

Міністерство культури і туризму України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська обласна рада
Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 5



Дніпропетровськ
2010

УДК 78.072
ББК 85.93

Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. праць. –
Вип. 5. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2010. – 240 с.

ISBN 978-966-2967-02-9

П'ятий випуск збірника наукових праць „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукових розробок викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. До збірки також увійшли статті учасників II Всеукраїнської науково-практичної педагогічної конференції „Музичне мистецтво: динаміка розвитку”, присвяченої пам'яті А.К. Поставної. Конференцію проведено Дніпропетровською консерваторією ім. М. Глінки 11-12 березня 2010 року.

Видання стане у нагоді фахівцям у галузі музичного мистецтва, викладачам, аспірантам та студентам вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Редакційна колегія:

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

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

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

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

АТАМАНЕНКО С.В. – завідувач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”, кандидат історичних наук, доцент Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки;

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

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (протокол № 8 від 27.05.2010 р.)

ISBN 978-966-2967-02-9

ПЕРЕДМОВА

У науковій збірці „Музикознавча думка Дніпропетровщини”, випуск 5 представлені матеріали II Всеукраїнської науково-практичної педагогічної конференції „Музичне мистецтво: динаміка розвитку”, присвяченої пам’яті А.К. Поставної, а також наукові статті викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

У розвитку музикознавства, наукової думки Дніпропетровщини роль А.К. Поставної неперевершена. Видатний музикознавець, лектор, педагог, науковець – вона очолювала відділ „Теорія музики” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки протягом майже п’ятдесяти років. Її пам’яті присвячений перший розділ збірки „А.К. Поставна – викладач, науковець, лектор”. У статтях її безпосередніх учнів, колег по викладацькій діяльності та по роботі у Національній Спільноті композиторів України Т. Невінчаної, І. Рябцевої висвітлюються різні грані особистості А.К. Поставної, простежується музичне втілення образу Аріадни (С. Щитова, А. Любимова).

Один з головних векторів музикознавчих інтересів А.К. Поставної – регіоніка і проблеми сучасної української музичної культури. Не випадково у збірці значне місце посідають дослідження різних проблем регіональної і, в цілому, української музичної культури. У статті А. Мартинюка здійснюється розгляд феномену хорової культури України на основі аналізу мистецької спадщини М. Леонтовича, регіональна культура розглядається у світлі діалектики локального і універсального (О. Леонтьєва), розкриваються головні аспекти в галузі музично-театральної критики Дніпропетровщини (А. Тулянцев), вивчаються обставини становлення церковно-півної культури Запорізького краю (О. Антоненко), об’єктом дослідження стають нові твори сучасних українських композиторів – „Алілуя” В. Сильвестрова (В. Скуратовський).

Автор посібника з музичної літератури А.К. Поставна приділяла велику увагу питанням методики викладання. Тому закономірним є більшість наукових статей, які мають практичну

направленість і розкривають різні проблеми методичного характеру: інноваційні технології у викладанні музично-теоретичного циклу (В. Загрудна), шляхи активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах (В. Громченко), проблеми розвитку навичок читання нот з листа (В. Капітонова); досліджуються чинники формування педагогічного досвіду (С. Хананаєв), визначається вплив музики на розвиток музично-естетичної свідомості в учнів молодших класів (О. Волик); музика розглядається як потужний фактор впливу на здоров'я людини (Є. Тітова); формується комплекс спеціальних фізичних вправ для музиканта (О. Кравченко, А. Опікун).

Педагоги-науковці висвітлюють узагальнені проблеми розвитку західноєвропейської культури (В. Терещенко), психологічні передумови успішності музиканта (В. Кутєпова); розкривають питання взаємовпливу мислення і свідомості (Л. Гонтова), досліджують шляхи розвитку клавірного виконавського мистецтва (В. Царик), виявляють стильові особливості (М. Рябоконева, О. Потоцька), розгортають панораму фестивалів духовних песнеспівів в Україні (М. Антоненко).

Збірник наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” спрямований на універсальність, що дозволяє залучити спеціалістів різних напрямів і надає можливість їх об'єднання.

