произнесенное слово (до крика) у Канчели – это и есть война, которая бессмысленна. Образ войны вообще не есть тема „Атао омі” – о ней нечего говорить. А осмысленная тихая, еле доносящаяся из глубины души музыка, легко и непринужденно слагаемая в звуковые линии. Эта тишина не есть затишье перед боем. Это еще один признак внутреннего сосредоточения и высказывания. „Возможно, мир, который открывается в моей музыке, кому-то кажется бедным – писал композитор. – Меня ведь часто упрекали в приверженности к раз и навсегда определившейся образной сфере... порою и мне кажется, будто я продолжаю писать одно начатое в молодости сочинение, которое закончится лишь с моим уходом из жизни. И это сочинение длиною в целую жизнь соответствует душевному состоянию, которое, постоянно меняясь, по сути своей остается неизменным: печаль, сожаление, неприятие грубой силы. Надежда преобладает над радостью и ликованием... Поэтому их нет и не может быть здесь” [3]. Ключевое понятие здесь – надежда, понятие, устремленное в будущее и лишь потенциально присутствующее в настоящем.

Так в чем этот „новый канон” трансрелигиозных жанров хоровой музыки? „новый канон” Гии Канчели? Да и есть ли он вообще? Или мы просто наблюдаем попытку собрать воедино

весь выразительный арсенал, чтобы наконец конкурировать с простыми древними песнопениями?

Вероятно, что Новый канон все же уже состоялся, иначе бы мы не обнаружили никаких современных примет в этой музыке, которые органично соединены с новой техникой. Более того, мы бы не ощутили громадной потребности в такой музыке. Все три компонента, которые затронуты сегодня – слово и музыка, способы организации ткани и поэтика выражения – отражают главное правило, закон Нового канона – стремление к Единому, выраженное в стилевом авторском многообразии, основанное прежде всего на внутренней речи. Именно эта субъективная окрашенность правила диктует и техническое ограничение, нередкая близость к эстетике примитива, концентрация и текучесть музыкального времени, яркие пространственно-визуальные решения фактуры. Поэтика Нового канона – тонкое балансирование между „очень своим” и очень „общим”, желание найти средство говорить только о том, в чем есть уверенность и обоснованность. Ведь есть же парадокс канонического искусства: чем каноничнее, тем большее смысла. Главный канон Гии Канчели – это эхо, восстановление особой связности всех составляющих его музыки. Особой, потому что она очевидна и доступна, красочна и выразительна, но очень субъективна. Вероятно, потому П. Пospelов и посчитал, что этой музыке нет дела до того, как с вечностью говорят другие. Поскольку с вечностью говорят очень громко, то новый канон хоровой музыки предлагает другой способ-технику: композитор не спешит говорить, а зритель готовится расслышать. Нам сегодня необходимо расслышать „Амао омі” – бесконечную колыбельную мирозданию, на которую еще имеет право человек.

Литература:

1. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. – М., Музыка, 2005. – 588 с.
2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике духовно музыкальных композиций / Н. Гуляницкая // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 7–13; 1994. – № 1. – С. 18–25.

3. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели / Н. Зейфас. – М. : Сов. композитор, 1991. – 277 с.
4. Линючева Е. Хоровое творчество Гии Канчели : Автореф. дисс.... канд. искусствоведения / Е. Линючева. – Нижний Новгород, 2011. – 18 с.
5. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М., 2002. – 296 с.
6. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова / В. Ценова // Музыка XX века. Московский форум : материалы международных научных конференций / Научные труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128–144.

Карась Віталій Миколайович

*Директор музичної школи,
викладач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 94.78

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУТИ В СИСТЕМІ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті проаналізовано роль та місце культурних інститутів в житті сучасного суспільства. Діяльність культурних інститутів є важливим якісним показником стану розвитку соціокультурного простору. Динаміка і широкий спектр видів діяльності закладів культури обумовлює високий статус регіонів в межах культуротворчого процесу.

Ключові слова: культура, культурні інститути, соціокультурний простір.

В статье проанализированы роль и место культурных институтов в жизни современного общества. Деятельность культурных институтов является важным качественным показателем состояния развития социокультурного

пространства. Динамика и широкий спектр видов деятельности учреждений культуры обуславливает высокий статус регионов в пределах культурообразующего процесса.

Ключевые слова: культура, культурные институты, социокультурное пространство.

Place and role of cultural institutions in the life of modern society was analyzed in the article. The activities of cultural institutions is an important qualitative indicator of development of socio-cultural space. Dynamics and a wide range of activities of cultural institutions remains a high status of regions within cultural progress.

The key words: culture, cultural institutions, socio-cultural space.

Актуальність дослідження системи функціонування культурних інститутів в системі громадянського суспільства пов'язані з необхідністю оптимізації діяльності культурних інститутів в сучасному українському суспільстві. У вітчизняній культурології не достатньо спеціалізованих праць, присвячених культурно-інституціональному фактору формування громадянського суспільства.

Ці питання стали розглядатися культурологією. Особливо слід відзначити таких вітчизняних та зарубіжних науковців: В. Анікіна, Ю. Габермаса, М. Кагана, А. Карась, А. Колодія, З. Странського, Б. Малиновського.

Успіх творення громадянського суспільства в Україні неможливий без духовності суспільства та її високої культури. Толерантність, гуманність, розуміння найвищої цінності людини та людського життя, поважливе ставлення до людей інших держав, інших рас та націй водночас із самоповагою до себе та своєї національної приналежності – головні чинники формування особистості. Відсутність необхідних духовних та культурних засад для успішного розвитку суспільства проявляється як на загальносвітовому, так і на національному та регіональному рівнях. Спадкоємність у культурі, збереження створених, створення і поширення нових цінностей, їх

функціонування – все це підтримується і регулюється за допомогою культурних інститутів.

Звернувшись до дослідження культури і культурного життя суспільства, неможливо обійти увагою таке явище, як соціальні інститути культури (або культурні інститути). Термін „культурний інститут” сьогодні все більш широко входить у науковий обіг. Він широко використовується в різних контекстах представниками соціальних і гуманітарних наук. Як правило, ним користуються для позначення різноманітних і численних культурних феноменів. Однак у вітчизняних і зарубіжних дослідників культури поки немає його єдиного трактування, як і не існує в даний момент розробленої цілісної концепції, що охоплює сутність, структуру і функції соціального інституту культури, або культурного інституту.

Поняття „інститут”, „інституалізація” (від лат. *institutum* – встановлення, установа) традиційно використовуються в соціальних, політичних, юридичних науках. Інститут в контексті соціальних наук постає як компонент соціального життя суспільства, що існує у вигляді організацій, установ, об’єднань (наприклад, інститут церкви); в іншому, більш широкому сенсі поняття „інститут” трактується як комплекс стійких норм, принципів і правил у якій-небудь сфері соціального життя (інститут власності, інститут шлюбу тощо). Таким чином, соціальні науки пов’язують поняття „інститут” з організованими і системними соціальними утвореннями, що відрізняються стійкою структурою.

Витоки інституційного розуміння культури сходять до праць відомого американського соціального антрополога, культуролога Б. Малиновського [14, 112]. Він вказує на складові частини культури, що мають значну ступінь сталості, універсальність і незалежність, так звані інститути. Кожен інститут вибудовується навколо тієї чи іншої фундаментальної потреби, перманентно об’єднує групу людей на основі якоїсь спільної задачі і має свою особливу доктрину і особливу техніку.

Інституціональний підхід знайшов подальший розвиток і в сучасних вітчизняних культурологічних дослідженнях. Нині вітчизняна культурологія трактує поняття „культурний інститут” у двох сенсах – безпосередньому і розширювальному.

Культурний інститут в прямому сенсі найчастіше співвідноситься з різними організаціями і установами, які, безпосередньо, здійснюють функції збереження, трансляції, розвитку, вивчення культури та культурно значущих явищ. До таких, наприклад, відносяться бібліотеки, музеї, театри, філармонії, творчі спілки, товариства з охорони культурної спадщини та ін.

Поряд з поняттям культурного інституту в різних публікаціях часто використовується традиційне поняття установа культури, а в теоретичних культурологічних дослідженнях – культурна форма: клуб як установа культури, бібліотека, музейні культурні форми.

Освітні установи, такі як школи, університети, ми також можемо співвіднести з поняттям культурного інституту. У їх числі і освітні установи, які безпосередньо мають відношення до сфери культури: музичні і художні школи, театральні вузи, консерваторії, інститути культури і мистецтв.

Соціальний інститут культури в широкому сенсі – це історично сформований інститут де функціонує порядок, норма (інституція) здійснення якої-небудь культурної функції, як правило, породжуваної стихійно і не регульованою спеціально за допомогою якоїсь установи, організації. До них ми можемо віднести різні ритуали, культурні норми, філософські школи і художні стилі, салони, гуртки та багато іншого.

Поняття інституту культури охоплює не тільки колектив людей, зайнятих тим чи іншим видом культуротворчої діяльності, але і сам процес створення культурних цінностей і процедури виконання культурних норм (інститут авторства в мистецтві, інститут богослужіння, інститут ініціації, інститут похорону тощо).

Очевидно, що незалежно від вибору аспекту трактування – безпосереднього або розширювального – культурний інститут є найважливішим інструментом колективної діяльності по створенню, збереженню і трансляції культурних продуктів, культурних цінностей і норм.

Знайти підходи до розкриття суті феномену культурного інституту можна, базуючись на системно-функціональному та

діяльністному підході до культури, запропонованому М.С. Каганом [9, 240–260].

Культурні інститути є стійкими (і одночасно історично мінливими) утвореннями, нормами, що виникли в результаті людської діяльності. В якості компонентів морфологічної структури людської діяльності М.С. Каган виділив наступні: перетворення, спілкування, пізнання і ціннісну свідомість. Виходячи з цієї моделі, ми можемо виділити основні напрямки діяльності культурних інститутів:

- культуротворчі, стимулюють процес виробництва культурних цінностей;
- культурозберігаючі, що організують процес збереження й накопичення культурних цінностей, соціально-культурних норм;
- культуротранслюючі, що регулюють процеси пізнання і просвіти, передачі культурного досвіду;
- культуроорганізуючі, регулюючі та оформляючі процеси поширення і споживання культурних цінностей.

Створення типології і класифікації культурних інститутів – складне завдання. Це обумовлено, по-перше, величезною різноманітністю і кількістю самих культурних інститутів і, по-друге, різноманіттям їх функцій.

Один і той же соціальний інститут культури може виконувати кілька функцій. Так, наприклад, музей виконує функцію збереження і трансляції культурної спадщини і є також науковим і освітнім закладом. Разом з тим в розширювальному плані розуміння інституалізації музей в сучасній культурі являє собою один з найбільш важливих, складних по своїй суті і багатофункціональних культурних інститутів. Якщо розглядати найважливіші функції музею в культурі, він може бути представлений:

- як комунікативна система (Д. Камерон [11, 28]);
- як „культурна форма” (Т.П. Калугіна [10, 319]);
- специфічне ставлення людини до дійсності, здійснюване за допомогою наділення об’єктів реального світу якістю „музейності” (З. Странський [17, 250], А. Грегорова [5, 31]);
- як науково-дослідна установа і освітня установа (Й. Бенеш [2, 12]);

- як механізм культурної спадщини (М.С. Каган [8, 452], З.О. Бонамі [3, 25], В.Ю. Дукельський [6, 114]);
- як рекреаційна установа (Д.А. Равикович [15, 14], К. Хадсон [18, 9], Ю. Ромедер [16, 4]).

Серед дослідників немає єдиної думки з приводу того, яку з функцій музею слід вважати основною. Деякі, на перше місце висувають суспільне значення музею, його роль у розвитку суспільства. У зв'язку з цим передбачається, що головне завдання музеїв – розвивати і виховувати відвідувачів, і всі інші функції, наприклад, естетична, повинні бути їй підпорядковані. Інші, розглядають музей, в першу чергу, як науково-дослідну устанovu, особливо відзначаючи необхідність проведення музейними працівниками фундаментальних досліджень. Функції збирання, зберігання та популяризації колекцій є вторинними і повинні бути підпорядковані вимогам науково-дослідної роботи, яка зобов'язана використовувати весь потенціал наукового знання, накопичений у цій області, а не обмежуватися наявними колекціями. Так чи інакше, музей – це один з найбільш істотних, багатофункціональних культурних інститутів.

Ряд функцій в рамках діяльності культурного інституту носить опосередкований, прикладний характер, що виходить за межі основної місії. Так, музеї та музеї-заповідники здійснюють релаксаційні та гедоністичні функції в рамках туристичних програм.

Різні культурні інституту можуть комплексно вирішувати спільну задачу, наприклад, просвітницьку функцію здійснює переважна більшість із них: музеї, бібліотеки, філармонії, університети та багато інших.

Деякі функції забезпечуються одночасно різними інститутами: збереженням культурної спадщини займаються музеї, бібліотеки, товариства охорони пам'яток, міжнародні організації (ЮНЕСКО).

Основні функції культурних інститутів визначають в кінцевому рахунку їх специфіку в загальній системі. Серед цих функцій можна виділити наступні:

- охорона, реставрація, накопичення і збереження, захист культурних цінностей;

- забезпечення доступу для вивчення фахівцями і для освіти широких мас до пам'ятників світової і вітчизняної культурної спадщини: артефактів, що володіють історичною і художньою цінністю, книг, архівних документів, етнографічних та археологічних матеріалів, а також заповідним територіям.

Такі функції виконують музеї, бібліотеки, архіви, музеї-заповідники, товариства охорони пам'яток та ін.

Виділяється ще цілий ряд функцій соціальних інститутів культури:

- державна та громадська підтримка функціонування та розвитку мистецького життя в країні;

- сприяння створенню, демонстрації та реалізації художніх творів, їх закупівель музеями і приватними колекціонерами;

- проведення конкурсів, фестивалів та спеціалізованих виставок;

- організація професійної художньої освіти, участь в програмах естетичного виховання дітей, розвиток наук та мистецтва, професійної художньої критики і публіцистики;

- видання спеціалізованої, фундаментальної навчальної та періодичної літератури художнього профілю;

- матеріальна допомога художнім колективам і об'єднанням, персональне соціальне забезпечення діячів мистецтва, допомога в оновленні фондів та інструментарію художньої діяльності тощо.

До інститутів, що займаються питаннями розвитку художньої діяльності, належать художні школи і музичні училища, творчі спілки і об'єднання, конкурси, фестивалі, виставки та галереї, архітектурні, художні та реставраційні майстерні, кіностудії та кінопрокатні установи, театри (драматичні і музичні), концертні структури, цирку, а також – книговидавничі та книготорговельні установи, середні і вищі навчальні заклади мистецького профілю та ін.

Культурні інститути втілюють стійкість культурних форм, але вони існують в історичній динаміці.

Так, наприклад, бібліотека як культурний інститут існувала протягом багатьох століть, змінюючись і перетворюючись зовні і внутрішньо. Її головною функцією було збереження і поширення знань. До цього додавалися різні аспекти буттєвого

змісту і відмінності в розумінні сутності бібліотеки в той чи інший період історії і культури суспільства.

Сьогодні існує думка, що традиційна бібліотека зживає себе, що вона частково втратила своє істинне призначення і вже не задовольняє тих вимог, які до неї пред'являє сучасне суспільство, і тому її незабаром витіснить „віртуальна бібліотека”. Сучасні дослідники говорять про необхідність осмислення і оцінки змін, що відбуваються з сучасними бібліотеками. Бібліотеки, зберігаючи свій статус сховища інтелектуальних цінностей, стають більш демократичними, оснащуються електронними носіями інформації, зв'язуються у всевітню мережу. Разом з тим вже проглядаються і небезпечні наслідки. Виведення інформації на монітори, вихід в Інтернет радикально перетворюють не тільки бібліотеку, але також й людину. В сучасних інформаційних системах відмінність між автором і читачем майже зникає. Залишаються той, хто посилає, і той, хто сприймає інформацію.

До того ж у минулому бібліотека була переважно державним інститутом і проводила політику держави в духовному житті суспільства. Бібліотека як культурний інститут встановлювала певні культурні норми і правила, і в цьому сенсі вона була „дисциплінарним простором”. Але при цьому вона була своєрідним простором свободи саме тому, що особистий вибір (а також особисті бібліотеки) дозволяв подолати щось заборонене, регламентоване згори.

Культурні інститути можна розділити на державні, громадські та приватні. Взаємодія культурних інститутів і держави – важлива проблема.

Деякі культурні інститути безпосередньо пов'язані з системою державного управління культурним життям і культурною політикою держави. Сюди відносяться Міністерство культури України, різні державні установи, академії, організації, що видають нагороди, державні премії, почесні звання в сфері культури і мистецтв.

Певну роль в здійсненні державної політики у сфері культури відіграють науково-дослідні та освітні інститути культури і мистецтв.

Культурні інститути беруть участь в міжнародній діяльності держави, наприклад, вносять обов'язкові внески до фонду ЮНЕСКО.

Громадські культурні інститути – це різні творчі спілки: Національна музична спілка України, Національна спілка композиторів України, Національна спілка художників України, Національна спілка письменників України та ін.

Система організації соціокультурного простору – один із засобів збереження гуманістичного вектору розвитку сучасного людства, досягнення збалансованого духовного та морального поступу суспільства, збереження і розвитку його культурної ідентичності. У зв'язку з цим важливого значення набуває розробка поняття механізмів організації соціокультурного простору, їх принципів, суб'єктів, засобів регулювання.

Такі культурні інститути, як музеї, виставкові зали, бібліотеки, театри, концертно-видовищні заклади, творчі спілки є свого роду фундаментом національної культури, соціокультурним ресурсом освіти та розвитку населення. Вони є важливим механізмом формування ціннісних орієнтацій людини, суспільства в цілому, особливо на сучасному етапі культурно-історичного розвитку України.

Література:

1. Анікін В. Державна етнополітика та формування громадянського суспільства / В. Анікін // *Політичний менеджмент : наук. журнал / голов. ред. Ю.Ж. Шайгородський – 2004 – № 5 (8) – С. 63–70.*
2. Бенеш Й. Восприятие в музеях как особое средство общения : Доклад // *Международный Совет музеев. Конференция по воспитат. и просветит. работе музеев 14–21 мая 1968 г. – М., 1968. – 12 с.*
3. Бонами З.А. Музей и проблема трансляции культурно-исторических кодов / З.А. Бонами // *Музейное дело и охрана памятников : Обзор информации. – М., 1989. – Вып. 5. – С. 24–27.*
4. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство / Переклад з

- німецької А. Онишко; редактор М. Прихода. – Львів : Літопис, 2000. – 317 с.
5. Грегорова А.К. Основным проблемам музееведения // Музеи мира : Сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 27–38.
 6. Дукельский В.Ю. Музей и культурно-историческая среда // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : Сб. науч. тр. – М., 1989. – С. 107–116.
 7. Історія української музики. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – Т. 3. / [С.Й. Грица, М.П. Загайкевич, А.П. Калениченко та ін.]. – К. : Наукова думка, 1990. – 424 с.
 8. Каган М.С. Музей в системе культуры / М.С. Каган // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4. – С. 445–460.
 9. Каган М.С. Художественная культура как система / М.С. Каган // Системный подход и гуманитарное знание. Избранные статьи. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 240–260.
 10. Калугина Т.П. Общественное сознание и художественный музей // Музееведение. Музеи мира : Сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 304–326.
 11. Камерон Д. Музеи современному человеку // Курьер ЮНЕСКО. – 1970. – № 10. – С. 22–32.
 12. Карась А.Ф. Філософія громадянського суспільства як інтерпретація свободи і соціальності : Дис. д-ра філос. наук : 09.00.03 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2004. – 454 с.
 13. Колодій А.Ф. Історична еволюція громадянського суспільства та уявлень про нього (формування ідеалу) / А.Ф. Колодій // Електронний незалежний культурологічний часопис „І”. – 2001. – № 21. – С. 23–42.
 14. Малиновский Б. Научная теория культуры / Пер. И.В. Утехин. – 2-е изд. испр. – М. : ОГИ (Объединенное Гуманитарное Издательство), 2005. – 184 с.
 15. Равикович Д.А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение. Вопросы теории и методики : Сб. науч. тр. – М., 1987. – С. 10–24.
 16. Ромедер Ю. Методы и средства музейной работы: педагогика обслуживания отдельного посетителя в музее // Музееведение и охрана памятников : Научно-реферативный сборник. – М., 1980. – Вып. 2. – С. 1–6.

17. Странский З. Музей, искусство и перспектива развития человечества // Музейное дело: музей – культура – общество : Сб. науч. тр. – М., 1992. – С. 247–258.

18. Хадсон К. Музеи к 1980-м годам. Обзор международных тенденций // Музееведение и охрана памятников : Научно-реферативный сборник. – М., 1980. – Вып. 1. – С. 4–11.