*Завідувач кафедри „Історія та теорія музики”,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*
С.А. Щитова

А.К. Поставна – викладач, науковець, лектор

Невінчана Тамара Сергіївна
Відповідальний секретар
Національної Спілки композиторів України,
кандидат мистецтвознавства (м. Київ)

УДК 78.071.4

АРІАДНА ПОСТАВНА. ЖИТТЯ-ГОРІННЯ

Стаття є сторінкою спогадів про музикознавця, лектора, педагога Аріадну Костянтинівну Поставну, пам'яті якої присвячено II Всеукраїнську науково-практичну педагогічну конференцію „Музичне мистецтво: динаміка розвитку”. Написана колишньою студенткою А. Поставної, стаття проникнута великою повагою і глибоким з'ясуванням справи її життя. Автор освітлює різнобічну діяльність А. Поставної, аналізуючи різні творчі та художні проекти музикознавця.

Ключові слова: музикознавчий, педагог, училище.

The article is the page of flashbacks about Ariadna Konstyantynivna Postavna, who is a musicologist, lecturer and teacher. The II Allukrainian scientific pedagogical conference is devoted to her memory and called „Music art: dynamics of development”. Written by the former student of A. Postavna, the article has been imbued with large respect and deep finding out the matter of her life. The author has tried to reveal the diversity of A. Postavna's activity, analysing the different creative and artistic projects of musicologist.

The key words: musicologist, teacher, college.

Відразу хочеться висловити надію, що невдовзі з'явиться книга спогадів з такою назвою. В цій книзі всі, хто добре знав Аріадну Костянтинівну Поставну, віддадуть шану цій яскравій

особистості. Адже її життя, що так раптово перервалося, дійсно було справжнім жертвним горінням – заради вітчизняної культури, заради торжества духа, заради Музики. А поки – ескіз до портрету в мемуарних тонах.

Пам'ятаю нашу першу зустріч з Аріадною Костянтинівною так, наче це було вчора... Мені п'ятнадцять років, літо у розпалі, настрої прекрасний, щойно я здала іспити, і мене прийняли на фортепіанний відділ Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки. Ми з татом тільки-но вийшли з кабінету директора – незабутнього, чудового, неповторного Михайла Львовича Обермана, де отримали поради, настанови і добрі побажання. Тато вже не перший рік знайомий з Михайлом Львовичем, і саме спілкування з талановитим музикантом, блискучим піаністом спонукало його спрямувати дочку в цю професію. До того ж, у 60-і роки, на відміну від нинішнього часу, ця професія вважалася однією з найповажніших у суспільному житті, займатися музикою було надзвичайно престижно. На виході з музичного училища, яке тоді, разом з театральним училищем, розташовувалося на вулиці М. Глінки, нас раптово зупинила молода енергійна блондинка з величезними виразними очима і, звертаючись до тата, рішуче випалила: „Я маю до Вас дуже серйозну розмову”. В ході цієї темпераментної бесіди з'ясувалося, що „найцікавіший відділ в училищі – теоретичний, що за ним майбутнє, що тільки там виховуються справжні інтелектуали від музики, що ніде так не розвинуться літературні нахили вашої талановитої дівчинки, що вона ніколи не пошкодує, що вибрала цей відділ, і що недалекоий той час, коли Ви з гордістю прочитаете ім'я вашої доньки на обкладинці солідного труда”. Такий розкішний фонтан перспектив настільки нас з татом вразив, що ми у напівпритомному і разом з тим ейфорійному стані побігли писати заяву про моє переведення з фортепіанного на теоретичний відділ.

Так у моє життя увійшла на без малого 44 роки А.К. Поставна, і одна з основних рис її характеру, її особистості відразу ж виявилася у цьому першому спілкуванні – *це унікальний дар переконання і впевненість у своїй правоті*. Саме завдяки Аріадні Костянтинівні я обрала свою професію, і потім,

дійсно, ніколи про це не пошкодувала. Далі мені неодноразово доводилося спостерігати вміння Аріадни Костянтинівни захопити своєю ідеєю, довести її правильність і повести людей за собою. Саме ця її риса стала базовою для формування якостей справжнього *лідера*. Вона завжди була ведучою, а не залежною, ведомою. Така вже в неї була вдача.

Коли ми осягаємо космос її особистості, виникає питання: все ж таки ким вона була насамперед, що переважувало на вагах її багатой натури? Впевнена, що передусім вона була *педагогом від Бога*. Цьому не можна навчити, як і будь-якому божому дару. Можна бути добросовісним знаючим вчителем, гарним методистом, інтелектуально розвиненою людиною і навіть по-доброму, по-батьківськи ставитись до учнів. А можна поза усім цим необхідним комплексом бути *особливим явищем* у педагогіці. Такою була А.К. Поставна. В усіх ланках моєї багатоступеневої освіти не набереться і кількох імен, що могли б стати врівень з нею.

По-перше, вражало виключне захоплення своїм предметом – музичною літературою, потім історією музики, яке передавалося студентам і перетворювалося у своєрідне марення музикою, яка наповнювала все навколо. Ми, юні душі, всмоктували її як губки. З жадібністю і насолодою. Згадую лекції Аріадни Костянтинівни з російської музики в музичному училищі, що виглядали як справжні моноспектаклі – з кипюю сміливих асоціацій, несподіваних паралелей, алузій в інші види мистецтва, цікавих стильових порівнянь. Це були натхненні монологи, що переливалися у музичне звучання і навпаки. А які блискучі аналізи музичних творів вона демонструвала! Неможливо забути її театралізовані розповіді про романси О. Даргомижського, про його „Русалку”, про творчість М. Мусоргського, про симфонічний стиль М. Римського-Корсакова, про „Євгенія Онєгіна” П. Чайковського в її чудовій музикознавчій інтерпретації і ще про багато-багато іншого. Все це вона знала напам’ять, вільно грала, співала, а вслід за нею і ми, її учні, що намагалися її наздогнати і наслідувати в усьому.

Така окриленість музикою була саме тим, що потрібно для юної людини, яка тільки входить у чарівний світ мистецтва, – входить, і дихання перехоплює від краси і досконалості. Сама

безмежно закохана в музику, А.К. Поставна, як ніхто, вмiла закохувати в неї iнших. I в цьому процесi вiдiграла величезну роль притягальна сила її власної, самодостатньої особистостi: глибока iнтелiгентнiсть, широта знань, ораторський блиск, полемiчний запал, швидкiсть реакцiї, дотепнiсть, впевнена, але нiколи не зверхня, манера поводження з учнями. В той час, про який я згадую, вона була зовсiм молода – трохи за 30, i весь її задиркувато-енергiйний вигляд, її променистi очi, наче виголошували на весь свiт: „Життя прекрасне!”. I ми, що тiльки починали жити, звiсно, були з нею абсолютно солiдарнi. Це був повний консонанс вчителя i учнiв.

Дуже близько до педагогiчного дару А.К. Поставної стоїть ще одна її якiсть – *величезний громадський темперамент i оргaнiзаторський хист*. В неї був системний погляд на оргaнiзаторську роботу, який передбачає обов'язкове вiддiлення зерен вiд плевел, чiтку логiку дiй. Вона вмiла створювати команду, причому виявляла увагу до кожного її члена. Для неї пiдлеглi нiколи не були гвинтиками оргaнiзаторського механiзму, в усiх вона бачила особистiсть i виявляла сильнi сторони кожного. Вона вмiла тримати в полi зору всю полiфонiчну тканину оргaнiзацiйної партитури. Цi чудовi якостi ми неодноразово спостерiгали у нашiй багаторiчнiй тiснi спiльнiй роботi в Нацiональнiй Спiлцi композиторiв України, до якої вона вступила ще у 1975 році, потiм довгий час була правою рукою Голови Днiпропетровської оргaнiзацiї НСКУ Л.І. Царегородцевої, а згодом, у 2002 році, i сама стала на чолi цiєї регiональної оргaнiзацiї.