Музичне виконавство та педагогіка

Потоцька Олена Вікторівна

Директор училища

Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри „Виконавське мистецтво”

УДК 786

МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

Спираючись на положення існуючих досліджень у галузі мистецтвознавства і музикознавства, у статті різнобічно розкрито сутнісні параметри музичного твору. Охарактеризовано специфіку його функціонування в історичному аспекті. Автором подано власне визначення музичного твору як предмету виконавської інтерпретації.

Ключові слова: музичний твір, інтерпретація, музичний зміст, художній текст, авторство, виконавство.

Опираясь на положения существующих исследований в области искусствоведения и музыковедения, в статье раскрыты существенные параметры музыкального произведения. Характеризировано специфику его функционирования в историческом аспекте. Автором представлено собственное определение музыкального произведения как предмета исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: музыкальное произведение, интерпретация, музыкальное содержание, художественный текст, авторство, исполнительство.

Drawing on the already made researches in the sphere of art and music criticism the article dwells on the essential criteria of a musical piece. The specific features of its functioning in the historical aspect

are characterized. The author gives her own definition of a musical piece as a subject of the performer's interpretation.

The key words: musical piece, interpretation, musical content, artistic text, authorship, performance.

Одне з важливих завдань музиканта-виконавця – сприяти вихованню естетичної культури слухачів у процесі художньої комунікації. Інтерпретатор, втілюючи музичний твір у комунікативну форму, робить його доступним для сприймання слухачем та виступає посередником у комунікативному ланцюгу „композитор-виконавець-слухач”. Можна стверджувати, що композитор у нотному тексті створює своєрідний схематичний „конспект”, розтлумачити який покликаний виконавець. Саме усвідомлення важливої ролі виконавської інтерпретації постійно стимулює дослідження у галузі теорії музичного виконавства. Інтерпретацію у найзагальнішому розумінні визначаємо як розкриття змісту, тлумачення та пояснення смислу вже існуючого судження. Таке визначення безпосередньо вказує на необхідність посередника, тобто інтерпретатора, між текстом культури і тими, хто цей текст сприймає. У музичному мистецтві цим посередником виступає виконавець.

У сучасному музикознавстві теорія інтерпретації отримала свій всебічний розвиток. Зокрема, у дослідженнях О. Кочнєва [11], Т. Чередниченко [20], В. Москаленка [16] та інших авторів міститься низка принципових положень, що набувають важливого значення в усвідомленні специфіки музичного твору як об'єкта виконавської інтерпретації. Однією із сторін сучасних досліджень стало визначення особливостей змісту музичного твору, чому присвячені роботи В. Медушевського [14], О. Ручьєвської [19], І. Малишева [13], Н. Зеленіної [10], Н. Морєвої [15] та ін.

Предметом виконавської інтерпретації є музичний твір, зміст якого тлумачить виконавець-інтерпретатор. Автор статті, спираючись на положення існуючих досліджень у галузі мистецтвознавства і музикознавства, ставить за мету дати об'ємне визначення музичного твору як предмету виконавської інтерпретації та розкрити його сутнісні параметри.

Як об'єкт музичної науки твір вивчався різнобічно і послідовно. „Він розглядався як історичне явище, художня цінність, художня цілісність, суб'єкт художнього впливу, об'єкт художнього сприймання, об'єкт музичного виконавства, музичний зміст і форма тощо” [4, 121]. Дослідження Б.В. Асаф'єва заклали підвалини цілісного і комплексного підходу до вивчення формальної і змістовної сторін музичного твору. Процес становлення поняття музичного твору був спрямований на його усвідомлення в якості самоцінного естетичного об'єкту, „який є унікальним втіленням художньої концепції та існує як в акустичних процесах реального звучання, так і незалежно від цих процесів, тобто отримує віртуальну форму свого існування” [4, 121].

Особливості вивчення мистецтва у зв'язку з загальною теорією систем, що ґрунтовно опрацьовувались у середині ХХ століття, спричинили застосування системного підходу у вивченні музичного твору. Використовуючи принципи системного підходу, В. Медушевський називає музичний твір „дзеркалом культури”, в якому відображаються усі сторони її духовного змісту та створені художньою практикою адекватні форми для його втілення. У широкому розумінні музичний твір є продуктом культури, „який акумулює естетичний і художній досвід людства. Він виступає однією з найдосконаліших форм суспільно-слухової пам'яті, що зберігає результати духовно-практичної діяльності, і слугує надійним засобом передачі від покоління до покоління створених у суспільній музичній практиці художніх цінностей” [14, 12].

Музичний твір (як будь-який твір художній) є особливим текстом. У цьому тексті символізовані людські почуття, які потребують свого декодування. Тлумачем зашифрованих почуттів, отже – й смислу, – виступає саме інтерпретатор, а безпосереднім продуктом інтерпретації – художній твір, який виникає в результаті творчого акту. У світлі сказаного виникає необхідність дефініції художнього твору, який відображає загальну діалогічність світу культури.

За В. Біблером, „культура є формою одночасного буття і спілкування людей різних – минулих, теперішніх і майбутніх – культур, форма діалогу та взаємопородження цих культур. Час

такого спілкування – теперішній; конкретна форма такого спілкування, такого співбуття минулих, теперішніх і майбутніх культур – це форма Твору; Твір – форма спілкування індивідів у горизонталі спілкування особистостей, форма спілкування особистостей як (потенційно) різних культур” [3, 220]. Під художнім твором дослідник розуміє „співбуття і взаєморозвиток двох (і багатьох) цілком відмінних світів, – відмінних онтологічно, духовно, душевно, тілесно...” [2, 22–23]. Діалог минулого і теперішнього у художньому творі відмічає й Г. Гадамер: „Власне, загадкою, яку задає нам тема мистецтва, саме і є одночасність минулого і теперішнього” [5, 92]. На важливості комунікативної форми функціонування музичного твору, тобто на його безпосередньому звучанні, як суспільного феномену наголошує і В. Москаленко [16].

Розмежовуючи поняття твору і тексту, Н. Зеленіна принциповим вважає наступне твердження: „Твір є цільним висловлюванням, а текст – це алгоритм, що поділяється на ряд послідовних операцій, які відбуваються у свідомості при спілкуванні з твором. Текст, навіть той, що звучить, – це потенція, а твір – активний учасник комунікативного процесу” [10, 6–7]. Дослідниця також наголошує на важливості комунікативного процесу і ролі реципієнта, поза яким текст не здатний реалізуватись і проявити свою змістовність. „Музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі для виконавця виступає як засіб впливу на слухача, а для слухача – як спосіб отримання нової інформації” [10, 8].

Концепція В. Біблера стверджує існування Твору на особистісному рівні та на рівні культурної групи. Твір на особистісному рівні – матеріалізація творчості особистості, результат роботи його єдиної та неповторної індивідуальності. Твір на рівні культурної групи – єдиний, цілісний витвір культурної епохи, створений одним уявним автором та обов’язково комусь адресований. Як феномен культури Твір є застиглою формою буття, всесвітнім і позачасовим монументом [3, 220–240]. Розвиваючи думки В. Біблера, О. Журавчак приходить до висновку, що „буття в культурі є буттям на основі Твору, а спілкування в культурі є спілкуванням в ідеї Твору” [9, 65].

У ґрунтовному дослідженні, присвяченому проблемам музичного мовлення і мови музики, С. Шип, спираючись на визначення А. Мухи, під твором розуміє композицію, свідомо підготовлену автором і збережену при всіх відтвореннях артефакту [21, 41]. Таким чином С. Шип наголошує на одній з головних властивостей твору – композиційній організації авторського тексту, тобто мотивованому відборі засобів виразності та їх об'єднанні у цілісність на основі принципів музичної логіки, наративності і драматургії.

Попередні міркування приводять до висновку, що феномен художнього твору безпосередньо пов'язаний із поняттям авторства. Досліджуючи проблеми взаємодії понять авторства і музичного твору, Н. Герасимова-Персидська зауважує, що далеко не кожний музичний текст можна сприймати як музичний твір. Так, відносно продуктів музичної творчості доби Середньовіччя використання терміну „музичний твір” дослідниця вважає не зовсім коректним, адже нічого нового не створюється, а лише складається „нове розміщення вже існуючих елементів – виникає новий варіант того, що було раніше” [7, 28]. Анонімність музичних зразків Середньовіччя стала наслідком того, що твір як об'єкт ще не був виділеним з музичного середовища, а його автор не претендував на оригінальність і ствердження своєї індивідуальності. Таку ж думку артикулює і Т. Чередниченко, пов'язуючи становлення поняття музичного твору з відмиранням практики імпровізації і початком розвитку нотного фіксування музики. Дослідниця звертає увагу і на неоднозначність перекладу на європейські мови слова *opus* (заняття, професія, робота, праця, твір), етимологічний генезис якого зберігає відбиток „історичного переходу від усвідомлення музики як плінно-незакінченого процесу діяльності (виконання-імпровізації) до її осмислення як цілісного, завершеного, нерозчинного у часі об'єкту” [20, 47–48].

Культура Відродження висуває поняття авторства як прояву самосвідомості митця, проте авторський музичний твір цієї епохи був своєрідною „віртуальною багатоманітністю втілень однієї музично-поетичної ідеї, яка може бути (а може і не бути) реалізована (інваріант з нульовою або деякою

кількістю варіантів)” [7, 29]. Заслуга ренесансних митців – початок переосмислення поняття *opus* від „професії-роботи” до авторського твору, в якому поступово долається „уявлення про професійну композицію як втілення нормативних вимог жанру” [20, 48].

Остаточне формування феномену авторського музичного твору – досягнення Новочасної доби. Саме тому, відштовхуючись від строгого термінологічного розуміння, В. Медушевський під музичним твором розуміє „особливий вид музичного висловлювання, що остаточно склався в європейській професійній культурі Нового часу” [14, 5].

Поряд з поняттям авторства, становлення феномену художнього твору пов’язане також і з розвитком виконавства. Так, досліджуючи особливості розвитку музичного виконавства, Н. Жайворонок наголошує на важливості епох Бароко і Класицизму, що стали „часом граючих творців”. Розвиток інструментального виконавства, вихід „на перший план скрипки і фортепіано як сольних і ансамблевих інструментів, удосконалення мистецтва співу „бельканто”, формування „класичного” складу симфонічного оркестру (Й. Гайдн), становлення національних виконавських шкіл” [8, 7] відбуваються паралельно із формуванням авторського музичного твору. Композитор і виконавець у цю добу найчастіше поєднуються в одній особистості.

З остаточним формуванням музичного твору як феномену художньої творчості на перший план висувається мистецтво його інтерпретації. „Кардинальні зміни в музичному виконавстві відбулися в добу Романтизму, коли „час граючих творців” змінюється „часом творящих віртуозів”, а постать виконавця-віртуоза уперше висунулась в авангард музичного руху (Т. Грум-Гржимайло). Н. Паганіні (скрипка) і Ф. Ліст (фортепіано) започаткували появу виконавців нової формації, які своєю віртуозною грою, надзвичайною силою художньо-емоційного впливу переносили увагу слухачів з музичного твору як такого на своє мистецтво інтерпретації... з’являється сучасний диригент оркестру – інтерпретатор музичних творів” [8, 8]. Саме тому лише на прикладі зразків творчості композиторів класицизму та романтизму можна виділити

головні ознаки музичного твору як об'єкту виконавської інтерпретації. В. Медушевський, як вже було зазначено, наголошує на тому, що музичний твір „у точному розумінні цього слова належить культурі, в якій виразно, за допомогою системи письмової фіксації, нотовидавничої справи, форми публічних концертів і вистав (і т.п.) *розведені комунікативні ролі композитора і виконавця*” [14, 5].

Слід також зазначити, що поняття музичного твору не лише з'явилося на певному етапі історичного розвитку художньої культури, але й почало руйнуватись на іншому етапі. Авангардистські напрями музики ХХ ст. часто демонструють тенденції до зникнення тематизму і нівелювання сюжетної сторони, що „ставлять свідомість слухача у положення незацікавленості, роблять неможливим втілення концепції у самій музиці. У цьому випадку побудова тексту, незалежно від умов слухання, виводить музику за межі поняття художнього твору – у галузь поняття звучання” [18, 95]. Це влучне зауваження О. Ручьєвської спонукає до думки, що і не кожна галузь самої музичної творчості містить музичні твори у строгому розумінні цього поняття.

Відштовхуючись від тези, що поняття „музичного твору” розповсюджується далеко не на всі галузі музичної творчості, Є. Назайкинський у дослідженні „Логіка музичної композиції” виключає з нього зразки фольклору, частково – композиції професійного канонічного мистецтва, а також галузі побутових жанрів, „учбової” та естрадної музики [17, 20]. Під музичним твором російський дослідник розуміє „матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, здатний зберігати свою інваріантну структуру і, разом із тим, завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам – пристосовуватися до ситуації та історично розвиватися” [17, 28]. Згадка про виконавців і слухачів у цьому визначенні вказує на взаємозв'язок із поняттям інтерпретації, яка привносить у функціонування музичного твору варіативність. Виконавець є самостійною творчою одиницею, що перетворює музичний твір як відносно замкнуте ціле на відкриту розімкнуту систему у соціокультурному середовищі.

Є. Назайкінський подає власну вичерпну характеристику музичного твору. Сутність його міркувань відображають

наступні положення: – під музичним твором розуміємо музику авторську; – тільки музичний твір має музичну композицію, що розгортається у часопросторі; – музичний твір є об'єктом, який не можна звукити виключно до тексту чи звукового процесу; – зміст і форму музичного твору можна зрозуміти лише у процесі художньої комунікації; – художня комунікація реалізує акт спілкування та охоплює процес творчості, виконання і сприймання [17, 14–16].

На основі існуючих дефініцій і характеристик музичного твору С. Галицька виділяє одинадцять ознак, що відображають сутність твору як самостійного явища. Принциповими його характеристиками дослідниця визначає 1) художність; 2) здатність відтворити єдиний у сутності і багатоманітній у проявах специфічний життєвий зміст; 3) єдність семіотичних конструкцій (матеріальний аспект) з варіантною множинністю їх значень (ідеальний аспект); 4) автономність; 5) завершеність; 6) необхідність адекватного виконання; 7) необхідність адекватного сприйняття; 8) необхідність музикознавчої інтерпретації; 9) необхідність конкретної фіксації; 10) ідентичність самому собі; 11) авторство (перелік поданий у порядку, запропонованому С. Галицькою) [6, 46].

Інтерпретуючи визначення Є. Назайкінського, В. Москаленко приходить до висновку, що „музичному твору властива якість, яку можна означити терміном „рухомий інваріант”. Інваріантність полягає в тому, що при різних сприйняттях (у тому числі – в історичному розвитку) музичний твір лишається самим собою й не набуває значення „іншого” чи зовсім „нового” твору. Рухомість полягає в пристосуванні твору до нової ситуації – соціальної, історичної, комунікативної, музично-естетичної” [16, 107]. Саме ця рухомість спонукала українського дослідника співвіднести поняття музичного твору і музичної форми. З його позиції, саму музичну форму твору можна сприймати стабільнішою і, здавалося б, незмінною у найзагальніших, логічних її закономірностях. Власне музичний твір, яким рухає музична думка композитора, слід сприймати достатньо нестабільним завдяки тому, що у суспільному функціонуванні він постійно розвивається.

Такі міркування поділяє О. Руч'євська, яка виділяє стабільні та мобільні компоненти музичного твору. Музичний твір вона розглядає як взаємодію тексту зі слухачем. Сам текст твору вона визначає стабільним, інваріативним компонентом, а слухацьке сприйняття – мобільним, рухливим. „Виконавська реалізація у системі композитор-текст-виконавець-слухач, в момент сприймання слухачем, це компонент стабільний. Таким він залишається і у звукозаписі, який можна багаторазово прослухати. Таким чином, для слухача твір, що звучить, входить до поняття „текст”” [19, 74].

Окрім вище приведених авторів, у визначенні музичного твору обов'язково враховують феномен музичної інтерпретації (виконавської, слухацької чи їх взаємодії) також і Ю. Кочнев [11] та І. Малишев [13]. Досліджуючи музичний твір як особливий вид дискурсивної практики, Є. Морєва пропонує „усвідомити його не як стійкий в уявленні об'єкт, а як об'єкт, що постійно оновлюється й збагачується у структурно-смысловому відношенні” [15, 3]. Під дискурсом у музичному творі дослідниця розуміє текстову структуру, „яка виражає суб'єктивну сторону її інтерпретації та визначає припустимі межі свободи смыслових значень”, а під дискурсивною практикою – „застосування тих чи інших видів музично-мовленнєвих висловлювань відповідно із своїми функціями у створенні та інтерпретації твору” [15, 8]. Таким чином, наголошено на постійному русі смислів музичного твору у процесі інтерпретації і вкотре в історії музикознавчої думки підтверджено асаф'євську тезу про музику як мистецтво проявленого в інтонуванні смислу. Виявлення цього смислу здійснюється не лише інтерпретатором, але й слухачем у процесі сприймання музики. За слушним зауваженням Г. Гадамера „кожне музичне виконання, ...передає справді мистецьку вартість самого твору тільки тоді, коли ми своїм внутрішнім слухом чуємо ще щось зовсім інакше, ніж те, що безпосередньо відкривається нашим органам чуття. Тільки піднесене до ідеального простору цього внутрішнього слуху, а не виконання..., становлять елементи для побудови твору” [5, 90].

Загалом, кожний музичний твір слід сприймати об'єктом художньо-творчої діяльності, „що характеризується за

спільними ознаками ідентифікації, зокрема як художній феномен, художня цінність, художній зміст, музична форма, а також за видовою, жанровою, „інструментальною” належністю та особливостями звукообразного відтворення” [8, 8]. Однією з яскравих ознак музичного твору Н. Жайворонок виділяє його „індивідуальність” як художнього феномену та наявність „власних” технологічних та художньо-виражальних характеристик, „які є об’єктом аналітико-пізнавальної і художньо-творчої діяльності виконавця” [8, 8].

Г. Гадамер наголошує на органічній єдності мистецького твору, в якому „кожна подробиця породжує відчуття, що кожний момент вплетений в цілість зображення тексту чи іншої форми, так що діють не як щось механічно з’єднане чи відокремлене, як мертвий додаток, підхоплений потоком події. Все в художньому творі підпорядковане певного роду центрові” [5, 89]. Важливими для нашого дослідження є міркування Г. Гадамера про те, що „мистецький твір, як і живий організм, також визначений не хронометровою тривалістю свого часового існування, а своєю власною структурою часу. Згадаймо музику. Кожен знає ті непевні позначки, які композитор застосовує для позначення темпу окремих частин свого музичного твору; вони дають вельми невизначені вказівки, проте це не якийсь технічний припис композитора, продиктований бажанням автора, щоб щось виконувати швидше або повільніше. Час слід брати правильно, тобто так, як того вимагає твір. Задавання темпу є тільки натяк, щоб витримувати „правильний” темп або правильно налаштуватися на ціле твору. Правильний темп ніколи не виміряти, не підрахувати” [5, 90]. У такий спосіб Г. Гадамер підкреслює особливу роль виконавця-інтерпретатора, що робить текст музичного твору живим учасником комунікативного процесу, „яким він є в активній фазі свого життя – фазі його виконавської інтерпретації” [10, 8]. Як предмет комунікації, музичний твір є „засобом обміну світовідчуттями, різними „думками” про життя, точками зору на нього, породженими творчою фантазією композиторів”, свого роду „гіпотезою про світ” [14, 13]. Водночас, у процесі інтерпретації виконавець ніби створює свій власний музичний текст, що вибудовується на основі композиторського нотного

тексту. Відповідно Г. Гадамеру, нотний текст відіграє своєрідну роль передрозуміння. Його ж розуміння проявляється власне у самій інтерпретації. Музичний твір як нотний текст, за Ю. Лотманом, характеризується завершеністю, структурованістю та обмеженістю [12]. Звідси походять і такі ж самі властивості виконавської інтерпретації – завершеність, структурованість, обмеженість.

Н. Зеленіна в якості обов'язкових виділяє наступні елементи комунікації між виконавцем і слухачем: намір адресанта виконати твір; установка, з якою слухач підходить до акту виконання, готовність до зустрічі з твором; вихід виконавця на сцену як початок безпосереднього впливу; „заразливість” або її відсутність; інтонаційна реалізація „програми провокацій”, що побудована виконавцем, в якій текст є приводом, відправною точкою та засобом спілкування [10, 8]. Таким чином, усе буття музичного твору – від його створення до відображення у свідомості слухача – здійснюється у процесі художньої комунікації, в якому і композитор, і виконавець, і слухач охоплені інтелектуально-емоційною діяльністю.