Вона завжди знаходилась в епiцентрi спiлчанської дiяльностi, невтомно продукувала i втiлювала у життя дуже цiкавi, перспективнi культурно-мистецькi iдеї та проекти. Причому, як нiхто, вона вмiла об'єднати популяризаторську, пропагандистську роботу з педагогiчним, навчальним процесом. Яскравий приклад – задумана i здiйснена А.К. Поставною у 2001 році Всеукраїнська науково-практична конференцiя студентiв-композиторiв i музикознавцiв – „Українська i свiтова музична культура: минуле, сьогодення, майбутнє”. В одному заходi гармонiйно об'єдналися безпосередньо композиторська творчiсть та її музикознавче осмислення. Причому, студенти

працювали на рівних з маститими фахівцями, цікаво спілкувалися, дискутували, обговорювали різноманітні творчі проблеми, вносили пропозиції. Такі акції багато чого варті, оскільки вони сповнені живої творчої енергії і дають могутній стимул для подальшого існування молодого фахівця у своїй мистецькій професії. Цей експеримент можна вважати справжнім ноу-хау А.К. Поставної, і треба прагнути до його продовження в умовах нинішніх мистецько-педагогічних реалій.

Віддамо належне Аріадні Костянтинівні і як автору ідеї та практичному втілювачу важливих творчих проектів – по-перше, фестивалю „Дніпровські зорі” (заснований у 2002 році), завдяки якому знайомство дніпропетровської аудиторії з сучасною українською музикою, з творчістю композиторів цього регіону та усієї України поставлено на регулярну основу; по-друге, конкурсу-фестивалю „Дніпрова пісня”, в якому до розмаїття українського сучасного музичного мистецтва широко залучаються юні музиканти. Це дуже важливі культурні починання, і закономірно, що вони вже стали відомими брендами музичного життя Дніпропетровщини. Нам, колегам по Спілці композиторів, дуже приємно і видається конче справедливим, що фестиваль „Дніпрова пісня” тепер носить ім'я А.К. Поставної.

Аріадна Костянтинівна – людина, яка не розуміла, що таке бути байдужою. І якщо ми говоримо про її громадський темперамент, то мусимо згадати і про процес створення Дніпропетровської консерваторії, на який вона, разом з Ю.М. Новіковим, поклала дуже багато зусиль. Треба сказати відверто, що у цієї ідеї, що виношувалася багато років не одним поколінням музикантів, були численні, досить впливові противники, які безпідставно відмовляли величезному місту Дніпропетровську у праві мати вищий музичний навчальний заклад. Знаю, скільки серця, нервів, душевних сил було витрачено А.К. Поставною на біганину по високих кабінетах. Раді, що підтримка Національної Спілки композиторів України, листи на найвищі щаблі влади, наші спільні зусилля у Дніпропетровську і в Києві, увінчалися врешті-решт успіхом. Виключна енергетика Аріадни Костянтинівни спрацювала і в цьому питанні.

І ще про одну рису А.К. Поставної як *професіонала-музикознавця*. Вона не була кабінетним вченим у звичному розумінні. І хоч у різні періоди свого професійного життя займалася дисертаційним дослідженням (як відомо, її дисертація присвячена класику української музики ХХ століття Л.М. Ревуцькому), науковими розвідками, історичними нарисами, музичним краєзнавством, критикою, рецензуванням, методичними розробками (все це дуже важливі і корисні праці), втім, на мій погляд, найближче до її душі була *музикознавча публіцистика у широкому розумінні*, яка тою чи іншою мірою присутня в усіх перелічених видах її музикознавчої діяльності. Вона по суті своїй була публічною людиною, музикознавчим трибуном, і тому дуже природно, наприклад, що для неї максимально близькою була лекторська робота. Серед іншого, мені доводилося чути, зокрема, її вступні промови до концертів камерного оркестру „Пори року”. Це були натхненні поеми, що створювали відповідну духовну ауру для сприйняття музики будь-якою, навіть зовсім непідготовленою аудиторією. Як жаль, що ці вступні слова не були зафіксовані і навряд можливо їх тепер відновити. Проте, вся існуюча професійна спадщина А.К. Поставної повинна бути зібрана і видана. Думаю, її колеги, колишні учні візьмуть на себе благородний труд по узагальненню її доробку. Серйозна розмова про це ще попереду.

Неможливо не сказати ще про одну, чисто людську, властивість Аріадни Костянтинівни – про її *неповторне вміння дружити*. Кожний, хто йшов з нею поряд по життю, згадає про своє. Допускаю, вона не була рожевим ідеалом – для такої непересічної людини це було б надто елементарно. Інколи могла роздратуватися, можливо, бувала дещо деспотичною, суворою, вимогливою і навіть трохи авторитарною у дружніх стосунках. Останнє доводилося чути від інших людей. Але я її такою не знала, навпаки – з плином часу з мого першого музикознавчого вчителя вона перетворилася у великого друга мого і моєї родини – відданого, ніжного, зворушливо уважного, делікатного, готового прийти у будь-яку хвилину на допомогу. Адже недарма кажуть, що істинна дружба – поняття цілодобове.

Ars longa, vita brevis... Вона пішла нестерпно рано, маючи великий запас життєвої енергії, безліч творчих планів, нових

мистецьких ідей. Весь відведений їй час на землі вона горіла як полум'яна, ала ватра, іскри від якої розліталися в усі кінці і народжували все нові і нові ватри – любові до людей, до усього суцього, до музики, до високого мистецтва. Їх животворне тепло назавжди поселилося у наших душах, як і безмежно вдячна пам'ять про Людину з великої літери – Аріадну Костянтинівну Поставну.

Література:

1. Суржина Н.А. *Посвящение Поставной Ариадне Константиновне* / Н.А. Суржина // *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.* – 2008. – № 3. – С. 1.
2. *Союз композиторов України: справочник* / [составитель А.И. Муха]. – Киев: *Музична Україна*, 1978. – 264 с.

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

УДК 78.57

ОБРАЗ АРІАДНИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

У статті дається огляд щодо звертання художників до давньогрецького сюжету історії Аріадни і Тезея, яка не втратила своєї актуальності і на даному етапі. Автор обирає різножанрові твори про Аріадну, що написані протягом ХХ – початку ХХІ ст.: оперу Р. Штрауса „Аріадна на Накосі”, балет А. Русселя „Вакх і Аріадна”, симфонічний триптих В. Мартинюк „Нить Аріадни”. Матеріалом статті стала доповідь на II Всеукраїнській науково-практичній педагогічній конференції „Музичне мистецтво:

динаміка розвитку”, присвяченої пам’яті музикознавця Аріадни Поставної.

Ключові слова: Аріадна, Вакх, міфологія, неокласичний, триптих.

In the article a review is given in relation to the address of artists and to the ancient Greeks plot of history of Ariadna and Tesey, which did not lose the actuality and on this stage. An author has chosen the differenet works about Ariadna written during XX – to beginning of XXI of century. They are the opera „Ariadna from Naxos” by R. Straus, the ballet „Bacchus and Ariadna” by A. Russel and the symphonic triptych „Nit’ of Ariadna” by V. Martinyuk. The lecture of the II Allukrainian conference called the „Musical art: dynamics of development” and wich is devoted to the memory of musicologist to Ariadna Postavna has became the basic material of the given article.

The key words: Ariadna, Bacchus, mythology, neoclassical, triptych.

Міфологія Стародавньої Греції з її героями, великими вчинками і жертовністю, красою і величчю відносин і відчуттів була на протязі багатьох століть джерелом творчих натхнень художників, письменників, поетів і музикантів. Показово, що перший музичний спектакль зі співом (Флоренція, 1594 р.) був пов’язаний саме з міфологічним сюжетом про боротьбу бога Аполлона зі змієм Піфоном. Стійкий інтерес в музиці до міфології зберігався тривалий час, він залишається навіть і на сучасному етапі.

Багато з міфологічних сюжетів відображено в творах різних епох, стилів, жанрів. Один з розповсюджених сюжетів – міф про Тезея і Аріадну, найпривабливіший жіночий образ. Оскільки II Всеукраїнська науково-практична педагогічна конференція „Музичне мистецтво: динаміка розвитку” (11-12 березня 2010 р.) була присвячена пам’яті великої жінки нашої сучасності музикознавцю, науковцю, педагогу, лектору Аріадні Поставній, яка носила безцінне легендарне ім’я грецького походження – „та, що викликає велику повагу”, „правляча” (вона, дійсно, правила майже півстоліття відділом теорії музики

Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки), хочеться зазирнути в історичне минуле і сьогодення, зрозуміти, що пов'язано з образом Аріадни і як саме розкривається він в музичних творах. Отже, об'єкт дослідження – музичні твори різних жанрів, створені протягом ХХ – поч. ХХІ ст.: опера Р. Штрауса (1916, Німеччина), балет А. Русселя (1931, Франція), симфонічний триптих В. Мартинюк (2009, Україна).