Підсумовуючи наші спостереження над існуючими поглядами на проблему дефініції музичного твору, приходимо до висновку, що вона не втратила своєї актуальності і потребує дослідження з багатьох позицій (теоретичного та історичного музикознавства, психології художньої творчості, виконавської інтерпретації, слухацького сприйняття). Враховуючи міркування науковців щодо визначення музичного твору, формулюємо його власне бачення, яке враховує інтерпретаційний аспект.

Отже, *музичний твір* – народжений у процесі інтонування історично і соціально зумовлений, зафіксований (у матеріалізованій звуковій структурі та нотному записі), композиційно і художньо цілісний продукт художньої діяльності митця (автора), що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу. Зміст музичного твору розкривається лише у процесі активної художньої комунікації, учасниками якого виступає тріада „композитор-виконавець-слухач”.

Література:

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / [Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) / В.С. Библер. – М. : Русское феноменологическое общество, 1992. – 134 с.
3. Библер В.С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков / В.С. Библер. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
4. Бондаренко Т. Музыкальное произведение в системе воспитания слуха музыканта-специалиста / Т. Бондаренко // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 111–123.
5. Гадамер Г. Актуальність прекрасного / Г. Гадамер / [перекл. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика / Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – С. 51–99.
6. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения / С. Галицкая // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 43–52.
7. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 27–33.
8. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Жайворонок Наталія Борисівна; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2006. – 16 с.
9. Журавчак О.П. Поняття інтерпретації як продукту діалогу культур (Культура – діалог культур – види взаємодії культур –

- поняття інтеграції) / О.П. Журавчак // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: [зб. наук. праць]. – К.: Міленіум, 2003. – Вип. XI. – Ч. I. – С. 60–65.
10. Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Зеленіна Надія Вікторівна; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – 16 с.
11. Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю.Л. Кочнев // *Сов. музыка*. – 1969. – № 12. – С. 56–60.
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1975. – 384 с.
13. Малышев И. К определению понятия „музыкальное произведение” / И. Малышев // *Эстетические очерки*: [сб. статей]. – Вып. 3. – М., 1973.
14. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. Медушевский // *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*: [сб. статей / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 5–18.
15. Морєва Є.О. Музичний твір як вид дискурсивної практики: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Морєва Євгенія Олександрівна; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – 18 с.
16. Москаленко В.Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В.Г. Москаленко // *Часопис національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*: [науковий журнал]. – 2008. – № 1. – К.: НМАУ, 2008. – С. 106–112.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
18. Ручьевская Е.А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е.А. Ручьевская // *Современные вопросы музыкознания*: [сб. статей]. – М.: Музыка, 1976. – С. 89–112.
19. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // *Критика и музыкознание*: [сб. ст.] / – Л.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
20. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // *Музыкальное исполнительство и*

современность : [сб. ст.]. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.

21. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование) / С.В. Шип. – Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В. Неждановой, 2001. – 296 с.

Кириленко Яна Олексіївна

*Кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 78.071.2 : 784.1

ФУНКЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА ЯК ОСНОВА ХОРОВОЇ ВИСТАВИ

У статті охарактеризовано функції диригента як тлумача музичного твору в сучасній театральній-хоровій виставі, визначено пріоритети творчої роботи над її створенням; виявлено специфічні риси сучасної хорової інтерпретації; уведено поняття „театральній-хорова інтерпретація”, „театральній-хорова експлікація”; розглянуто особливості образно-емоційного бачення хорової вистави.

Ключові слова: хорова вистава, театральній-хорова інтерпретація, театральній-хоровий твір, театральній-хорова експлікація.

В статтє охарактеризовані функції дирижера як інтерпретатора музикального произведенія в сучасній театральній-хоровій спектаклє, означені пріоритети творчєскої роботи над єє созданиєм; виявлені специфічєскіє чертє сучасній хоровій інтерпретации; введені понятія „театральній-хорова інтерпретация”, „театральній-хорова експлікация”; рассмотрєні особєнності образно-емоційного видєния хорового спектакля.

Ключевые слова: хоровой спектакль, театрально-хоровая интерпретация, театрально-хоровое произведение, театрально-хоровая экспликация.

The author of this article describes: conductor functions in modern choir-theatrical performance; the priorities of creative work during the creating of performance; specific features of contemporary choral interpretation; the concept of „theatre-choral interpretation”, „theatre-choral explication”; emotional vision of choral performances.

The key words: choral theatre production, theatre-choral interpretation, theatre-choral work, theatre-choral explication.

Явище театралізації у хоровому виконавстві є важливою складовою сучасного українського мистецтва. Виходячи з потреб виконавської практики, сьогодні необхідно осмислити теоретичні засади театралізації хорових творів, зокрема, визначення поняття хорової вистави, окреслення принципів її практичної реалізації диригентами та хоровими колективами України. Питання театралізації хорових творів висвітлено у статтях і працях Ю. Мостової, Н. Михайлової, Ю. Пучко-Колесник, О. Тевосяна, Т. Овчинникової, Н. Кошкарьової, Н. Киреєвої, присвячених різним аспектам проблеми.

Метою статті є вивчення явища театралізації у сучасних виконавських інтерпретаціях хорових творів, з'ясування причин інтересу до систематизації принципів роботи та функцій диригента як інтерпретатора та режисера музичного твору в сучасній хоровій виставі.

Хорова вистава виникає у результаті модифікації одного окремого хорового твору, як правило, достатньо масштабного, у театрально-хорове видовище. Цей різновид має великі комунікативні можливості, використовує комплекс музичних і театральних виражальних засобів, спрямованих на досягнення драматургічного синтезу. Головні аспекти питань створення хорової вистави полягають: в універсалізації виконавської специфіки камерного хору; в поєднанні природи вокального та акторсько-пластичного принципів у роботі хористів та солістів; у впровадженні режисерсько-театрального тренінгу.

Саме візуальною зацікавленістю слухачів обумовлено відродження класичних творів у новій сценічній якості, перетворення їх у театральні-хорові вистави. Принцип вистави посідає домінуюче місце у творах для хору майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст., які, поряд із збереженням жанрових констант духовності та світської концертності, тяжіють до акцентування мистецького синтезу музики, театру, видовища як складових магістрального напрямку сучасного мистецтва у цілому. Взаємозв'язки музичної та режисерської складових у сучасній хоровій виставі мають бути визнані як рухомий феномен у широкому контексті загальноукраїнських культурних явищ.

Інтерпретація – це життя в музиці, переживання, існування, вміння розуміти змістовну сутність хорового твору та втілення цього розуміння у виконанні. Інтерпретація за допомогою музики, хорового звучання, тексту, створює художній процес, художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, фантазію, натхнення, і взагалі почуття та емоції. Артистизм гармонійно доповнює музично-сценічне виконання, яке і є суттю передачі істини слухачам.

Широке поширення театралізації є проявом цілої низки тенденцій, що виражають специфіку розвитку мистецтва епохи масової культури, де поєднуються впливи трьох пластів – фольклорного, академічного та власне третього (розважально-побутового). Театралізація хорового твору – явище, яке не є унікальним у світлі тенденцій сучасного мистецтва взагалі. Останнім часом у ньому усе частіше з'являються різноманітні „театри”: інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студія світла тощо.

Н. Киреева, вивчаючи проблеми хорової театралізації в її ставленні до реципієнта, робить висновок, в якому „хорова театралізація має особливі комунікативні характеристики взаємодії як у групі адресанта (автор, виконавець), так і в групі адресата (реципієнта – одержувача повідомлення – слухача, глядача, читача)”. Цікавим для сучасного реципієнта стає „театр хорового звуку”, „театр жесту”, „театр слова”, сценічне оформлення, які „здатні... становити цілісну театралізовану

форму подачі матеріалу, що організована у просторі та часі” [4, 178].

Іншими словами, все, що створив композитор, все, що відображує, інтерпретує диригент хорового твору та його виконавці, виноситься на суд глядача. Всі творчі компоненти хорової вистави працюють заради впливу на тих, хто зібрався у залі, хто бачить це по телебаченню або слухає на диску. У будь-якому разі для всіх є дуже важливим остаточний результат – акт виконання. Саме він дає змогу реципієнтам визначати, наскільки професійні, талановиті, оригінальні автори та виконавці пропонованого їм художнього твору. Навіть той матеріал, що створений суто для прослуховування (музика), має бути настільки точним і багатим на виражальні засоби, щоб пробудити фантазію та певний асоціативний ряд, який замислювався авторами. І тоді формула триєдиного принципу інтерпретації у вигляді асаф’євської тріади „композитор-виконавець-слухач” працюватиме правильно і точно.

Якщо спрямувати складові інтерпретації, де автори – композитор і виконавці – багатоаспектні особистості, де „споживач” – глядач, слухач – не є індиферентним до творчого акту, а виступає як його співучасник, у єдине русло, використовуючи для цього базові музичні засоби, а також міжмистецький синтез, то виникає особлива, актуальна за змістом жанрова форма, яка у галузі хорової творчості конститується як хорова вистава.

Аналізуючи висловлювання Ю. Мостової щодо театралізації хорових творів, слід у цьому сенсі підкреслити особливу актуальність проблеми „меж коректності виконавської інтерпретації стосовно авторського задуму”. На думку автора, параметрами „адекватності будь-якої інтерпретації художнього твору є стильова, жанрова, композиційна, ідейно-сміслова, просторово-часова, інтонаційна, фігуро-фонова, акцентна адекватність рухів, ступінь конкретизації елементів образності. Наведені параметри мають основоположне значення для відбору засобів театралізації та утворюють зону адекватності музичної інтерпретації” [6, 16].

Проблема розуміння та інтерпретації хорового твору – це аналіз і синтез партитури, тексту, контексту, підтексту і

„затексту”. Контекст у прочитанні хорového твору може бути закінченою музично-сисловою фразою, частиною хорového твору. Підтекст – термін, який більшою мірою використовується в театральному мистецтві і трактується засновником системи роботи актора над собою К. Станіславським як явне, внутрішнє відчуття життя ролі, „... яка безперервно тече під словами тексту, увесь час виправдовуючи та пожвавлюючи їх” [11, 120].

У хоровому виконанні підтекст трактується як комплекс думок і відчуттів, що розкриваються в літературному та музичному тексті, базується на глибокому вивченні та правильному тлумаченні внутрішнього, психологічного життя музичного образу. У контексті хорového звучання підтекст визначається композитором, оскільки суть його думок виражається саме в музичній темі. Але інтерпретатор вільний вкладати своє бачення сенсу одного і того ж вимовленого слова, заспіваної фрази, звучання акорду, змінної динаміки, які забарвлюються ним по-різному. Готовий варіант із запропонованими підтекстами слухач може сприймати за – побаченим, почутим, образним, інтуїтивним, підсвідомим, усвідомленим – текстом.

Наприклад, у хоровому творі П. Чеснокова „Яблуня” у контексті всього твору можуть бути визначені загальні музично-сислові орієнтири: краса, ніжність (1 частина); тривога, сум’яття, лють (2 частина); журба, жалість (3 частина). Підтекст виражається через конкретні завдання виконавців в окремих музичних фразах. „Сповнена сил, ароматна, ніжна...” – задоволеність, насолода. Диригент передає різноманітність підтекстів, штрихи, тембральне забарвлення голосу через гнучку динаміку, ставлення до окремо заспіваного слова. „Затекст” в „Яблуні” – враження поета та композитора, яке нав’яне красою природи, пов’язаної з квітучою яблунею, поривчастим вітром, золотистими променями сонця.

Якщо розглядати й аналізувати хорову виставу як різновид сучасного мистецтва, то можна взяти на себе сміливість говорити про з’єднання музики, поезії, театру, танцю, технічних досягнень і втілення задуму інтерпретатора завдяки злиттю цих видів мистецтв в єдиний акт творчості та подальшу емоційну, зорову дію створеного театрального-хорového твору на публіку.

Таким чином, понад усе для нас важлива специфіка хорової інтерпретації, яка визначається: 1) властивостями авторського матеріалу; 2) завданням, яке ставить перед собою інтерпретатор; 3) особливостями роботи над інтерпретацією.

Властивість матеріалу безпосередньо пов'язана з музикою, поезією та виконанням обраного хорового твору. Сучасний диригент-хормейстер, малюючи у своїй уяві завершену творчу роботу, на етапі інтерпретаційного задуму визначає головні пріоритети: музику, текст, виконавця. У музично-постановочному відношенні майбутнє творіння може розглядатися не тільки як просто музичне, але вже як театральньо-хорове. При цьому, оцінюючи властивість матеріалу, роль виконавця може виявитися вирішальною. Абсолютно очевидно, що остаточний результат роботи можна побачити, так само як і почути, тільки завдяки виконавцям, їх професійним якостям, діапазону їх творчих можливостей.

Таким чином, *театральньо-хорова інтерпретація* постає як інтелектуально організована діяльність диригента та виконавців, спрямована на розкриття вокально-хорового, літературного та театральньо-видовищного потенціалу музичного твору.

У працях, присвячених хоровому мистецтву [1], [2], [3], [7], [8], [10], [12], велика увага приділяється диригенту-хормейстеру та його основним функціям. Але передбачити всі проблеми, які можуть зустрітися в практичній роботі диригента із хором, навряд можливо. Навіть найповніше та найретельніше освітлення всіх компонентів роботи над партитурою не гарантує яскравого виконання. Можна блискуче вивчити окремі закономірності дії виконавських засобів, але не зуміти реалізувати отримані знання на практиці. Тут, як і взагалі в мистецтві, багато що залежить від особистості виконавця, його інтуїції, таланту, культури, досвіду, майстерності, волі, педагогічного дару, смаку, відчуттям міри. Тим не менш не підлягає сумніву, що знання засобів виконавської виразності, методів і прийомів вивчення твору і роботи над ним з хором, стилістичних особливостей музики й інших питань скорочує вірогідність виконавського свавілля і створює передумови до формування індивідуального, але аргументовано-об'єктивного виконавського трактування.

Завданням сучасного хорового колективу є створення найкоротшої дистанції спілкування, при якій глядач з пасивного споглядальника перетвориться на співтворця, що повноправно живе у світі музичних образів. Хорове мистецтво привертає неповторністю безпосереднього контакту живого мистецтва з публікою, чарівністю того, що це мистецтво унікальне – тільки воно твориться „тут”, „сьогодні”, „зараз” – цієї миті, негайно, на очах у глядачів.

Музично-театральну інтерпретацію хорової вистави, розбираючи як нотну партитуру з одного боку, так і як режисерську версію з іншого, визначає хормейстер. Функція сучасного хорового диригента значно підвищилась. Він повинен володіти не тільки мануальною технікою, але й знаннями режисерського принципу роботи над сценічним дійством, втручатися у виконавський процес на правах співавтора, бо завдяки саме йому твір набуває життя. Диригентсько-хормейстерська інтерпретація становить базу для розвитку на її основі екстрамузичних режисерських задумів та ідей.

Основна функція диригента як інтерпретатора музичного твору в хоровій виставі – донесення свого бачення твору та створення своєї стилістики видовища. Творче мислення керівника іноді сприяє втіленню у хоровій виставі творів, які не призначалися для сценічної постановки, але зумовлюються сюжетною основою хорового твору та засобами музичної виразності. Вибору моделі диригентсько-режисерського задуму сприяють співацький рівень колективу, його сценічна мобільність, вокальні та акторські дані хористів. Дуже важлива універсальність виконавця, його музичність, театральна виразність, емоційність і схильність до експериментів. Як зазначає Н. Кошкарьова, „фантазія та художній смак режисера, який здійснив сценічну постановку, дозволяють слухачам (а іноді – і самому автору) відкрити для себе нові грані навіть у добре відомому творі” [5, 20]. У дослідженні Ю. Пучко-Колесник визначено, що „диригування спирається на два найважливіші принципи акторського мистецтва – воно ніби балансує між мистецтвом переживання та мистецтвом представлення, виявляючи як істинне почуття, так і жестову ілюзію почуттєвих переживань. Специфіка диригентського

мистецтва зобов'язує диригента, як і актора, до внутрішнього і зовнішнього перевтілення. Однак, на відміну від актора, диригент не лише грає роль, тобто втілює за допомогою мімико-пластичних засобів відповідний музичний образ, але й одночасно керує процесом колективного виконавства, що вимагає підвищеного раціоналізму” [9, 14].

Диригент як інтерпретатор музичного твору в хоровій виставі виступає не лише як виконавець-хормейстер, але й в разі потреби і як режисер-постановник, балетмейстер тощо. Це не означає, що нівелюється його головна функція як інтерпретатора хорового твору. Ця функція зберігається у повному обсязі, але набуває в умовах театрального-хорового контексту низки розгалужень. Адже цілісна художня концепція в інтерпретації цього твору все одно залежить від творчої особистості диригента-хормейстера. Але у випадку зі сценізацією хорового твору, реалізація цієї концепції потребує конкретного втілення ідей диригента у постановці музичного дійства. Ці ідеї може реалізувати сам диригент (якщо вони пов'язані з розстановкою груп хору, солістів, акторськими рухами співаків, тобто не передбачають додаткових театральних ресурсів у вигляді декорацій, освітлення, введення балетного супроводу). В інших випадках, при наявності більш широких театральних задумів, диригент-хормейстер буде користуватися послугами фахівців – декораторів, балетмейстерів, сценографів та ін.

У першому випадку виконавсько-інтерпретаційна функція диригента-хормейстера зберігається і лише модифікується. У другому випадку вона виходить за межі „моноінтерпретаційного” процесу і набуває значення „поліінтерпретації”. Під цим терміном у випадках театралізації музичного твору, у тому числі і хорового, слід розуміти додання останньому додаткових змістів, які самим композитором та існуючими традиційними версіями виконання даного твору не передбачалися. Якщо це – театралізація, то власне хорова вистава може виникати у двох випадках: як не санкціонований автором твору, але можливий з огляду на його яскраву музично-образну театральну семантику; як санкціонований самим автором у вигляді додаткових коментарів та ремарок, інших рекомендацій щодо виконання у партитурі.

Новітній інтерпретаційний підхід диригента-хормейстера виявляється ще й в органічному застосуванні ідей та приладів науково-технічної галузі (комп'ютерне програмування, лазерно-графічні, освітлювальні, відео- та аудіоефекти тощо), що фіксуються у хоровій партитурі.

Ще одна можлива функція диригента у хоровій виставі – вільне переміщення на сцені між співаками, виконання певної ролі у створенні характеру того чи іншого персонажа, приділяючи таким чином увагу як окремим групам хористів, так і музичному об'єднанню в цілому. Із застосуванням сучасних технічних засобів для виконавців стає можливим, не виходячи з образу, стежити за диригентом по відео-моніторах, закамуфльованих на сцені під елементи декорації. А сам диригент у цей час може спокійно керувати хором за лаштунками перед відеокамерою, що транслює його рухи на монітори.

Сучасний диригент-інтерпретатор з досвіду публічних виконань будь-якого твору має керуватись і втілювати у своєму творінні правило „імаженістського впливу” (від англ. *imagine* – уявити, уявляти), тобто знати або намагатись передбачити, який образ, яке уявлення складатиме глядач, слухаючи та дивлячись створену інтерпретатором роботу. Акцентування на слові „дивлячись” не випадкове. Принципи видовищності все сміливіше проникають і в академічні жанри. Це і опери просто неба в інтер'єрах стародавніх історичних споруд, і участь класичних музикантів і співаків у всіляких розважальних, костюмованих шоу.

Таким чином, пріоритетні функції диригента-хормейстера, який працює над створенням хорової вистави, передбачають: диригентсько-режисерське тлумачення хорового твору, спрямоване на виявлення його театральних якостей, – *театрально-хорову експлікацію*. Процедура її створення включає: 1) аналіз партитури, тексту, контексту, підтексту хорового твору; 2) активізацію творчої фантазії інтерпретатора, спрямовану на втілення власного задуму щодо виявлення театральних ресурсів твору; 3) лідерську позицію диригента-режисера на всіх етапах інтерпретаційного процесу; 4) забезпечення психологічного настрою виконавців-хористів та

солістів як співучасників цього процесу; 5) остаточну реалізацію проекту на основі сценарного плану, який виникає у процесі роботи над твором.

Створення повноцінної хорової вистави передбачає дотримання диригентом-режисером та всіма задіяними у ній виконавцями принципів триєдиної інтерпретації, що витікає із асаф'євської комунікативної тріади „композитор-виконавець-слухач”. Спрямованість зусиль композитора як автора тексту твору, виконавця як того, хто його тлумачить, інтерпретує, переводить у інше змістовне поле, повинна базуватися на зворотній реакції слухача. Для останнього головним є сприйняття емоційної програми твору, що пропонується. При усіх можливих театральних модифікаціях принципи роботи диригента-режисера витікають з цього надзавдання, без врахування сутності якого порушується зв'язаність ланок комунікативного процесу, а театралізація хорового твору буде виглядати або як експеримент, або як художньо невдалий досвід.