Образ Аріадни, за грецькою міфологією, доньки критського царя Міноса і Пасіфаї, онуки бога сонця Геліоса, знайшов безліч тлумачень і освітлень. Велика кількість ваз, рельєфи римських саркофагів, помпейські фрески, літературні твори (трагедії Софокла, „Іліада” Гомера, „Героїди” Овідія, „Кіпрії”) свідчать про популярність міфу про Аріадну ще в античному мистецтві. В візуальних видах мистецтва найчастіше Аріадна подається на колісниці, оточеної вакханками. Що стосується перевтілення міфу і його жіночого образу в літературі і в музиці, головні акценти припадають або на драматичний момент відчаю Аріадни, покинутої врятованим нею Тезеєм на острові Наксосі, або на епізод появи Діонісія (Вакха) перед сплячою Аріадною та їх закохання.

Музичні твори, що виникли під впливом легендарного сюжету про Аріадну, ми знаходимо в період становлення і розквіту опери – провідного музичного жанру з початку ХVІІ ст. Найвідомішою на ранньому етапі стала мелодрама „Аріадна” Клаудіо Монтеверді, першого крупного майстра нової художньої форми (1608). Єдиним збереженим номером назавжди втраченої оперної партитури є відомий Плач Аріадни, виразний і драматично-експресивний за музикою, яка „народилась з трагічного речитативу як узагальнення його властивостей” [3, 362]. Увібравши ознаки народно-національних похоронних пісень-плачів, саме він, як відомо, вважається прообразом типу арій *lamento*.

Доля Аріадни послужила сюжетом для великої кількості опер, створених протягом усього ХVІІ ст. Визначимо лиш деякі з них: „Обманута, а згодом богиня Аріадна” Рейнхардта Кайзера (Німеччина); „Аріадна” Бенедетто Марчелло, Джованні Марія Орландіні (Італія). Музична комедія Робера Камбера (Франція) „Аріадна і Вакх” на текст А. Перрена (1659, друга редакція –

„Весілля Вакха”, 1674) демонструє новий аспект прочитання міфологічного сюжету, з якого обирається історія врятування Аріадни, покинутої Тезеєм, та її закохання в божественного Діонісія – Вакха.

Написана в 1692 році опера „Аріадна” Іоанна Зігмунда Куслера (Німеччина) ніби передує справжньому „вибуху”, який ми спостерігаємо в наступному XVIII ст. з його захопленням сюжетами Давньої Греції. Образи Аріадни і Тезея знаходять втілення в численних музично-театральних творах, в яких автори віддають перевагу любовній драмі Аріадни, історії її відношень з Тезеєм. Це – опери *seria* „Аріадна” Вінченцо Кассані (1727), „Аріадна на Криті” П’єтро Паріаті (1734), „Аріадна на Наксосі” Паоло Роллі (1734), балет Карло Каноббіа (1789), мелодрама „Аріадна на Наксосі” Йоржи (Георга) Антоніна Бєнда (1774). Відштовхуючись від традицій мелодрам Монтеверді, Бєнда збагачує жанр досягненнями реформаторських опер Глюка, нового інструментального стилю мангеймської школи, внаслідок чого мелодрама набуває значних симфонічних масштабів, силу драматичної експресії.

Стійкий інтерес до образу Аріадни простежується у Георга Фрідріха Генделя в італійський період його життя – опери „Аріадна”, „Аріадна на Наксосі”, „Аріадна на Криті” (лібрето П. Паріаті за п’єсою „Аріадна і Тезей”). Написана за драмою Паріаті, опера Генделя „Аріадна”, театально видовищна, насичена чарівними фантастичними епізодами („Сон Тезея”), вважається найбільш „новоіталійською” з його творів, з чітко виявленими рисами неаполітанського стилю [4, 397].