Отже, основна функція диригента-режисера – роль інтерпретатора, який має донести власне бачення твору та створити власну стилістику видовища. Певні ресурси у роботі над театралізацією хорового твору закладені вже у самому творі. Саме він, якщо у ньому ці ресурси є значними, наштовхує диригента-інтерпретатора на здійснення театралізації у тому чи іншому масштабі. Тут суттєвим є ретельний аналіз музичного та поетичного текстів, їх співвідношення, виявлення сюжетних ліній, реалізованих через останнє, наявність у творі передумов до оформлення хорової вистави у декораціях, костюмах, хореографії тощо. При виборі моделі диригентсько-режисерської концепції слід враховувати і співацький рівень колективу, його сценічну мобільність.

Функції диригента як інтерпретатора-режисера хорової вистави передбачають: 1) втручання у виконавський процес на правах співавтора з метою виявлення сценічного потенціалу твору; 2) використання принципів режисерського підходу у роботі з учасниками проекту; 3) об'єднання в єдину систему засобів художньої виразності та народження синтетичного образу твору в ході його інтерпретації в різних смислових контекстах – власне музичному та екстрамузичному;

4) створення власної стилістики видовища;
 5) поліфункціональність діяльності, у якій до його основних функцій диригента-інтерпретатора, адміністратора, педагога додаються інші, пов'язані з побудовою хорової вистави, – режисера-постановника, іноді навіть літератора, балетмейстера, звукорежисера, сценографа тощо.

Сучасна хорова вистава – це самостійне видовищне явище з урахуванням особливостей образно-емоційного бачення. Концепція цього образно-емоційного бачення полягає у:
 1) сценічному втіленні ідей автора з варіюванням акцентів, але без порушення початкового задуму композитора й атмосфери поетичних текстів; 2) професійному режисерському підході, що спирається на запропонований музичний матеріал, сценічне прочитання якого може різнитися в залежності від фантазії режисера; 3) володінні артистами хору основами акторської майстерності, використанні елементів хореографії та сценічного руху; 4) логічності, цілісності та художній виправданості сценічного задуму.

Сучасні українські хорові колективи відходять від академічного підходу щодо концертної діяльності. Вони майстерно поєднують класичну підготовку виконавців із сучасною сценографією, різноманітними засобами новітнього перформансу у створенні на базі твору хорової сцени-вистави.

Література:

1. Егоров А. *Теория и практика работы с хором* / А. Егоров. – М., 1961. – 236 с.
2. Живов В.Л. *Хоровое исполнительство: Теория. Methodика. Практика : учеб. пособие* / В.Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
3. Казачков С.А. *Дирижер хора – артист и педагог* / С.А. Казачков. – Казань, 1998. – 253 с.
4. Киреева Н.Ю. *Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09. „Теория и история искусства”* / Н.Ю. Киреева. – Саратов, 2010. – 252 с.

5. Кошкарева Н.В. *Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов* / Н.В. Кошкарева // *Музыковедение*. – 2007. – № 5. – С. 15–22.
6. Мостова Ю. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури”* / Ю. Мостова; ХДАК. – Харків, 2003. – 20 с.
7. Пігров К. *Керування хором: навч. посібник* / К. Пігров. – К.: Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ., 1956. – 182 с.
8. Птица К.Б. *Проблемы стиля и хоровое исполнительство* / К.Б. Птица // *Работа с хором. Методика и опыт: [сборник / сост. и общ. ред. Б.Г. Тевлина]*. – М., 1972. – С. 13–56.
9. Пучко-Колесник Ю.В. *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 „Теорія та історія культури”* / Ю. В. Пучко-Колесник. – К., 2009. – 18 с.
10. Соколов В.Г. *Работа с хором: [учеб. пособие]* / В.Г. Соколов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
11. Станиславский К.С. *Собрание сочинений. В 8 т. – Т. 2, – Ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика* / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – 421 с.
12. Чесноков П.Г. *Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров* / П.Г. Чесноков. – М.: Музгиз, 1940. – 217 с.

Хмель Наталія Василівна
Викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.681.8

АРФА ТА БАНДУРА – ЇХ МОДИФІКАЦІЯ ТА ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

У статті пропонується порівняльна характеристика двох струнно-щипкових інструментів – арфи та бандури, а також обґрунтовуються передумови до можливості перекладення арфових творів для бандури.

Ключові слова: струнно-щипкові інструменти – арфа, бандура; перекладення, звуковидобування, конструктивні особливості.

В статье предлагается сравнительная характеристика двух струнно-щипковых инструментов – арфы и бандуры, а также обосновываются предпосылки к возможности переложения арфовых произведений для бандуры.

Ключевые слова: струнно-щипковые инструменты – арфа, бандура; переложения, звукоизвлечение, конструктивные особенности.

The article presents comparative characteristics of two-stringed plucked instruments – harp and bandura, and also preconditions for possibility of arrangement of harp compositions for bandura are grounded.

The key words: stringed plucked instruments – harp, bandura; arrangements, sound extraction, design features.

Питання збагачення навчального та концертно-естрадного репертуару є актуальною проблемою бандурного виконавства. Один з шляхів вирішення даної проблеми – перекладення музичних творів, написаних для інших інструментів. Проблема перекладення та виконання творів різних жанрів і використання

їх у навчально-виховному процесі цікавила багатьох дослідників. Йдеться про роботи І. Дмитрук „Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві”; М. Давидова „Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна”, „Аранжування”; В. Дутчак „Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970 – 1990 років”; В. Дейнега „Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності” тощо.

Арфа та бандура, при всіх розрізненнях (один – світський, інший – народний інструмент), мають багато спільного. Вони відносяться до категорії струнно-щипкових інструментів, мають схоже тембральне забарвлення та засіб звуковидобування. Однак в них багато розхожих, специфічних рис. Арфа набагато старша від бандури та традиції виконавства на ній глибинні, сягають століть. В наукових джерелах знаходимо, що арфа – один з найдавніших інструментів (понад 3000 років), історія її еволюції бере початок від культури стародавніх цивілізацій.

Науковець О. Гумен зазначає, що батьківщиною сучасної арфи є Стародавній Єгипет. Арфоподібні інструменти існували в Японії, Китаї, Індії, Аравії, у народів Африки, Північної та Південної Америки, а також у слов'ян. В античні часи на Європейському просторі арфа була поширена у Стародавній Греції, в Римі. Пізніше з'являється на Кавказі, а також у слов'янських народів Балканського півострова та в місцевостях, прилеглих до Чорного моря, на теренах України та Київської Русі, в місцях поселень античних греків, у містах-держав Північного Причорномор'я: Херсонес, Ольвія, Пантікапей та інші [3, 183–184].

В. Дулова вважає, що батьківщиною арфи важко назвати якусь певну країну: вона була розповсюджена в багатьох країнах світу та відрізнялась зовні. Наприклад, мистецтво шумерів дає найдавніше із зображень дугової арфи зі струнами, які накручувалися або прикріплялися до кілка. Даний інструмент був по формі чимось середнім між лукоподібною та угловою арфами. Не дивлячись на багатовікову історію, конструкція арфи вдосконалювалась досить повільно. На думку В. Дулової, велику роль в еволюції та вдосконаленні класичної арфи, зіграв інструмент кельтів.

Вже у 1660 році у м. Тіролі винайшли першу арфу з гачковим механізмом. У 1720 році баварський майстер Г. Хохбрукер (1699 – 1763) зконструював першу педальну арфу. Вагомий внесок у розвиток інструмента зробили французи Кузіно (батько та син) та майстри родини Надерман. Ми також знаходимо, що протягом XVII – XVIII сторіччя у композиторів не існує будь-якої чіткої межі між творами, написаними для органу, клавішних інструментів, лютні та арфи. У 1810 – 1812 роках відомий паризький фортепіанний та арфовий майстер Себастьян Ерар (1752 – 1831) створив арфу, „наділену незрівнянно більшими можливостями виразності, більш сильним і повним звуком, а головне, можливістю грати в усіх тональностях мажору та мінору. Новий інструмент отримав назву „арфа подвійної дії”. Вона виявилася настільки вдалою, що основа конструкції її збереглася і в сучасній арфі” [3, 187].

Багато наукових джерел пов’язані з походженням та розвитком інструмента українського народу – бандури: „Старцтво: мандрівні співці – музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) В. Кушпета [5]; „Музичні інструменти українського народу”, „Бандура та її репертуар”, „Твори для харківської бандури” Г. Хоткевича [8; 10]; „Традиційне співотство” К. Черемиського [11] та особливо „Кобзарський підручник” З. Штокалко [13]. Попередником бандури вважається кобза. Відомий бандурист та інструментознавець Г. Хоткевич (1877 – 1938) робить аналіз слова кобза і, перевібивши всі доступні джерела, приходять до висновку, що „кобза – це старовинний інструмент, що має свої паралелі майже в усіх народів, почавши від древніх єгиптян та ассірійців, закінчуючи народами закинутих островів Тихого океану. В Україні цей первісний інструмент мав подовгастий корпус (резонатор), довгу й вузьку ручку, декілька струн пущених по ручці (часто три струни), а також можна було зустріти лади на ручці. Пізніша еволюція кобзи внесла збільшення числа струн, поширення та прикорочення грифу, заокруглення корпусу. В пізнішому етапі лади на ручці втрачаються, натомість з’являється новий, оригінальний новотвір – приструнки. Назву бандура у приміненні до кобзоподібного інструмента в Україні зустрічаємо вперше в 1580 році” [13, 3 – 7].

Під акомпанемент бандури кобзари або бандуристи співали українські думи, різні народні пісні. Бандура, як діатонічний інструмент, проіснувала до середини ХХ ст.

Починаючи з 1947 року, значну роль в удосконаленні бандури зіграв випускник Київської консерваторії П. Іванов, додавши до діатонічного звукоряду струни півтони. У 1960 – 1965 роках майстер І. Скляр у співдружності з С. Баштаном, А. Омельченком і П. Івановим створив новий тип бандури: винайдено хроматичну бандуру з механічним перемиканням тональностей, на якій з'явилася можливість грати лівою рукою не тільки на басах, а й на приструнках (харківським способом або „перекидкою”). Принципово новий зразок сучасної концертної бандури створив лауреат міжнародних конкурсів Роман Гриньків.

Цікаво, що сучасна бандура має більше спільних рис з арфою кельтських народів (Ірландії, Шотландії, Уельсу): з давніх часів у кельтських народів (бардів) були живі традиції усної поезії, виконавства народних пісень та патріотичний дух (на Україні – кобзари). На кельтській арфі на зміну висоти звуку струни впливають не педалі, а леверси (або „вилки”), які підвищують струну на пів тону, якщо вони в піднятому положенні, або не впливають на зміну звуку, якщо опущені (на бандурі висоту звуку змінюємо за допомогою перемикачів, які також підвищують струну на пів тону). Справжня кельтська або ірландська арфа, яку ще називають європейською, або neo-Irish Harp має бронзові струни і через це на ній грають нігтями (на бандурі також грають нігтями, бо вона має сталеві струни). У сьогоденнішньому вигляді кельтська арфа з'явилась в кінці ХVІІІ – початку ХІХ сторіччя.

Порівняємо в таблиці спільні та відмінні елементи арфи та бандури. Аналізуючи генезу інструментів, ми звертались до М. Рубіна [7]; В. Дулової [5]; Н. Шамеєва [12]; Я. Пухальського [6]; С. Баштана, А. Омельченко [1].

	Арфа	Бандура
Діапазон інструмента	Сучасна арфа має 45 струн від „ре” контроктави до „фа” четвертої. Інколи на деяких арфах знизу додається струна „до”, а зверху „соль”. Отже, діапазон сучасної арфи складає більш ніж шість октав.	Сучасна бандура має 56-58 струн, її діапазон від „до” великої октави до „ля” третьої та складає чотири з половиною октави.
Розташування струн відносно виконавця	У арфи високий регістр знаходиться біля виконавця: верхня октава (висока тесситура) – перша, далі вниз розташовані друга, третя, четверта, п’ята, шоста та сьома.	У бандури протилежне розміщення: знизу догори розташовані велика, мала, перша, друга та третя (неповна) октави. Всі струни мають різну товщину та довжину.
Матеріал струни	Починаючи з ноти „фа” або „соль” першої октави до ноти „ля” п’ятої – струни жильні, а від ноти „соль” п’ятої октави металеві.	Починаючи від ноти „до” великої октави до ноти „до” першої застосовують металеві струни, обвиті мідним дротом (канителлю). Від ноти „до” першої октави до „ля” третьої – струни металеві без обмотки.

Стрій інструмента	Основний стрій арфи (вільне положення струн) діатонічний – До-бемоль мажор. Розрізняти струни допомагає їх колір – всі „до” червоні, „фа” – сині, решта білі.	Основний стрій бандури – хроматичний. При перемиканні тональності у хроматичному звукоряді подвоюються приструнки на третій та сьомій ступенях ладу.
Зміна строю інструмента та альтерація	У арфи альтерація звуків відбувається за допомогою педалей, їх сім (по кількості ступенів гами). Вони розташовані біля основи інструмента: з правого боку – чотири педалі (мі, фа, соль, ля); з лівого – три (сі, до, ре). Кожна педаль має три зарубки. Середнє положення відповідає бекару, верхнє – бемолю, нижнє – дієзу. Дана система дає можливість грати в усіх тональностях мажору та мінору. Найзручнішими тональностями для арфи є тональності з найбільшою кількістю бемолів, бо струни лишаються у вільному положенні. Твори з дієзними тональностями є менш зручними для виконання, бо перемикання впливає на	На бандурі зміна строю відбувається за допомогою механізму перемикання тональностей – перемикачів. Тому можна майже чотири хроматичні октави приструнків (окрім басів) перемикати у чотирнадцять тональностей. Нараховується сім перемикачів (по кількості ступенів гами). Кожен має два положення, зміна яких впливає на висоту звуку в усіх октавах. Найзручнішими тональностями для бандури є ті, які нараховують не більше трьох, чотирьох знаків альтерації при ключі. Велика кількість альтерованих звуків у творі також впливає на

	якість звуку, він стає більш глухим. Твори з великою кількістю альтерованих звуків потребують від виконавця певного професіоналізму.	якість його звучання, так як виникають певні складнощі при грі. Інтерпретація таких творів залежить від технічної бази та професіоналізму бандуриста.
Тембральне забарвлення регістрів	Діапазон будь-якого інструмента ділиться на три регістри. Верхній регістр арфи відрізняється різким та коротким звуком, середній – є найбільш яскравим, співучим та повним. Нижньому регістру властиве деяке нашарування звуку, тому ліва рука часто застосовує прийом „глушіння”.	Верхній регістр бандури відрізняється різким, можна сказати, пронизуючим металевим звуком, середній характеризується більшою наповненістю. Нижній регістр (особливо басы) має об’ємне звучання, йому також властиве нашарування звуку. Професійні бандуристи також прикривають струни при зміні гармонії.
Аплікатура	На арфі грають лише чотирма пальцями рук, п’ятий (мізинець) – не приймає участь у процесі звуковидобування. При цьому він має бути вільним, не відводиться у бік від четвертого та не ховатися у долонь, це може привести до напруги усієї руки.	На бандурі аплікатура правої та лівої рук дещо відрізняється. Права переважно грає чотирма пальцями без п’ятого (мізинцю). Хоча останнім часом іноді застосовують і п’ятий палець для максимальної економії рухів, при цьому треба слідкувати за вільністю рухів.

		Ліва може грати аплікатурою двох видів, у залежності від прийому гри. У басах застосовують чотири пальці без першого (великого); при „перекидці” також чотири пальці, але без п’ятого (мізинцю).
Штрихи	В арфовому мистецтві застосовуються такі штрихи, як legato, non legato, staccato (прийом гри етуффе), marcato.	Основний штрих на бандурі – legato. Також non legato, staccato (пальцове, кистьове), marcato, sforzando.

Зупинимося **на практиці звуковидобування** на арфі та бандурі. Це на будь-якому інструменті – складний процес, який включає володіння великим арсеналом різних прийомів або навичок. Головна задача виконавця – досягти найбільш якісного та різноманітного звучання інструмента для передачі змісту та художнього образу музичного твору. Звичайно, звуковидобування на арфі та бандурі залежить від загально-виконавських завдань: інтонаційних, артикуляційно-динамічних, тембральних, тощо. Але є і специфічні для струнно-щипкових інструментів фактори взаємодії ігрового апарату та струни.

Аналізуючи спостереження Н. Брояко у роботі „Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста”, робимо висновок, що на звуковидобування впливають основні чотири фактори взаємодії ігрового апарату та струни, а саме: спосіб контактування зі струною; сила тиску, як міра вагового впливу на струну; характер звільнення струни; місце (точка) збудження струни [2, 9–10]. Основний прийом гри на арфі та бандурі – щипок, який здійснюється шляхом артикуляції пальців у долонь (бандуристам треба слідкувати, щоб палець лишався над струною і не ховався в долонь). Велику роль при грі різних інтервалів, акордів, етуффе (арфовий прийом), флажолетів, або

коротких гліссандо має кистьовий рух, який допомагає звільнити руку.

На арфі рівномірність звучання досягається силою та плотністю притискання пальця до струни. На бандурі спосіб контактування зі струною відбувається шляхом притискання пучки пальця до струни та її звільнення кінчиком нігтя. Щипок пучки з нігтем має бути точним і щільним, що залежить від вправності та зібраності пальців, а на характер звуку впливає швидкість звільнення струни.

Досить розповсюджені такі прийоми гри, як гліссандо, флажолет, ковзання, трель та тремоло. В арфовому виконавстві до прийомів гри відносять ще етуффе, октави і т.д. В бандурній практиці застосовують такий прийом гри, як удар (граючи лівою, виконавці користуються лише цим прийомом). У бандуристів існує і харківський спосіб гри „перекидка” (перекидаючи ліву руку через обичайку, грають на приструнках). На якість звуковидобування впливає гра готовими рухами, що дає змогу економити час та сили музиканта, а також сприяє тісному контакту зі струною, щільності попадання. Це дозволяє виконувати технічно складний репертуар.

Одним з характерних недоліків струнно-щипкових інструментів є відсутність демпферного механізму, що призводить до нашарування одного звуку на інший. Своєрідний відзвук виникає внаслідок вібрації струн та резонансу деки. Нагадаємо, що одною з складних проблем арфового та бандурного виконавства є виконання кантилени, „чим з легкістю володіють виконавці на струнно-смічкових інструментах і що складає природу вокалу, на арфі та бандурі носить досить умовний характер” [12, 5].

Відносно технічних можливостей інструментів: арфа має більші технічні можливості, бо має більш широкий діапазон та однакову розвиненість лівої та правої руки. Наприклад, граючи перекладення творів інших композиторів на арфі, можна донести інтерпретацію даного твору до слухача мінімально вдаючись до спрощення його фактурної тканини. Підтвердженням цього можуть служити твори таких великих композиторів епохи бароко, як Й.С. Бах та Г. Гендель, які писали один й той самий твір для органу або арфи, чи клавесину або арфи. Наприклад,

„Концерт для органу (або арфи) з оркестром” Г. Генделя, або „Партита для клавіру чи арфи” Й.С. Баха. Технічні можливості бандури менші ніж у арфи: обмеженість лівої руки, яка переважно виконує басову партію, діапазоном в одну октаву. Тому, перекладаючи твори для бандури, музиканти часто спрощують партію лівої руки, віддаючи технічно важкі місця або гармонічну функцію правій, тим самим залишаючи лівій лише басову лінію твору. Бандуристи, які добре володіють харківським способом гри (перекидка), можуть інтерпретувати перекладені твори у найбільш наближеній формі до оригіналу. Один з прикладів вдалого перекладення партії арфи для бандури – „Концерт для арфи та струнного оркестру В-dur” Г. Генделя, зроблений професором кафедри народних інструментів Київської консерваторії, гітаристом Я.Г. Пухальським, де фактуру оригіналу вдалося майже не спрощувати. Складні місця, де мелодична лінія проходила лівою рукою, було віддано правій; гармонічну функцію лівої руки також частково передали в праву руку; досить часто застосовується харківський спосіб гри.

Отже, спираючись на вищесказане, можна зробити слідуючи узагальнення та висновки. Арфа та бандура, при великій кількості розрізень мають і **спільні** елементи: історія виникнення обох інструментів бере свій початок від народних традицій; сучасна бандура має багато спільних рис з арфою кельтських народів; відносяться до категорії струнно-щипкових інструментів; мають схожі тембральні характеристики; діапазон бандури приблизно співпадає з діапазоном арфи; використовуються спільні прийоми гри та штрихи.

Відмінне: історично арфа випереджає бандуру, має більш довгі виконавські традиції, багатший репертуар; звуковий ряд у арфи направлено від високих до низьких звуків, у бандури навпаки, від низьких до високих; стрій у арфи діатонічний, у бандури хроматичний; найгучніший регістр у арфи середній, у бандури верхній; арфа має жильні та металеві струни, бандура – сталеві. За рахунок цього тембральне забарвлення у арфи більш м'яке, матове; на арфі грають чотирма пальцями окрім мізинця обома руками, а на бандурі правою рукою – чотирма пальцями переважно без мізинця, лівою – чотирма без великого пальця.

Таким чином, порівняльний аналіз та розгляд конструктивних особливостей, характеру звучання та звуковидобування на бандурі та арфі показав, що інструменти мають багато спільних рис і це об'єктивно дає можливість зробити висновок – перекладення арфових творів для бандури значно збагачує репертуар бандури, що ілюструють такі твори, як „Концерт для арфи та струнного оркестру В-dur” Г.Ф. Генделя, в перекладенні Н. Парфенова для арфи з фортепіано та перекладенні для бандури Я. Пухальського; „Гра води” К. Сальседо в перекладенні для бандури Л. Коханської; „Варіації на тему Моцарта” М. Глінки в перекладенні для бандури С. Баштана тощо.

Література:

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К. : Музична Україна, 1989. – 112 с.
2. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : монографія / Н. Брояко. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 1997. – 110 с.
3. Гумен О.І. До історії арфи з колекції українських народних музичних інструментів музею театрального, музичного та кіномистецтва України / О.І. Гумен // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження : Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції : до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (21 – 22 травня 2009 р. м. Київ) / Упорядники : Горенко Л.І., Черкаський Л.М. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 183–191.
4. Дулова В. Искусство игры на арфе / В. Дулова. – М. : Советский композитор, 1975. – 228 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К. : „Темпора”, 2007. – 592 с.

6. Пухальський Я. *Методика обучения игре на бандуре* / Пухальський Я. – К. : Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1978. – 98 с.
7. Рубин М. *Методика обучения игры на арфе. Методическое пособие для педагогов ДМШ* / М. Рубин. – М. : Музыка, 1973. – 64 с.
8. Хоткевич Г. *Музичні інструменти українського народу* / Г. Хоткевич. – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича при підтримці Харківського міськвиконкому та Харківської облдержадміністрації, 2002. – 288 с.
9. Хоткевич Г. *Бандура та її репертуар* / Г. Хоткевич [Передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова]. – Вип. 3. – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2009. – 270 с.
10. Хоткевич Г. *Твори для харківської бандури* / Г. Хоткевич [Передмова В. Мішалова]. – Вип. 2. – Торонто-Сідней-Харків : Ексклюзив, 2007. – 302 с.
11. Черемський К. *Традиційне співотство. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Наукове видання* / К. Черемський. – Харків : „Атос”, 2008. – 248 с.
12. Шамєєва Н. *История развития отечественной музыки для арфы (XX век)* / Н. Шамєєва. – М., 1994. – 146 с.
13. Штокалко З. *Кобзарський підручник* / З. Штокалко. – Едмонтон-Київ : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 335 с.

Алфьоров Олександр Анатолійович
*Заслужений працівник фізичної культури і спорту України,
доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 78.071.5

ПУТИ ВНЕДРЕНИЯ ОЛИМПЕЙСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ КОНСЕРВАТОРИИ

У статті розглядається значення олімпійської освіти для студентів з метою формування соціальної активності, виховання у єдності фізичних, розумових і духовних основ. Автором висвітлюються питання особливостей втілення олімпійської освіти для студентів консерваторії. Зміст, форми та методи олімпійської освіти розкриваються з врахуванням специфіки професійної і навчальної діяльності студентів. Втілення олімпійської освіти дозволило підвищити рівень знань, сприяло формуванню позитивного відношення студентів консерваторії до цінностей і ідеалів олімпізму.

Ключові слова: олімпійська освіта, студенти консерваторії, цінності, ідеали, олімпізм.

В статье рассматривается значение олимпийского образования для студентов с целью формирования социальной активности, воспитания в единстве физических, умственных и духовных основ. Автором освещаются вопросы особенностей воплощения олимпийского образования для студентов консерватории. Содержание, формы и методы олимпийского образования раскрываются с учетом специфики профессиональной и учебной деятельности студентов. Воплощение олимпийского образования позволило поднять уровень знаний, содействовало формированию позитивного отношения студентов консерватории к ценностям и идеалам олимпизма.

Ключевые слова: олимпийское образование, студенты консерватории, ценности, идеалы, олимпизм.

The article studies the value of Olympic education for students with the aim of forming of social activeness, education in unity of physical, mental and spiritual bases. An author shours the questions of peculiarities embodiment of Olympic education for the students of conservatory. The content, forms and methods of Olympic education, are discovered with taking into account the specific of professional and educational activity of students. Embodiment of Olympic education has allowed to promote the level of knowledge, assisted forming of positive attitude of conservatory students to the values and ideals of Olympism.

The key words: olympic education, students of conservatory, value, ideals, Olympism.

Одной из приоритетных задач в современном обществе является формирование здорового генофонда нации, что обуславливает необходимость поиска средств и методов влияния на формирование идеалов и социальной активности молодежи, воспитание ее в единстве физических, умственных и духовных начал.

Существенным фактором формирования культурного и физического здоровья молодежи является олимпийское образование.

Системообразующим фактором олимпийского образования является гуманистически организованный педагогический процесс, направленный на обеспечение условий для активного овладения молодежью идеалов и ценностей олимпизма, их превращение в действенные мотивы поведения и нормы гуманистического образа жизни [5].

Система олимпийского образования является проводником идей и ценностей общества – свободы, честности, справедливости, толерантности, культурного разнообразия, поскольку одна из задач глобального развития цивилизации также предполагает утверждение ценностей и принципов общества [1].

Один из принципов философии олимпийского образования – честная игра – является своеобразным кодексом чести, нравственности отношений между людьми. Экстрополяция данного принципа в практику обучения и воспитания учебных заведений, на межличностные отношения демонстрирует аксиологический потенциал олимпийского образования, его прикладной, социальный характер [6].

В. Сергеев [8] настаивает на том, что во время рассмотрения олимпийского образования студентов целесообразно выделять два направления: один из них использует олимпийское образование для пропаганды и передачи абстрактно-теоретических знаний об олимпийском движении, а другой предлагает круг средств и методов, которые направлены на формирование умений и навыков, которые основаны на симбиозе различных направлений образования студентов. Автор считает, что целью олимпийского образования студентов является способность к реализации основных принципов и идей олимпизма, которые выходят с его исторической сущности и определены Олимпийской хартией, а также решением последнего Конгресса МОК.

Вопросы внедрения в процесс воспитания и обучения олимпийского образования как позитивного фактора, который способствует гуманизации общества, нашли свое отображение в работах отечественных исследователей [1; 3; 4; 9].

В настоящее время в Украине реализуется значительное количество образовательных проектов, предложенных учеными, на основе олимпийской идеологии. Деятельность, которая лежит в основе олимпийского образования, должна способствовать воспитанию психически и физически здорового человека, патриота. Философия олимпизма призвана помочь молодым людям сделать правильный выбор формирования своей личности и личностного развития.

Анализ научной литературы по изучаемой проблеме и практический опыт по внедрению олимпийского образования в учебно-воспитательный процесс учебных заведений показывает, что не в полной мере разработаны содержания, формы и методы с учетом специфики учебных заведений, что и предопределяет актуальность научных исследований в данном направлении.

Цель работы – разработка и научное обоснование путей внедрения олимпийского образования студентов консерватории.

Методы исследования: анализ и обобщение научно-методической литературы, анкетирование.

Для изучения осведомленности студентов консерватории по вопросам олимпийского образования, нами проведено анкетирование студентов I – III курсов Днепропетровской консерватории им. М. Глинки, в котором приняло участие 118 студентов.

Полученные данные позволили определить, что отдельные сведения по истории и современности Олимпийских игр имеют представление 33,4 % студентов, 76,4 % – выявили желание получить больше информации. Особый интерес студенты проявили к изучению таких тем, как „История Олимпийских игр”, „Участие спортсменов Украины на Олимпийских играх”, „Организационные аспекты проведения Олимпийских игр”.

Необходимо отметить, что 41,6 % опрошенных изучали отдельные вопросы по Олимпийской тематике в общеобразовательных школах, 16,6 % принимали участие в викторинах, конкурсах по олимпийской тематике, 43,6 % – присутствовали на Олимпийских уроках.

Анкетирование показало, что студенты с пониманием относятся к необходимости изучения идеалов и ценностей олимпизма, а 58,7 % считают, что их изучение будет способствовать духовному становлению личности человека.

Необходимость распространения идей олимпизма в студенческой среде во многом обусловлено снижением культурных запросов, наблюдающимся кризисом идеалов и утратой духовных ориентиров. Решению этих важных задач и призвано содействовать олимпийское образование, целью которого является приобщение детей и молодежи к духовно-нравственным идеалам и ценностям олимпизма [2; 7]. Перечислим основные философские идеи олимпизма и олимпийского образования:

- идея мира, мирного сосуществования социальных систем, государств и народов, в которой олимпизм выступает как системообразующий фактор, а олимпийское образование – как средство воспитания молодежи в духе мира;

- идея общечеловеческой ценности, основывающаяся на интернационализме, интерсоциальном воспитании;
- идея гуманистического, всестороннего развития личности, базой реализации которой являются олимпийское образование молодежи, олимпийская субкультура;
- идея приоритета этических ценностей, исходя из философии Fair Play.

Олимпийское образование для студентов консерватории способствует формированию у молодежи принципов благородного поведения, стремления к гармоническому развитию физических и духовных способностей, как существенный элемент культуры.

Структурно-функциональная модель интеграции олимпийского образования в учебно-воспитательный процесс студентов предусматривала: формирование социально-ценностных мотивов; развитие организаторских навыков; формирование навыков физического самосовершенствования; воспитание позитивных морально-волевых качеств.

Разработанная программа олимпийского образования студентов консерватории построена с учетом особенностей учебной деятельности. Созданная система олимпийского образования построена таким образом, чтобы все студенты могли выбирать для себя наиболее интересные формы занятий; тематические спортивно-массовые мероприятия; лекционные занятия; практические занятия с использованием интерактивных методов; творческие задания; создание информационной базы; индивидуальные консультации преподавателей; самостоятельная работа.

В процессе проведения всех форм занятий нами использовалась система интегрированного обучения, т.е. овладения теоретическими знаниями по олимпийской тематике проводилось во взаимодействии с теоретическими знаниями и профессиональными навыками, которые изучались студентами-музыкантами на специальных дисциплинах.

Для повышения мотивации к знаниям педагоги разрабатывали творческие задания, с учетом профессиональных знаний и умений музыкантов. Например, подготовить музыкальное сопровождение „Малых олимпийских игр” и

„Истории Олимпийских игр”, сочинить гимн открытия „Олимпийских игр” консерватории и т.д. Таким образом, повышается интерес студентов к изучаемым темам по олимпийскому движению.

Важной особенностью деятельности педагога в процессе занятий по физическому воспитанию являлось создание атмосферы при которой раскрываются творческие способности, интересы личности, потенциал, внутренние резервы здоровья, стремление студентов к активному участию в учебно-воспитательном процессе.

Знакомство с судьбами и спортивными достижениями спортсменов с ограниченными возможностями способствовало формированию у студентов, связанную со спортом гуманистическую систему знаний, интересов, потребностей и ценностных ориентаций, которая может стать философией жизни.

Выводы:

1. Внедрение олимпийского образования в учебно-воспитательный процесс студентов консерватории способствовало повышению уровня знаний, формированию позитивного отношения студентов к ценностям и идеалам олимпизма, созданию здоровья берегающей среды.
2. Созданная система олимпийского образования консерватории учитывает особенности профессиональной и учебной деятельности студентов консерватории и направлена на формирование социально-ценностных мотивов, развития организаторских навыков; воспитание морально-волевых качеств.

Литература:

1. Булатова М.М. Система олімпійської освіти в Україні / М.М. Булатова // Олімпійський спорт і спорт для всіх: тези доп. XIV Міжнар. наук. конгрес. – К. : Олімпійська література, 2010. – С. 6.

2. Гуслистова И.И. Ценностный компонент олимпийского образования / И.И. Гуслистова // Научное обоснование физического воспитания, спортивной тренировки и подготовки кадров по физической культуре, спорту и туризму: материалы XII Международной научной сессии по итогам НИР за 2010 год, Минск, 12–20 апреля 2011 г., – Минск : БГУФК, 2011. – Ч. 2. – С. 20–22.
3. Єрмолова В.М. Теоретико-методичні засади інтеграції олімпійської освіти в навчально-виховний процес школярів : автореф. дис.... канд. наук з фіз. виховання і спорту : 24.00.01 / В.М. Єрмолова, НУФВС. – К., 2010. – 20 с.
4. Москаленко Н.В. Фізичне виховання молодших школярів : [монографія] / Н.В. Москаленко. – 2-е вид., перероб. та допов. – Дніпропетровськ : Інновація, 2010. – 344 с.
5. Приступа Е.Н. Решение проблемы современной молодежи средствами олимпийского образования / Е.Н. Приступа, Ю.А. Брискин, М.П. Путьин // *Sportul Olimpic i sportul pentru toti : Materialele Congresului. Intern. : [in vol.] / col. red. : Manolachi V., Danail S., – Ch. : USEFS, 2011. – С. 150–153.*
6. Радченко Л. Олимпийское образование: методология научных исследований / Л. Радченко, С. Матвеев // *Sportul Olimpic i sportul pentru toti : Materialele Congresului. Intern. : [in vol.] / col. red. : Manolachi V., Danail S., – Ch. : USEFS, 2011. – С. 153–157.*
7. Родиченко В.С. Олимпийское образование и современные тенденции развития в области политики и идеологии / В.С. Родиченко, В.И. Столяров // *Спорт, духовные ценности, культура. – М., 1997. – Вып. 6. – С. 26–32.*
8. Сергеев В.Н. Олимпийское образование: определение сущности и перспективы направления научных исследований / В.Н. Сергеев // *Теория и практика физической культуры. – 2001. – № 7. – С. 48–49.*
9. Томенко О.А. Теоретико-методологічні основи неспеціальної фізкультурної освіти учнівської молоді : дис.... кандидата фіз. вих. : 24.00.02 / О.А. Томенко. – К., 2012. – 258 с.

Питання художньо-естетичного виховання

Сізов Віталій Валерійович
*Кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 37.037

ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИКИ ПОВЕДІНКИ В ПРОЦЕСІ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Стаття присвячена аналізу ситуації в сфері естетики поведінки молоді в сучасних умовах, визначенню деяких напрямків у системі формування соціально значимої моделі поведінки.

Ключові слова: естетика вчинку, система „інструментів” і технології виховання, соціалізація особистості, поведінкові цінності особистості.

Статья посвящена анализу ситуации в сфере эстетики поведения молодежи в современных условиях, определению некоторых направлений в системе процесса формирования социально значимой модели поведения.

Ключевые слова: эстетика поступка, система „инструментов” технологии воспитания, социализация личности, поведенческие ценности личности.

The article is devoted to the analysis of situation in the field of aesthetics of behavior of teenagers in modern terms, to determination of some directions in the system of socially meaningful model of behavior forming.

The key words: aesthetics of act, system of instruments and technology of education, socialization of a personality.

Моральні правила, норми, принципи й ідеали, моральні властивості і якості людей реалізуються у вчинках, поведінці й відносинах, які складають практичну основу моралі. Тільки в практичній діяльності людина може виявити свою моральну сутність. Моральні вимоги не містять у собі конкретних рекомендацій на усі випадки життя, вони призначені для формування внутрішнього, духовного світу людини. На відміну від моралі, де мотив і вибір складають основу дії, правила поведінки не вимагають особливих міркувань, їх необхідно знати і виконувати.

Естетика вчинку, як норма поведінки, містить у собі правила соціальної поведінки для кожного етапу історії розвитку людини. Деякі правила відмирили і губилися в минулих епохах. Але найнеобхідніші накопичувалися, трансформувалися і пристосовувалися до нових історичних умов. Вони існували й існують зараз – переважно – це наші звичаї і традиції, без яких існування суспільства немислимо. Правила поведінки – соціальний регулятор людських відносин. Вони не просто вигадані людьми. Правила поведінки – мудрість життя, що накопичувалася тисячоліттями, шліфувалася досвідом, виправдувалася доцільністю. Соціально значимі правила поведінки – це явища, властиві тільки людському суспільству, тому дотримання цих правил і є показником людяності. Адже через дотримання правил одна людина виявляє повагу до іншої людини і ми часом не надаємо важливості даному явищу. Людина – явище соціальне. Індивід є людиною тільки тому, що він – органічна частина суспільства. Тому, вихована людина завжди впевнено і спокійно почуває себе в будь-якім суспільстві, знаходить правильний тон спілкування, природно, вільно тримає себе і в офіційній, і в неофіційній обстановці, не відчуває різних комплексів.

Немає нічого простішого, ніж поводитися як прийнято, вільно і невимушено і немає нічого важчого, ніж оволодіння даною волею, тобто гарними манерами.

Іншими словами, духовність людини виявляється в її вчинках, діях у повсякденній поведінці. Саме тут і виникають проблеми, масштаб і значення яких важко переоцінити.

Сьогодні, на тлі загальної духовної стагнації суспільства, тема поведінкової моделі, можливо, може розглядатися як другорядна. Однак слід зазначити той факт, що кожне покоління молодих людей у кінцевому рахунку, із соціальної точки зору, починають утворювати ядро суспільства, являти собою групу людей, які створюють чи продовжують, підтримують чи заперечують той чи інший соціальний клімат у суспільстві (у політиці, економіці, ідеології і т.п.).

Загальний аналіз соціального середовища сьогодні можна характеризувати такими тенденціями:

- економічна криза і соціальне розшарування суспільства формують особливу систему „цінностей”, систему, де моральні цінності часом не враховуються, замовчуються, тому що не є носіями матеріальних благ, а часом заважають їх придбанню, що і виявляється в моральному і правовому нігілізмі;

- формування мотивації поведінки відбувається під могутнім впливом засобів масової культури, особливо телебачення і кінематографа, вплив і роль яких у системі соціалізації особистості значно виросли за останні 10 років [5, 191];

- пониження таких понять як сором і совість, підміна їх практично доцільними для себе вчинками, що виключають ці поняття;

- ослаблення соціальної функції традиційних інститутів держави, що беруть участь у системі формування соціально значимої поведінкової мотивації, втрата державою гуманістичної функції, звідси недовіра до нього суспільства і соціальний скептицизм;

- ослаблення соціальної функції родини, і як наслідок – ослаблення почуття відповідальності перед суспільством, самим собою [5, 124];

- незнання правил поведінки (незнання, нерозуміння доцільності і необхідності, цінності, часом відторгнення цих правил як незручних для задоволення своїх потреб).

Дані фактори не можуть не впливати на процес девіації поведінки і формуванні її мотивів. Мова йде про ту соціальну групу суспільства, світогляд якої будувався в умовах зміни ціннісних орієнтирів. У результаті вийшов результат, коли

девіантна поведінка оцінюється і сприймається ними, як норма і правило, а питання: а, як правильно, не задається, тому що на нього не треба відповідати. „Я поступаю так, як зручно мені”. Не розуміючи того, що естетика поведінки заснована на дотриманні соціальних норм і правил – це діяльність окремої людини з урахуванням поваги інших людей. Свого роду прояв почуття боргу й обов’язку перед суспільством.

Дана проблема в сучасних умовах починає набувати рис масштабності, некерованості, стає нормою суспільних відносин, сприяє поглибленню соціальної деградації.

Відсутність у частини молоді навичок конструктивного спілкування, загальних принципів розуміння сутності найпростіших соціальних процесів і явищ призводить до конфліктів, стресових ситуацій, неадекватної соціальної поведінки і, як наслідок, до „втечі від реальності” в алкоголізм, наркоманію, віртуальне комп’ютерне середовище.

Останні десятиріччя позначилися на традиційних для українців цінностях, які гармонізують відносини людини з суспільством. З метою досягнення матеріального життєвого успіху як кінцевої мети пропагуються аморальні засоби, духовні ж чесноти стали втрачати свою дієвість. Це сприяло загальній кризі моральності [1].

Проблема полягає в тому (якщо говорити про систему соціалізації особистості молоді людини), що в сучасному суспільстві гостро виявляється істотне протиріччя між духовними соціальними ідеалами і практичними соціальними зразками, які формують модель поведінки молоді людини і як наслідок – „На жаль, ми маємо багато дітей, які є не індивідами, цілісними, нероздільними суб’єктами, а індивідами, фрагментарними, розірваними, часто збентеженими” [4, 20].

І якщо на заході наприклад, сполучною ланкою між ідеалом і практикою може виступати церква, що давно і міцно займає традиційне і незмінне місце в системі формування поведінкових ідеалів, то у вітчизняній системі така ланка практично відсутня. Саме дана обставина масштабно оголює розрив між ідеальним і реальним. Мова йде про відсутність реально діючих інструментів (провідників), що або втрачені під впливом життєвих обставин, або доволіно трансформувалися. Тут можна

говорити про такі фактори як: суб'єктивне неприйняття форм і методів радянської системи виховання, чи їхнє застосування, але без обліку зміненої соціальної обстановки; відсутність державних програм, або нездатність держави їх реалізувати; формалізоване відношення до церкви значної маси населення і тим більше молоді.

Звідси виникає дуже проста і дуже складна ситуація: норми і правила поведінки є, вони давно створені, але проблема в правильному виборі носіїв і технологіях застосування цих ідеалів на практиці.

Основна задача статті – привернути увагу широкого кола фахівців до даної проблеми, де об'єктом дослідження повинен стати процес формування естетичних цінностей у підростаючого покоління і їхній вплив на поведінкову мотивацію в процесі соціалізації особистості.

Проблему формування естетики поведінки, через призму духовного виховання, соціалізації особистості, розглядають у своїх роботах Г.П. Шевченко, Н.Э. Миропольська, П.В. Плотніков, Ю.С. Коровкіна. Проблема поведінкової мотивації молоді розглядається авторами з позицій естетичного, морального, правового поведінки.

У процесі попередньої роботи з зазначеної проблеми проводилися ряд експериментів із застосуванням методу тестування.

Старшокласникам пропонувалося відповісти на ряд питань рівня повсякденних моделей поведінки. Тестування проводилося по дванадцятибальній системі оцінок і для того, щоб одержати позитивний результат, досить було правильно відповісти на половину запропонованих тестів.

Необхідно зазначити, що при апробації завдання серед десятикласників, що вчать і відносяться до різних соціальних груп, ніхто не виконав тести на оцінку більш ніж „6”.

Завдання виконували двісті учнів різних шкіл. З них 71 % узагалі не справилися з завданням і одержали оцінку „незадовільно”. Третина десятикласників – 29 % виконали завдання з оцінками від „4” до „6”. При цьому, знання по зазначеній темі виявилися кращі в жіночій половині опитаних. Імовірно можна зробити висновок про те, що правильні відповіді

були дані скоріше на основі інтуїції, а не твердих знань, звідси низькі показники позитивних оцінок. Варто сказати про те, що опитування мало з'ясувати один момент – знають школярі деякі правила поведінки в суспільстві чи ні, мова не йшла про мотиваційні фактори, тому що це тема окремого дослідження. Висновок однозначний: не знають, чи знають, але дуже приблизно.

Причини даної ситуації цілком з'ясовані. Світогляд молоді, яким зараз 16 – 17 років формувалася в умовах нестабільного соціального середовища, що визначалися перехідними процесами в розвитку суспільства, в умовах, коли моральні цінності мають вторинний характер, коли відбувається процес зміни соціальних орієнтирів, коли матеріальні блага виступають, як життєва необхідність і на рівні свідомості і підсвідомості мотивують поведінку людини. Іншими словами дана тема не сприймається опитаними як значима і соціально необхідна.

Крім того, інші попередні дослідження в області моральних цінностей у сфері естетики поведінки протягом останніх восьми років показали дуже невтішні результати.

Дослідження здійснювалося автором, у 1998 і в 2006 роках. Питання анкетування не мінялися, що дозволило визначити відносно стійкі результати. Анкетування стосувалося норм поведінки в області мотивації правових відносин і проводилося серед десятикласників, що вчать (усього опитано 280 юнаків).

Навіть поверхневий аналіз результатів опитування показав дуже стійкі тенденції наявні у свідомості учнівської молоді.

Короткі підсумки анкетування:

- практично 100 % опитаних школярів упевнені в тому, що від покарання за правопорушення чи злочин можна ухилитися, використовуючи ті чи інші незаконні дії (зв'язки, підкуп), нікому з опитаних і в голову не прийшла думка про те, що відповідальність, все таки може бути;

- готовність молоді у тій чи іншій мірі зробити протиправний вчинок при реалізації власних матеріальних інтересів (70 % опитаних готові на це);

- одна з головних причин здійснення вчинків, що порушують закон – вживання алкоголю і наркотиків (думка самих опитаних).

Безумовно, що приведені дані можна аналізувати більш докладно, але це тема окремого дослідження.

Сьогодні можна багато говорити про акценти пов'язані з питаннями загальнолюдських цінностей, що можуть бути тією самою базою для створення системи виховання, формування світогляду визначеної соціальної спрямованості. Однак, дана тема, що піднімається на „щит” в останні десятиліття, викликає деяку недовіру і слабку сприйнятливості з боку молоді в існуючому соціально-економічному середовищі. Але, якщо говорити про загальнолюдські цінності не абстрактно, а конкретизуючи дане поняття в конкретні, вузько направлені форми, стосовно до сьогоденних умов соціально-економічного життя суспільства, цілком реально досягти визначених результатів у процесі соціалізації особистості, використовуючи превентивні моделі виховання [3, 366].

І, мабуть, основним фактором тут буде розробка і створення чіткої системи „інструментів” і технології донесення цих цінностей до свідомості молодої людини. При цьому таких інструментів, що будуть впливати прямо чи опосередковано на поведінковий тип особистості.

Цілком очевидно, що процес поведінкового виховання повинен носити комплексний характер, але комплексний – не завжди системний – це по-перше, по-друге, поняття „виховання” трохи відрізняється від поняття „соціалізація особистості” (тут ми будемо мати на увазі з'єднання бажаних ідеалів з реальною життєвою обстановкою, у якій молода людина повинна вміти знаходити своє, необхідне суспільству, соціальне місце).

Процес естетичного виховання містить у собі формування в молоді морально-правових норм, підкреслює життєві принципи особистості, готовність громадянина поважати і рахуватися з людьми, які його оточують, виховує почуття відповідальності за свої вчинки.

Найважливішим фактором поведінкової мотивації може служити система естетичного виховання як такого: „Знайшовши

собі в мистецтві, а потім і в навколишньому..., людина стає причетною до буття інших, до неоднорідної всеєдності” [4, 24].

Саме виховання естетики поведінки являє собою сьогодні один із пріоритетних напрямків у системі духовного виховання особистості. При такій ситуації, задача навчального закладу – закласти базу, основи для формування адаптованої особистості, здатної правильно сприймати нові соціальні умови. Мова йде про такий процес соціалізації особистості, що буде сприяти формуванню світогляду, мислення, образу поведінки молодої людини не тільки на сьогоднішній день, але й у ході подальшого життєвого досвіду.

В умовах триваючого соціального стратифіцирування суспільства, а це процес досить об’єктивний, коли руйнуються багато колишніх соціальних ідеалів і цінностей, дуже складно виявити фундаментальні, базові основи, на яких можна будувати соціально-психологічну конструкцію особистості. При цьому мова йде про створення такого „фундаменту”, що „природним” образом вписується в існуюче соціальне середовище і не є чимось штучно нав’язаним, відірваним від реальності життя і тому відірваний свідомо тими, на кого спрямований виховний процес.

Естетика і духовність – це світоглядні поняття, що впливають на вчинки людини. У сучасних умовах необхідне створення таких форм, методів, напрямків, які здатні в нових соціальних умовах впливати на формування поведінкових цінностей особистості.

Одним з концептуальних напрямків у цій області може служити комплексна розробка і створення чіткої системи „інструментів” і технологій повідомлення цих цінностей до свідомості молодої людини. При цьому таких інструментів, що будуть впливати прямо чи опосередковано на поведінковий тип особистості.

На первинному етапі в даному напрямку необхідна реалізація наступних умов: розробка практичних матеріалів (збірники сценаріїв, методичні розробки) для організації виховної роботи; активне і широке поширення досвіду роботи педагогів-новаторів; популяризація правил етикету, моральних норм (через систему наочно-агітаційних матеріалів); створення

регіональних електронних інформаційних баз даних; системне проведення моніторингів на рівні регіонів та ін.

Реалізація даних напрямків повинна здійснюватися на основі активних методів виховання, покликаних „змусити” молодь брати участь у процесі формування комплексу знань і навичок в області мотивації естетики поведження, через систему рольових ігор, ділових ситуацій, конкурсів і т.д.

І очевидно, що саме держава повинна взяти на себе організаційні і фінансові зобов'язання в рішенні даних проблем.

Світогляд – явище дуже стійке і, ймовірно природнійше його формувати, ніж змінювати.

Література:

1. „Про концептуальні засади вивчення в загальноосвітніх навчальних закладах предметів духовно-морального спрямування” Рішення Колегії Міністерства освіти і науки України від 29.06.2006. – Протокол № 8/1–2.
2. Калугина А.А. Духовные ценности современной семьи в контексте коррекции деликвентного поведения подростков / А.А. Калугина // *Духовність особистості: методологія, теорія і практика : Збірник наукових праць*. – Луганськ, 2006. – № 1 (14). – С. 124.
3. Коровкіна Ю.С. Превентивна діяльність як фактор попередження девіантної поведінки підлітків / Ю.С. Коровкіна // *Педагогіка вищої та середньої школи : Збірник наукових праць*. – Кривий Ріг, 2006. – № 14. – С. 365–370.
4. Миропольська Н.Є. Естетичне виховання старшокласників: індивідуальний підхід / Н.Є. Миропольська // *Педагогіка і психологія*. – 2005. – № 3. – С. 18–24.
5. Плотніков П.В. Промисловий регіон: формування культури та її вплив на духовність і соціальну активність молоді в процесі соціалізації / П.В. Плотніков // *Духовність особистості: методологія, теорія і практика : Збірник наукових праць*. – Луганськ, 2012. – № 1 (14). – С. 191–192.

Ярошкевич Олег Миколайович
*Завідувач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”,
 кандидат історичних наук, доцент
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 37.013

КОНЦЕПЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В КОНСЕРВАТОРІЇ

У статті розглядаються деякі проблеми індивідуалізації естетичного виховання на основі естетичного навчання. Пропонується концепція індивідуального естетичного навчання в консерваторії – „Людиноцентрована” модель – один з елементів антропогенізації педагогіки.

Ключові слова: „колективізація” свідомості, естетичне виховання і естетичне навчання, „м’які” моделі виховання і навчання, „людиноцентрована” модель естетичного виховання.

В статье рассматриваются некоторые проблемы индивидуализации эстетического воспитания на основе эстетического обучения. Предлагается концепция индивидуального эстетического обучения в консерватории – „Человекоцентрированная” модель – один с элементов антропогенезации педагогики.

Ключевые слова: „коллективизация” сознания, эстетическое воспитание и эстетическое обучение, „мягкие” модели воспитания и обучения, „человекоцентрированная” модель эстетического воспитания.

Some problems of individualization of aesthetic bringing up on the base of aesthetic education are considered in the article. The conception of individual aesthetic education in conservatoire – „person in the center” – as one of the elements anthropologizatia of pedagogics are offered.

The key words: „collectivization” of consciousness, aesthetic bringing up and aesthetic education, „mild” models of bringing up and education, „person in the center” model of aesthetic bringing up.

Сучасний стан музично-естетичного виховання потребує осмислення та вироблення шляхів розвитку національної системи, яка б спиралася на глибокі традиції українського музичного виховання, світову музичну педагогіку та відповідала б вимогам часу [7].

Педагоги й психологи сьогодні стурбовані працею в закладах освіти „за дзвінками” і нехтуванням індивідуальною роботою; вбачають єдиний вихід з подібного становища у створенні умов, які найбільше сприятимуть вільному внутрішньому розвитку кожного студента, особистості, у визнанні права підлітка бути індивідуальністю [6, 3].

Дослідження музично-виконавської діяльності студентської молоді доводять, що ефективність навчання виявляється в індивідуальній педагогічній діяльності, яка дає високі показники інтелектуальної, духовної та виконавської культури студентів [8]. Індивідуальний підхід в розвитку студента консерваторії поки що займає скромне місце серед інших виховних чинників. Прогрес у цій справі – заняття з викладачем з фаху.

Грунтуючись на аналізі результатів педагогічних досліджень, проведених у лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України за останні роки, можна констатувати, що естетичне ставлення школярів до різних видів, стилів та напрямів мистецтва формується під впливом стихійних чинників соціального оточення. У системі організації масової позаурочної художньої діяльності учнів сьогодні все чіткіше виявляються тенденції до згортання традиційних гурткових та студійних форм [5].

Тема індивідуалізації естетико-виховного процесу на практиці має проблеми. І проблеми ці скоріше культурологічного, ніж педагогічного характеру. „Коллективізація” свідомості, як риса національного менталітету, яка складалася сторіччями під впливом історичних факторів, грає зараз ключову роль у системі виховання (рівно як і навчання). У країні практично відсутні (чи не працюють) технології, орієнтовані саме на індивідуальний підхід у процесі виховання. Не секрет, що система державного виховання і навчання заснована саме на „колективізації” даних процесів

(починаючи від системи оплати праці педагога-вихователя і закінчуючи офіційно прийнятими методами і формами безпосередньо виховання і навчання, де об'єктом виступає саме група, і дуже рідко індивід). Дані фактори на практиці формалізують індивідуалізацію виховного процесу взагалі і естетичного зокрема.

Необхідно підкреслити, що якщо в системі навчального процесу індивідуалізація навчання має хоча б якийсь місце, то процес цілеспрямованого галузевого виховання (правового, морального, екологічного і т.д.) носить загальний, епізодичний, поточний характер. Звідси низька його ефективність. Коли ж мова йде про естетичне виховання, як основи духовного розвитку людини, то ефективність його буде залежати тільки від індивідуального підходу до суб'єкта виховання. Естетичне виховання, як ніяке інше, ґрунтується на творчому потенціалі особистості підлітка і сприяє розвитку цих здібностей, активної їхньої реалізації, формуванню духовної особистості.

Проблему формування індивідуального естетичного виховання через призму духовних принципів, соціалізації особистості, розглядають у своїх роботах А.А. Верем'єв, О.Ю. Волчегорська, І.О. Єсенко, Л.М. Масол, Н.Е. Миропольська, А.Н. Семашко, Г.П. Шевченко, Ю.А. Пастухова.

Проблема індивідуального естетичного виховання студентів розглядається авторами з позицій аналізу зарубіжної та вітчизняної практики в даному напрямі, необхідності використання новітніх навчальних і виховних технологій в сфері художньо-естетичного виховання.

Мета статті – привернути увагу широкого кола фахівців до проблем індивідуального естетичного виховання в музичному закладі освіти таким чином, щоб мистецтво з його можливостями впливу на особистість розглядалося не тільки як джерело суто художньої освіти та виховання, а також як універсальний засіб формування світоглядних уявлень і ціннісних орієнтацій.

„Необхідно підкреслити, що естетичне виховання займає окреме місце у виховній системі освіти. Естетика хоча і вивчає красу, намагаючись осягти її зміст, джерела, призначення, але

безпосередньо навчити розумінню краси не в змозі. Краса як сфера почуттів і переживань не може дати людині рецепти правильних емоцій. Тільки в ході тривалого виховання в людини виникають необхідні їй адекватні почуття. Здобуваючи власний і чужий досвід, людина перетворює його в звичку, у норму поведіння. Естетичне почуття, тобто уміння зауважувати і переживати красу, виховується шляхом прилучення до прекрасного, до кращих зразків” [9].

Естетичне почуття досягається естетичним вихованням. У цьому зв'язку необхідно виділити особливість естетичного виховання – якщо виховний процес у цілому і частково сполучимо з груповим підходом, то в естетичному вихованні такий підхід не підходить. Естетика сама по собі – явище таке ж індивідуальне, як людська індивідуальність у широкому смислі. Ще Вольтер, як теоретик естетики французького Просвітництва, визнавав відносність художніх смаків, їх плинність. Абсурдно групу індивідів, які володіють різними здібностями, сприйняттям, психікою змусити почувати і переживати однаково. Тому що „індивідуальність людини – це якість, сформована на основі успадкованих задатків у процесі соціалізації, навчання й виховання людини, що передбачає власну трансформацію в ході саморозвитку, самовизначення й самоподолання особистості” [6].

Розвиваючи дану думку необхідно також виділити в цьому зв'язку прояв ефекту „зворотного зв'язку”. Мова йде про те, що естетичне виховання не тільки „виховує” індивіда, але і сприяє сенсорному розвитку особистості, розкриттю, виявленню, визначенню, часом схованих індивідуальних здібностей, коли людина в практичній діяльності реалізує почуттєве сприйняття навколишнього соціального середовища.

Розглядаючи проблеми індивідуального естетичного виховання, необхідно розглянути наступний момент. З погляду методології індивідуального естетичного виховання, необхідно згадати про те, що поняття „естетичне виховання” відрізняється від поняття „естетичне навчання”.

Естетичне виховання – поняття більш широке, динамічне, аморфне, котре важко піддається критеріям оцінки, обліку, результатам, тому що ґрунтується на емоційних здібностях

людини, вимірити які дуже складно, тому, що це категорія стану особистості „у собі”. Крім того, що існуючі у країні моделі естетичного виховання зводяться, у кінцевому рахунку, до „ілюстрування й ознайомлення”, але не сприяють почуттєвому сприйняттю естетики як частини духовного компонента в людині.

Естетичне навчання – це стан не тільки „у собі”, але вже і стан „поза собою”, тому що навчання саме по собі припускає результат, підсумок, що виражається в здатності не просто емоційно переживати і почувати, але діяти, виявляючи себе в будь-якому з видів творчості. Кожна людина наділена тими чи іншими здібностями, але не кожна людина може їх розкрити. Естетичне навчання здійснюється на рівні конкретної свідомої мотивації суб’єкта, а на наступному етапі, заснованому на принципах сінергетики, усвідомленою потребою. У даному випадку естетичне навчання – це первинний (базовий) етап естетичного виховання.

Таким чином, система естетичного виховання неможлива без естетичного навчання. Розуміння прекрасного повинне йти від його усвідомлення, а усвідомлення, від знання. Тому доцільно з’єднати ці два поняття.

Моделі естетичного виховання через систему естетичного навчання – напрямок, який ще з 60-х рр. ХХ століття, є пріоритетним у більшості західних країн.

Трансформуючи систему загальнолюдських цінностей на систему духовного розвитку людини, у США і Європі давно функціонують освітні програми засновані на естетичному розвитку студентів. Варто підкреслити, що в даному випадку мова йде про естетичне виховання через систему естетичного навчання. Наприклад, у Німеччині в початковій школі вивчається предмет „Художнє виховання, музика, праця”, тут навчальним планом виділено від 3-х до 4-х годин у тиждень, з 5-го по 7-й класи – 2-3 години на тиждень і починаючи з 8-го класу школяреві надаються предмети естетичного циклу на вибір. У Франції естетична освіта проголошена пріоритетною галуззю. У Великобританії на вивчення мистецтва, починаючи з 4-5-го років навчання, 50 % часу відводять на предмети на вибір школярів. Школярам пропонується блоковий принцип, що

включає по 4 предмети з кожного блоку (в які входять „Музика”, „Образотворче мистецтво”, „Дизайн”, „Драма”).

У навчальну практику шкіл Англії глибоко увійшло драматичне мистецтво. Театральну гру використовують і як самостійний предмет, і як форму вивчення інших предметів (історія, література, історія культури, англійська мова). Існує широка мережа шкільних театральних студій.

У США відсутня єдина система естетичного виховання, навчальним планом виділяються тільки обов'язкові предмети. Однак існує величезна кількість предметів орієнтованих на художнє виховання, що пропонуються студентам на вибір [4].

Система обов'язкового художнього навчання, починаючи з початкової школи має спадкоємну етапність. Важливим є той факт, що починаючи зі старших класів школярі мають можливість вивчати той чи інший вид мистецтва за власним вибором у відповідності зі своїми інтересами, здібностями і потребами. Іншими словами, мова йде про систему художньо-естетичного виховання і навчання, збудованої на індивідуальному підході від школи до ВНЗ. В основі індивідуального підходу знаходиться принцип вибору суб'єктом того чи іншого творчого напрямку. Дана модель естетичного середовища, яка функціонує на основі вибіркової, у значній мірі сприяє розкриттю і реалізації художньо-естетичних здібностей індивіду.

Сьогодні необхідно сказати про те, що інновації в сфері педагогічних технологій – надзвичайно рідкісне явище. Осмислення і застосування старих технологічних ідей у новій навчальній і соціокультурній ситуації дає підставу говорити про них як про нові педагогічні технології. У такому значеннєвому контексті технологія зв'язується з ефективністю її застосування в сучасній педагогічній ситуації [1].

Історико-педагогічна практика змушує піддавати сумніву існування як єдиної універсальної наукової концепції виховання, так і відповідної виховної системи. Плюралістичне співіснування різних поглядів на сутність виховання в часі і просторі, в історичній ретроспективі і сьогодні, у світових і регіональних вимірах, у постійній динаміці, а не статичній завершеності свідчить швидше про вічний рух до виховного

ідеалу, ніж про можливість його досягнення в завершеному, раз і назавжди визначеному вигляді [5].

Це цілком природно, тому що результати взаємодії і розвитку усіх факторів навчального процесу не можуть бути детально перевищені. Тому саме в синергетиці (синергетика – самоорганізація і саморозвиток студента) одержали обґрунтування, наприклад, „м'які” моделі виховання і навчання. У „м'якій” моделі процедура передачі знань здобуває характер порад і рекомендацій, створення умов, при яких стає можливим процес самоосвіти студента в результаті його активної і продуктивної творчості.

У зв'язку з цим, заслуговує на увагу запропонована „Людиноцентрована” модель естетичного виховання Е.Ю. Волчегорської, розроблена на основі еколого-антропологічного підходу філософа ХХ ст. Грегора Бейтсона (модель „Логічних рівнів”). Безумовно те, що запропонована модель – один з елементів антропогенізації педагогіки, тому, що в основі її знаходиться індивідуальний (особистісний) підхід – конкретна людина.

У даній моделі відсутня „тверда” мета, а головна роль приділяється не технології, а стратегії виховання і навчання, принципу добору змісту і його побудові з особистісними особливостями тих, яких навчають. Пропонована модель містить у собі багаторівневу систему.

Перший рівень – „Мета”. Припускає розвиток естетичних творчих здібностей на основі власної активності особистості.

Другий рівень – „Мотивація”. Забезпечення підкріплення розвитку естетичних творчих здібностей. Тут мотивація носить характер поліфункціональності, де виділяються її найважливіші елементи: „ейфорична” мотивація – підтримка стану переживання, захопленості, заглибленості в процес естетичного сприйняття; мотивація „афіліації” (від англ., affiliation – з'єднання, зв'язок). Під афіліацією мається на увазі потреба людини у встановленні, збереженні і зміцненні добрих відносин з людьми. Тут виявляється комунікативна функція естетичної діяльності. Пізнавальна мотивація – прагнення до придбання знань, необхідних для естетичної діяльності, оволодінню

засобами і прийомами художньої діяльності; мотивація творчої діяльності.

Третій рівень – „Здатність”. Вивчення, розуміння розходжень і здібностей розвитку (у тому числі й у різних вікових групах), „спеціальних” чи „часткових” художньо-естетичних здібностей – музичних, образотворчих, літературних і т.д.

Четвертий рівень – „Дії і результати”. Цей рівень містить у собі визначення основних засобів і технологій особистісно-орієнтованого естетичного виховання і розробку зворотного зв'язку [2].

Таким чином, дана модель являє собою комплексну систему, що охоплює педагогічний, психологічний і соціальний підхід у системі естетичного навчання і виховання, орієнтовану на конкретну особистість, що знаходиться в центрі естетико-педагогічного середовища. Модель заслуговує уважного вивчення і практичної апробації.

Отже, система естетичного навчання і виховання у консерваторії повинна виконувати функцію не просвітницьку, а світоглядну, форми і методи якої повинні бути побудовані на основі об'єднання процесів естетичного виховання і навчання. У формуванні естетичного світогляду навчання носить базовий зміст, тому що припускається особиста участь суб'єкта в процесі творчості, тобто негайна реалізація естетичної потреби: „Виховання через творчість, творчість – через навчання”.

Література:

1. Веремьев А.А. *Технологические основы личностно ориентированного эстетического воспитания будущих учителей* / А.А. Веремьев // *Искусство и образование*. – 2005. – № 4.
2. Волчегорская Е.Ю. „Человекоцентрированная” модель эстетического воспитания / Е.Ю. Волчегорская // *Искусство и образование*. – 2005. – № 6.
3. Лутченко Н.З. *Человек – Музыка – Вселенная* / Н.З. Лутченко. – Днепропетровск, 2012.

4. Масол Л.М. Зміст загальної мистецької освіти в Україні й за рубежом / Л.М. Масол // Педагогіка і психологія. – 2001. – №3–4.
5. Масол Л. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх закладах України / Л. Масол // Шкільний світ. – 2002. – № 9 (137).
6. Миропольська Н.Е. Естетичне виховання старшокласників: індивідуальний підхід / Н.Е. Миропольська // Педагогіка і психологія. – 2005. – № 3.
7. Сбітнєва Л.М. Музично-естетичне виховання дітей і молоді в Україні: проблеми й перспективи / Л.М. Сбітнєва // Вісник ЛНУ ім. Т.Г. Шевченка. – 2011. – № 15 (226).
8. Шевченко Г.П., Єненко І.О. Музично-виконавська діяльність студентської молоді / Г.П. Шевченко, І.О. Єненко. – Луганськ, 2010.
9. Щигельская С. Пространство эстетической культуры студентов / С. Щигельская // Педагогическое образование и наука. – 2005. – № 3.

Славська Яніна Анатоліївна
 Викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
 аспірантка кафедри „Педагогіка” Східноукраїнського
 національного університету ім. В. Даля

УДК 373.033 (4-01)

ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ЕКОЛОГО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Висвітлено умови, котрі сприяли розвитку естетичного виховання в другій половині ХХ на початку ХХІ століть. Здійснено історико-педагогічний аналіз тенденцій шкільного естетичного виховання в контексті ідей сталого розвитку. Визначено основні етапи його розвитку; здійснено науково-теоретичне обґрунтування сучасної парадигми естетичного виховання. На основі системного аналізу виявлено загальні

тенденції у визначенні теоретико-методологічних засад естетичної освіти. Визначено основні підходи до диференціації естетичної освіти. Узагальнено досвід відображення естетичного компоненту в змісті виховної роботи. Показано шляхи удосконалення та підвищення якості естетичної підготовки студентської молоді. У подальших дослідженнях можлива розробка питань забезпечення неперервності естетичної освіти та виховання.

Ключові слова: естетичне виховання, естетична освіта, сталий розвиток.

Выявлены условия, которые способствовали развитию эстетического воспитания во второй половине XX в начале XXI веков в контексте идей устойчивого развития. Осуществлен историко-педагогический анализ тенденций эстетического воспитания. Определены основные этапы его развития. Осуществлено научно-теоретическое обоснование современной парадигмы эстетического воспитания. На основе системного анализа выявлены общие тенденции в определении теоретико-методологических основ эстетического образования и воспитания. Определены основные подходы к дифференциации эстетического образования по функциональным признакам. Обобщен опыт отображения эстетического компонента в содержании воспитательной работы. Показаны пути совершенствования и повышения качества эстетической подготовки студенческой молодежи. В дальнейших исследованиях возможна разработка вопросов обеспечения непрерывности эстетического образования и воспитания.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, эстетическое образование, устойчивое развитие.

There were determined conditions that initiated development of aesthetic education in the second half of XX – beginning of XXI century in context of sustainable development. There was made historical-educational analysis of tendencies in school aesthetic education, major stages of its development were determined. There was made scientific-theoretical argumentation of modern paradigm of aesthetic education. Based on systematic analysis there were revealed

common tendencies in determination of theoretical-methodological bases of aesthetic education. There were determined major approaches towards differentiation of aesthetic education by functional characteristics in accordance with periods of nature defensive movement. There was summarized experience of aesthetic component reflection within the school educational work. The ways of improvement and increasing the quality of aesthetic training of students were demonstrated. In further researches development of questions of providing of continuity of aesthetic education is possible during all term of teaching at school.

The key words: aesthetic upbringing, aesthetic education, sustainable development.

Формування естетичної культури у широких верств населення є загально визнаною домінантою в сучасному русі різних країн. У зв'язку з цим особливого значення набувають естетичні імперативи, покликані здійснювати облагороджуючий вплив на людину, виховувати її в дусі гуманістичних ідеалів і цінностей, прищеплювати почуття відповідальності. Центральне місце при цьому відводиться сім'ї та школі, де отримує підготовку до життя переважна більшість дітей та молоді. Саме тут створені більш сприятливі умови для здійснення тривалого педагогічного впливу на молоде покоління в дусі сучасної естетичної парадигми.

Об'єкт дослідження становить теорія і практика естетичного виховання.

Предметом дослідження є загальні тенденції розвитку естетичного виховання та їх актуалізація у навчально-виховному процесі.

У зарубіжній та вітчизняній літературі досить поширеним є термін „освіта в галузі навколишнього середовища”, що включає естетичне виховання. Її змістом є свідомий і планомірний неперервний процес оволодіння людиною знань про природне середовище протягом усього життя, метою якого є усвідомлення основних характеристик середовища життя, ставлення до природи, на основі чого людина прагне до збереження й покращення її з метою забезпечення існування людського роду нині і в майбутньому [1, 328].

За результатами аналізу наукових праць з проблем естетичного виховання [1; 2; 3], можна зробити висновок про те, що не існує прямої залежності між обсягом естетичних знань та формуванням відповідних рис особистості.

Однією з головних причин низької ефективності традиційної системи естетичного виховання, на наш погляд, є суперечність, що виникає між неусвідомлюваним, негативним, байдужим ставленням до світу природи, низьким рівнем естетичної вихованості та необхідністю бачення сучасних взаємовідносин між природою та людиною. Виникає завдання сформулювати вміння оцінювати і прогнозувати наслідки втручання людини в навколишнє природне середовище, здійснювати заходи щодо оздоровлення природи та самої людини. Розв'язання цієї суперечності можна здійснити різними шляхами.

Мета статті полягає у тому, щоб проаналізувати стан і визначити загальні тенденції розвитку естетичного виховання та узагальнити практичний досвід підготовки молоді, яка слугуватиме вдосконаленню даної галузі педагогічної теорії і практики в Україні.

У деяких університетах введено самостійну дисципліну – соціальну екологію, що ґрунтується на системному підході до соціальних проблем. Її основні методологічні посилення виходять з того, що концепція тотальної влади над природою є хибною. Шкода, яку людство наносить природі антропогенною діяльністю, є одночасно ударом по самій людині. Звідси актуалізується питання про рівень культури – один з найважливіших показників ступеня духовності й моральності як особистості, так суспільства в цілому.

Разом з тим, педагогічна теорія й практика показали, що естетичне виховання має три основних напрями:

- засвоєння та розвиток природничо-наукових і технічних знань про взаємодію суспільства й природи;
- розвиток свідомості, формування ціннісного ставлення до світу людей і природи;
- розвиток потреби у спілкуванні з природою, бажання і вміння зберігати та примножувати її багатства.

Вивчення проблем естетичного виховання актуалізується з кінця 70-х років ХХ століття. Серед прогресивних тенденцій відзначено наступні:

- визначення принципу міждисциплінарності й комплексного розкриття проблем;

- взаємозв'язок теоретичних знань з практичною діяльністю;

- концентрація естетичного змісту не тільки у фундаментальних, а й у спеціальних узагальнюючих темах та інтегрованих курсах, що розкривають взаємодію суспільства і природи;

- поєднання аудиторних занять з безпосередніми контактами у формі екскурсій, трудових практикумів, польових таборів;

- використання проблемних методів навчання у вигляді рольових ігор, екологічних клубів, поєднання різноманітних форм позакласної роботи.

У педагогічних дослідженнях, що проводилися у 70-80-ті роки ХХ століття було визначено мету, завдання та зміст навчально-виховної роботи з охорони навколишнього природного середовища та відповідно до них розроблено концепцію естетичного виховання.

Вихідними положеннями естетичного виховання було визнано:

- актуалізацію естетичних стосунків у системі соціальних стосунків і зростання ролі відповідального ставлення індивіда до природи, зумовленого опорою на моральні й правові принципи;

- відповідальність за збереження природи як мету й результат естетичного виховання, визначеного на початку 80-х років ХХ століття як новий напрям педагогіки в дошкільних закладах, загальноосвітніх школах, вищих навчальних закладах та інших навчально-виховних установах;

- надання естетичному вихованню статусу загальнодержавної політики;

- створення й розвиток системи естетичного виховання у зв'язку з необхідністю зміни застарілих понять і уявлень про невичерпність природних багатств та необмежені можливості біосфери до самовідновлення й самоочищення, подолання

споживчого підходу, пов'язаного із зневагою до суспільних потреб і майбутнього стану природи;

- визначення підсистем естетичного виховання в загальноосвітній школі: естетичне виховання в процесі вивчення окремих предметів, на міждисциплінарному рівні, в процесі поглибленого й диференційованого навчання, в позаурочній і позакласній роботі; принципи естетичного виховання.

Серед завдань естетичного виховання виділено:

- засвоєння провідних ідей, естетичних понять, на базі яких досягається оптимальний вплив людини на природу відповідно до її законів;

- розуміння різнобічної цінності природи як єдиного джерела розвитку виробництва та культури;

- оволодіння прикладними знаннями, уміннями та практичними навичками раціонального природокористування, розвиток спроможності оцінювати стан навколишнього середовища, приймати правильні рішення і не припускати негативного впливу на природу в суспільно-трудовій діяльності;

- свідоме дотримання норм, що виключають нанесення шкоди природі, забруднення і руйнацію природного середовища;

- розвиток духовної потреби людини спілкуватися з природою, усвідомлення впливу, що облагороджує її бажання пізнати закономірності природи;

- активізація діяльності з метою поліпшення природного і культивованого середовища, нетерпимого ставлення до дій людини, що приносять шкоду природі, пропаганда природоохоронних заходів.

Слід зазначити, що на сучасному етапі розвитку людства переважна більшість завдань естетичного виховання, визначених видатними науковцями, ще достатньо не вирішена. В контексті нашого дослідження, окреслені завдання повинні бути акцентовані на розвиток позитивної мотивації до навчання, шляхом включення до пізнавальної діяльності студентів консерваторії.

Загальним завданням естетичного виховання вчені вважають формування свідомості особистості. Воно конкретизується на рівні трьох основних завдань:

1. Формування адекватних уявлень.

2. Формування ставлення до природи.

3. Формування системи умінь і навичок (технологій) взаємодії з природою.

Ми вважаємо, що після вирішення загальних завдань слід перейти до наступного етапу: формування переконань у необхідності природоохоронної діяльності, оскільки вони ґрунтуються на міцних знаннях, що тісно переплітаються з волею, становлять зміст мотивів діяльності, справляють істотний вплив на напрям мислення й дій, внутрішньо зумовлюють лінію поведінки, формують настанови студентів.

Аналіз сучасного стану естетичного виховання свідчить про високий рівень наукової обґрунтованості проблеми і, разом з тим, про необхідність створення системи естетичного виховання, основними напрямками якої є:

- естетизація змісту навчальних предметів, актуалізація в них проблеми збереження середовища, в якому ми живемо і без якого наше існування є неможливим;

- комплексне висвітлення проблем у науково-популярних виданнях, періодичній пресі, телебаченні, що буде сприяти формуванню дбайливого ставлення до природи та усвідомленню її цінності;

- формування цілісної уяви про взаємодію суспільства й природи, як основи світогляду особистості.

Слід зазначити, що увага до естетичного виховання посилювалася тим швидше, чим скоріше відбувалося усвідомлення незворотності змін у навколишньому середовищі, руйнування традиційних поглядів на вичерпність природних ресурсів, необхідність формування свідомого ставлення згідно з вимогами моралі.

Сучасна екологічна ситуація змушує по-новому оцінювати вплив господарської діяльності людини на природне середовище і вимагає перегляду багатьох чинників світоглядного, методологічного й соціального плану на комплекс „природа-суспільство”.

На сучасному етапі розвитку суспільства естетичне виховання має ґрунтуватися на єдності теоретичного й виробничого навчання, навчальної та позанавчальної діяльності

студентів. Особливо важливим є таке поєднання в системі вищої музичної освіти.

Важливою подією на початку 90-х років ХХ ст. було створення нового підходу до естетичного виховання, згідно з яким воно почало розглядатися не як частина загальної освіти, а нова мета сучасного освітнього процесу, єдино можливий засіб збереження й розвитку людини та продовження людської цивілізації.

З таким підходом ми погоджуємося, але вважаємо, що, оптимальних результатів у здійсненні естетичного виховання можна домогтися за умов комплексного підходу до його реалізації, який передбачає врахування конкретних педагогічних умов для розвитку певних якостей особистості та науково-методичного забезпечення для їх створення.

Узагальнюючи вищеозначене, можна охарактеризувати основні підходи:

- підхід, при якому педагог виступає реалізатором, а за певних умов – ініціатором цілей естетичного виховання. При цьому він виконує роль організатора самостійної пізнавальної, творчої діяльності студентів;

- комплексний підхід, що передбачає чітке й всебічне змістове, психолого-педагогічне, методичне, дидактичне забезпечення процесу естетичного виховання; щодо створення теоретичної моделі та методики формування естетичної вихованості.

Для пошуків нових ефективних шляхів удосконалення естетичного виховання нами було здійснено аналіз існуючого досвіду естетичного виховання за кордоном.

Учені Великої Британії та США визначили, що головними напрямками освітньої політики розвинутих країн світу є демократизація і гуманізація освіти; поєднання ролі держави та громадської й приватної ініціативи; свобода вибору вчителями методів і засобів навчання; увага до матеріального забезпечення реалізації освіти, залучення до освітніх потреб сучасних досягнень науки і техніки (комп'ютерної техніки, відеозапису, телебачення тощо); зацікавленість економічної сфери (концернів, фірм, трестів) у вдосконаленні освіти (створенні освітніх фондів і програм Форда, Карнегі, Сороса та ін.);

координація діяльності освітніх закладів з релігійними, культурно-мистецькими та іншими громадськими об'єднаннями; дотримання всіма ланками освітньої системи встановлених у державі норм законодавства, а також історичних національних традицій.

Дослідниками зарубіжного досвіду виявлено тенденції, характерні для естетичної освіти та виховання у зарубіжних країнах: недостатнє усвідомлення людиною її взаємозв'язку з природою є основною причиною погіршення існуючого критичного стану природного середовища; зміщення акцентів естетичної освіти і виховання у площину практичної реалізації.

Провідні вчені відзначають, що підвищення естетичної грамотності населення у більшості держав здійснюється в системі формальної (школи, коледжі, університети, курси підвищення кваліфікації) та неформальної освіти (установи, що забезпечують підготовку на громадських засадах: громадські рухи, клуби, фонди, музеї, засоби масової інформації та ін.). Як особливу категорію виділено спеціальні форми освіти для працівників охоронних територій (курси персоналу, освітні центри). Природоохоронну та позашкільну діяльність учнів забезпечують табори, шкільні клуби, центри вивчення навколишнього середовища, молодіжні секції наукових товариств, окремі групи ентузіастів, громадські, релігійні, політичні, молодіжні об'єднання і групування, організуючі свою діяльність відповідно до сучасної концепції сталого розвитку.

Висновки та перспективи:

1. Встановлено, що теоретичні засади естетичного виховання за більшістю ознак є спільними для багатьох країн, але рівень його організації та практичного впровадження визначається соціально-економічними умовами конкретної держави.

2. Естетичне виховання визначено як особистісно орієнтований процес формування естетичної вихованості особистості, яка усвідомлює цілі та функції діяльності.

3. Доведено, що поняття „естетичне виховання” та „естетична вихованість” є взаємопов'язаними, і дозволяють виявити наступні показники естетичної вихованості:

- здатність усвідомлювати духовну та матеріальну цінність природи для усього суспільства взагалі й окремої особистості зокрема;

- рівень засвоєння ключових понять, законів, принципів, наукових фактів, що дозволяють визначити оптимальний вплив на навколишнє середовище в процесі діяльності та в повсякденному житті;

- уміння передбачати можливі наслідки своїх дій і упереджувати негативні впливи на навколишнє середовище в усіх видах діяльності;

- потребу в активній практичній діяльності щодо покращення стану довкілля;

- прагнення до професійного самовдосконалення та самопізнання.

У подальших дослідженнях можлива розробка питань забезпечення неперервності естетичної освіти.

Література:

1. Славська Я.А. Еколого-естетичне виховання учнівської молоді у Великобританії / Я.А. Славська // Педагогіка вищої та середньої школи : Зб. наук. праць / За ред. В.К. Буряка. – Вип. 20. – Кривий Ріг, 2008. – С. 327–331.
2. Славська Я.А. Психолого-педагогічні витоки розвитку фізичного виховання та спорту серед молоді Великої Британії у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть / Я.А. Славська, О.В. Шевяков // Теорія і практика фізичного виховання / За ред. О.Г. Кучерявого, С.І. Бєлих. – № 1. – Донецьк, 2012. – С. 112–118.
3. Славська Я.А. Естетика поведінки: теорія, методологія, практика / В.В. Сізов, Я.А. Славська. [Монографія]. – Дніпропетровськ, 2013. – 235 с.
4. Червонецький В.В. Загальні тенденції розвитку шкільної освіти в країнах євроатлантичного регіону у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть : дис... доктора пед. наук : 13.00.01 / В.В. Червонецький. – Луганськ, 2007. – 489 с.

Коряка Євген Олександрович
Хлєбодарова Ірина Павлівна

*Викладачі кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 796.011.1

ФІЗИЧНИЙ СТАН СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

У статті розглядається фізичний стан студентів, які мають зайву масу тіла. Окремо визначаються причини ожиріння, рівень розвитку силових здібностей та фізичного стану за методикою О.Я. Пирогової. Встановлений незадовільний рівень фізичного стану, що є проблемою у навчальній та професійній діяльності.

Ключові слова: студенти, фізичний стан, маса тіла, здоров'я, сила, фізична підготовленість.

В статье рассматривается физическое состояние студентов, которые имеют лишнюю массу тела. Отдельно определены причины ожирения, уровень развития силовых способностей и физического состояния по методике О.Я. Пироговой. Выявлен неудовлетворительный уровень физического состояния, который является проблемой в учебной и профессиональной деятельности.

Ключевые слова: студенты, физическое состояние, масса тела, здоровье, сила, физическая подготовленность.

Physical fitness of overweighted students has been examined in the article. Separately we specified the reasons for obesity, and the level of physical power according to the method of O.Y. Pirogova. The insufficient level of physical fitness, that is a problem in the learning and professional activities, has been established.

The key words: students, physical fitness, body mass, health, power, physical training.

Основним завданням вищої школи є збереження і розвиток інтелектуального та фізичного потенціалу нації, що передбачає

виховання повноцінної, гармонійно розвинутої людини, психічно та фізично здорової особистості.

Однак за даними досліджень вчених різних регіонів України [1; 3; 4] за останнє десятиріччя спостерігається чітка тенденція збільшення захворюваності студентів.

Показники, наведені МОН України, підтверджують існування значних проблем у стані здоров'я молоді. Так, у 90 % студентів спостерігаються відхилення у стані здоров'я, 50 % – мають незадовільний рівень фізичної підготовленості, 18 % – не можуть займатися фізичною підготовкою за станом здоров'я. Тільки 11,2 % студентів не мають хронічних соматичних захворювань, не більше 7,3 % мають сприятливий морфологічний статус [2, 4].

За даними Національного центру статистики здоров'я, 28,4 % жителів США у віці від 25 до 74 років мають зайву масу тіла (на 20 % вище оптимальної). Порівняно з аналогічними даними за 1966 – 1970 рр., число американців із зайвою масою тіла збільшилось на 39 %. Більш тривожною є ситуація і в Україні. Кількість тих, що мають зайву масу тіла у віці від 16 до 25 років, збільшилась на 24 % [5].

Однак йдеться не тільки про зайву масу тіла, а й про зміни в складі тіла. За даними вчених, починаючи з 25-літнього віку, середньостатистична людина щорічно набуває по 1 фунту (454 г) зайвої маси, що сягне до 60 років – 35 зайвих фунтів. Водночас, щороку людина втрачає 0,5 фунта кісткової і м'язової маси, а отже, якщо не займатися фізичними вправами, то щорічно в організмі жир буде збільшуватися на 1,5 фунта і за 35 років ця цифра становитиме понад 50 фунтів. У більш літньому віці, після 60 – 80 років, маса тіла починає поступово знижуватися, проте це не свідчить про втрату накопиченого жиру, тому що з віком людина втрачає кісткову і м'язову масу, а кількість жиру залишається незмінною і навіть збільшується. На сьогоднішній день, ця проблема стосується і населення України [3; 4; 5].

Однією з найбільш поширених причин, що змушує людину перейти до активного способу життя або хоча б задуматись про це, є прагнення зменшити масу тіла. Ця проблема турбує більшість жителів у розвинутих країнах. Фізичні навантаження у поєднанні з раціональним харчуванням – єдиний ефективний

спосіб, що дає змогу позбутися зайвої маси тіла і підтримувати її на належному рівні усе життя. Вчені відмічають прогресивне збільшення відносної маси тіла з віком. Беручи до уваги той факт, що надлишкова маса тіла є одним із факторів ризику розвитку серцево-судинних захворювань, відмічається збільшення смертності населення. У більшості економічно розвинутих країн світу переважна частина населення, особливо чоловіки, не доживає до періоду старіння (75 років), а в Україні і до пенсійного віку (60 років) [3].

Надмірна маса тіла перешкоджає руху. Людина з надмірною масою тіла постійно відчуває себе незграбною та втомленою. Крім того, збільшується навантаження на спину і ноги, що посилює ризик розвитку артриту та виникнення хронічних больових відчуттів у попереку, а також на серце і систему кровообігу, що спричиняє підвищення тиску, і як наслідок – ризик серцевого нападу та інсульту. Для людини із зайвою масою тіла існує підвищений ризик розвитку діабету, раку молочної та передміхурової залоз, товстої кишки, утворення каменів у жовчному міхурі. При значному ожирінні жир заповнює простір між органами, перешкоджаючи диханню, що суттєво ускладнює можливість бути активним і породжує подальше ожиріння.

Враховуючи вище перераховані факти актуальним є корекція маси тіла у юнацькому віці коли надлишкова маса тіла є мінімальною та легко корегованою [3, 5].

Мета роботи – визначити фізичний стан юнаків-студентів з зайвою масою тіла, які обрали своєю спеціалізацією атлетизм.

В експерименті взяли участь студенти Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки віком 17 – 20 років, які за показником ІМТ відносяться до групи людей з зайвою масою тіла (перед ожирінням) та відповідно набрали від 25 до 29.99 у.о.

Для виявлення причин надлишкової маси тіла у студентів ми провели анкетування, що виявило наступне: 10 % студентів мають збалансований раціон та правильний режим дня, 70 % опитаних мають незначні відхилення в раціоні та режимі дня, 20 % юнаків мають проблеми зі збалансованістю раціону та режимом дня (рис. 1).

Після проведення анкетування студентам був запропонований теоретичний матеріал, в який увійшли лекції за темами:

- „Рациональне харчування як фактор здорового способу життя”;
- „Вплив надмірної маси тіла на здоров'я людини”.
- „Рухова активність і здоров'я людини”.

Метою цього розділу експериментальної програми було сформулювати у студентів бажання дотримуватися режиму харчування з систематичним виконанням фізичних навантажень.

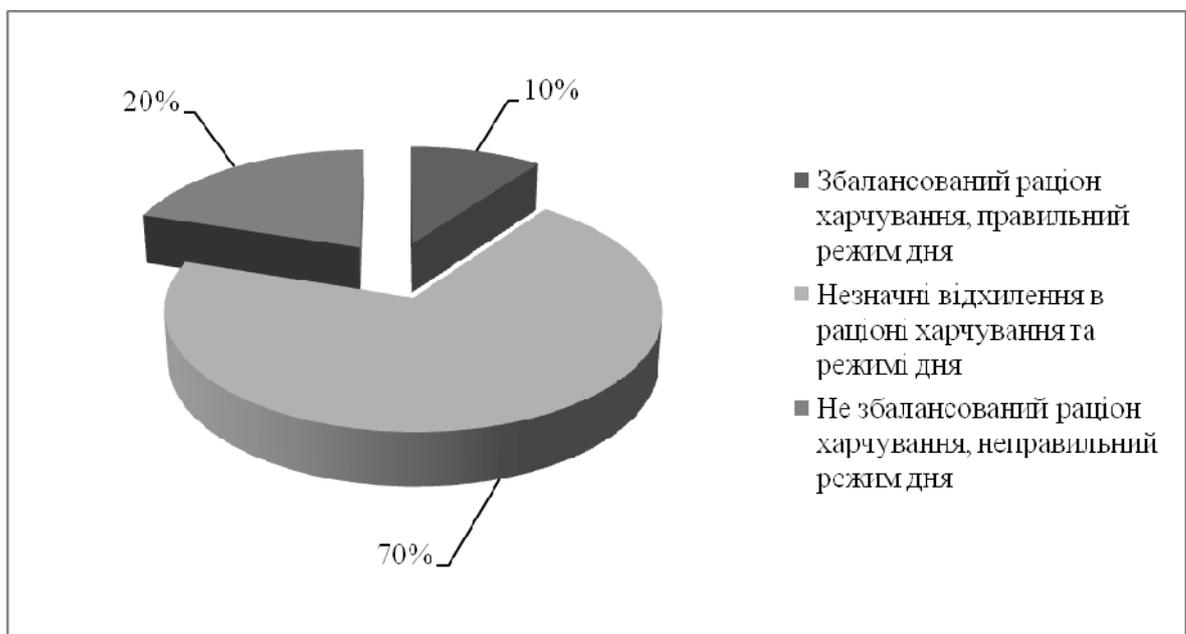


Рис.1. Збалансованість раціону харчування та дотримання режиму дня

Фізична підготовленість є одним з показників, що характеризує працездатність, стан як фізичного, так і психічного здоров'я, тому є доцільним визначення її рівня.

Фізична підготовленість визначалася за результатами педагогічного тестування, яке констатує рівень розвитку силових якостей. Батарейка тестів включала 5 контрольних вправ (таблиця 1, рис. 2, рис. 3):

- піднімання тулуба в сід за 1 хв. (кількість разів). Студенти контрольної та експериментальної груп виконали в середньому по 31 разу, що відповідає 1 балу;

- згинання та розгинання рук в упорі лежачи (кількість разів). Студенти контрольної групи виконали 25 разів, а студенти експериментальної групи – 24, що відповідає 2 балам;
- підтягування на перекладині (кількість разів). Студенти контрольної та експериментальної груп виконали по 10 разів, що відповідає 2 балам;
- динамометрія кисті;
- станова динамометрія;

№ п/п	Тести	Контрольна група (n=25)	Експериментальна група (n=25)
		$\bar{x} \pm \delta$	$\bar{x} \pm \delta$
1.	Піднімання тулуба в сід за 1 хв (разів)	31±1,9	31±2,3
2.	Згинання та розгинання рук в упорі лежачи, (разів)	25±1,1	24±1,9
3.	Підтягування на перекладині, (разів)	10±1,6	10±1,2

Табл. 1. Середньостатистичне значення показників фізичної підготовленості студентів контрольної та експериментальної груп (n=50)

Середні показники динамометрії кисті у студентів експериментальної та контрольної груп знаходяться на недостатньому рівні.

В експериментальній групі нижче норми показник сили кисті мають 72 % студентів, відповідний нормі – 20 % студентів, вище норми – 8 % студентів, а у контрольній групі показники сили кисті нижче норми мають 65 % студентів, відповідно норми – 23 % студентів, вище норми – 12 % студентів (рис. 2).

Середні показники станової динамометрії у студентів експериментальної та контрольної груп також недостатньо виражені.



Рис. 2. Процентне співвідношення силового компоненту кисті студентів контрольної та експериментальної груп

В експериментальній групі нижче норми рівень станової сили мають 72 % студентів, норму – 20 % студентів, вище норми – 8 % студентів, а у контрольній групі нижче норми мають 50 %

студентів, норму – 33 % студентів, вище норми – 17 % студентів відповідно (рис. 3).

Показники фізичної підготовленості юнаків 17 – 20 років свідчать про низький рівень сили м'язів тулуба та рук. У зв'язку з такими низькими показниками студентам буде рекомендована експериментальна програма з атлетичної гімнастики в системі занять з фізичного виховання для покращення силових здібностей.

Фізичний стан юнаків контрольної та експериментальної груп ми визначали за методикою О.Я. Пирогової. У студентів контрольної групи середній показник фізичного стану складає 0,489 у.о., а у юнаків експериментальної групи – 0,472 у.о., – це є нижчим за середній рівень. При цьому значення середнього показника фізичного стану контрольної групи перевищував значення рівня експериментальної групи на 0,017 у.о. ($p > 0,05$).

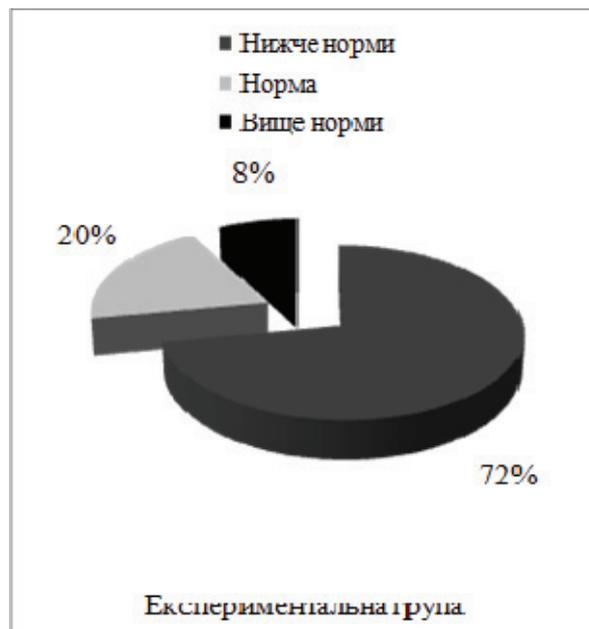




Рис. 3. Процентне співвідношення індексу станової сили студентів контрольної та експериментальної груп

Аналіз рівня фізичного стану студентів показав, що в експериментальній групі до низького рівня фізичного стану належить 8 % студентів, до нижче середнього 88 % студентів, до середнього 4 % студентів, а у контрольній групі до низького рівня фізичного стану належить 4 % студентів, до нижче середнього 88 %, до середнього 8 %, що свідчить про кращі показники рівня фізичного стану у юнаків контрольної групи ніж експериментальної, але недостовірні ($p > 0,05$) (рис. 4).

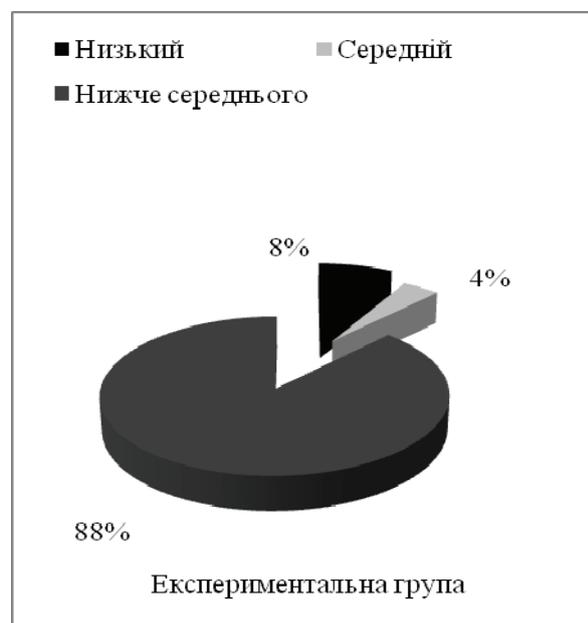




Рис. 4. Рівень фізичного стану юнаків контрольної та експериментальної груп за методикою О.Я. Пирогової

Отже, високий рівень розвитку рухових якостей є основною базою для оволодіння новими видами рухових дій, успішного пристосування до професійної діяльності і є важливим компонентом фізичного стану. Процес засвоєння будь-яких рухових дій (трудових, спортивних, побутових і т.д.) йде значно успішніше, якщо людина має сильні, розвинені, витривалі і швидкі м'язи, здатність керувати своїм тілом, своїми рухами. Результати нашого дослідження показали, що юнаки 17 – 20 років, у яких зайва маса тіла, мають низький рівень фізичного стану, низький рівень розвитку сили м'язів тулуба, верхніх кінцівок. Тож, ми прийшли до висновку, що необхідно використовувати нові форми занять з фізичного виховання для покращення фізичного стану та рівня фізичної підготовленості. І як засіб корекції маси тіла, підвищення фізичного стану, фізичної підготовленості, ми запропонували в процес фізичного виховання студентів експериментальну методику атлетичної гімнастики, що і визначило тему подальшого дослідження.

Література:

1. Драчук А.І. Оптимізація фізичного виховання студентів вищих закладів освіти гуманітарного профілю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з фіз. виховання і спорту : спец. 24.00.02 „Фізична культура, фізичне виховання різних груп населення” / А.І. Драчук. – Львів, 2001. – 20 с.
2. Дрозд О.В. Фізичний стан студентської молоді України та його корекція засобами фізичного виховання : автореф дис. ... канд. наук з фіз. вих. – Луцьк, 1999. – 19 с.
3. Круцевич Т.Ю. Рекреація у фізичній культурі різних груп населення : навч. посібник / Т.Ю. Круцевич, Г.В. Безверхня. – К. : Олімпійська л-ра, 2010. – 248 с.
4. Раєвський Р.Т. До проблеми здорового способу життя студентської молоді / Р.Т. Раєвський // Молода спортивна наука України. – 2006. – Т. 1. – С. 56–65.
5. Уилмор Дж. Физиология спорта и двигательной активности / Дж. Уилмор, Д. Костилл. – М. : Сов. спорт, 1997. – 503 с.

З М І С Т

<i>Передмова</i>	3
------------------------	---

Музична культура Дніпропетровщини

Медведнікова Т.О. <i>ВПЛИВ КИЇВСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ НА СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЮ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ</i>	5
---	---

Рябцева І.М. <i>УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНІ СТУДІЇ МИХАЙЛА ГАВРИЛОВИЧА ІВАНОВА В КАТЕРИНОСЛАВІ 1914 – 1919 рр.</i>	17
---	----

Сучасне українське музичне мистецтво

Щітова С.А. <i>ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ СОЛОСПІВІВ Ю. МАЛИШЕВА (на прикладі творчості Валентини Мартинюк)</i>	33
---	----

Варакута М.І. <i>О МЕТОДАХ РАБОТЫ С НАРОДНО-ПЕСЕННЫМ ФОЛЬКЛОРОМ В ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЕ ФОЛЬКЛОРНОГО ТИПА (на прикладі цикла „Пісні з Волині” А. Некрасова)</i>	44
---	----

Іванова Ю.Ю. <i>ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ПОЕМИ-КАНТАТИ М. СКОРИКА „ГАМАЛІЯ” (до проблеми жанрового синтезу)</i>	54
--	----

**Теоретичні, історичні
та культурологічні проблеми
музичного мистецтва**

Мартинюк Т.В.

ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ 67

Громченко В.В.

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ОСНОВА
ЖАНРУ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО
(на прикладі духового музично-виконавського мистецтва) 79

Мартинюк А.К.

НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА
ІНЕССИ ГУЛЕСКО – ВИЗНАЧНОГО ДІЯЧА
УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 92

Лисенко Я.О.

МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО
У РІЧИЩІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ
В 50-60 РОКАХ ХХ СТОРІЧЧЯ 102

Тулянцев А.А.

ЙОСИП ГОШУЛЯК:
ГРОМАДЯНИН, СПІВАК, ПУБЛІЦИСТ 110

Гонтова Л.В.

„АМАО ОМІ” Г. КАНЧЕЛИ
В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦІЙ СОВРЕМЕННОГО
ХОРОВОГО ИСКУССТВА:
МОНОЛОГ ИЛИ ДИАЛОГ СО СВОИМ ВРЕМЕНЕМ? 120

Карась В.М.

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУТИ В СИСТЕМІ
ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА 128

Музичне виконавство та педагогіка

Потоцька О.В. МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ	139
Кириленко Я.О. ФУНКЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА ЯК ОСНОВА ХОРОВОЇ ВИСТАВИ	152
Хмель Н.В. АРФА ТА БАНДУРА – ЇХ МОДИФІКАЦІЯ ТА ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА	164
Алфьоров О.А. ПУТИ ВНЕДРЕНИЯ ОЛИМПІЙСЬКОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ КОНСЕРВАТОРИИ	176

Питання художньо-естетичного виховання

Сізов В.В. ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИКИ ПОВЕДІНКИ В ПРОЦЕСІ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ	183
Ярошкевич О.М. КОНЦЕПЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В КОНСЕРВАТОРІЇ	192
Славська Я.А. ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ЕКОЛОГО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ	200

<i>Коряка Є.О.</i>	
<i>Хлебодарова І.П.</i>	
<i>ФІЗИЧНИЙ СТАН СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ</i>	210
<i>Зміст</i>	220

Наукове видання
Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 9

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Підписано до друку 14.07.2014 р.
Формат 60x84/16. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 13,02
Наклад 50 пр. Зам. №. 280

Видавництво і друкарня «Ліра»
49038, м. Дніпропетровськ, пл. Десантників, 1
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №188 від 19.09.2000.