Опери Ніколо Порпора „Аріадна і Тезей” (1734), „Аріадна на Наксосі” (лібрето П. Роллі), навпаки, є зразком намагання автора відійти від моделі італійської опери *seria*. Новизна композиційних та музично-драматургічних рішень розкривається в значному збільшенні кількості акомпанованих речитативів і аріозо. „Те, що в „Аріадні” Порпора написав 12 аріозо при 27 крупно масштабних аріях – явище екстраординарне”, – стверджують науковці-дослідники опери XVIII ст. П. Луцкер, І. Сусідко [4, 398].

Епоха романтизму з її підвищеним захопленням реалістичними сюжетами майже не залишила зразків звертання

до образу Аріадни в музиці (один з винятків – опера „Аріадна на Наксосі” Іоганна Симона Майра, 1818). Але вже з самого початку ХХ ст., в період зародження неокласичних тенденцій, відновлюється інтерес до давньогрецької культури, зокрема і до обраної нами теми. Сюжети міфу в ХХ ст. знову починають приваблювати увагу композиторів. Як і в минулі, XVII-XVIII ст., це – театральні твори оперно-балетних жанрів:

опера „Аріадна” Жуль Масне (1906);

опера „Аріадна на Наксосі” Ріхарда Штрауса (1912, 2-а ред. 1916);

опера-мініатюра „Покинута Аріадна” Даріуса Мійо (1927);

балет „Вакх і Аріадна” Альбера Русселя (1930-31);

опера „Аріадна” Богуслава Мартіну (1958);

балет „Аріадна” Андре Жоліве (1964).

Одна з перших і найтеатральніших опер про Аріадну в ХХ ст. належить Ріхарду Штраусу. Його „Аріадна на Наксосі” на текст австрійського драматурга Гуго фон Гофманстала (в другій редакції – одноактна опера з прологом) – Musizoper в стилі XVIII ст., інтерпретує міфологічний сюжет по-новому, насичуючи його сучасним психологічним змістом. Автори підіймають складну дилему, нерозв’язане внутрішнє протиріччя між вірністю, сталістю, що рівнозначно смерті, і зміною, перетворенням як вищим дарунком життя. Р. Штраус синтезує в одному творі полярні культури і напрямки, стилі і категорії, створюючи своєрідний мікстовий варіант опери. В одному спектаклі поєднуються героїка і пафос, патетика і відчай на зразок античних трагедій (образ Аріадни), комедійно-іронічне начало з привнесенням гостроти музичної пародії (образ легковажної танцюристки Цербінетти), і елементи імпровізації-арлекінади.

Історія покинутої Аріадни в другій частині опери, її зустріч з Вакхом в дусі серйозної барочної опери, написаної молодим Композитором – персонажем опери Штрауса, розгортається перед глядачами в несподіваному переплетінні з бурлескними персонажами італійської комедії дель арте, замовленою багатим хазяїном будинку для розваги гостей. Водночас стикуються не тільки два театри (принцип „театр в театрі”), різні оперні традиції – італійські та німецькі, але й два оперних напрями, що

ведуть до XVII-XVIII ст. – опера-seria (монологи Композитора в Пролозі, Аріадни в другій частині) і буффа (канцонета Арлекіна, ансамблі буффонів – Арлекіна, Брігелли, Скарамуша, Труфальдіно в другій частині, пісенька Цербінетти).

Атмосфера XVIII ст. складається завдяки прозорому звучанню оркестру з характерним для партитур епохи бароко протиставленням соло (скрипка, дерев'яні духові, особливо фортепіано в комічних епізодах) і tutti, завершеними епізодами, речитативами в стилі *parlando*. Певний відтінок музичної пародії (застосування поліфонічних прийомів в жартівливій музиці і, навпаки, гомофонної фактури – в серйозних епізодах), елементи стилізації епохи бароко і рококо визначають належність опери Р. Штрауса до неокласичного стилю. Результатом такого несподіваного рішення і задуму стає камерна, вишукана, мелодична опера (дослідники називають її „царством мелодії”), яка розкриває і „уособлює світлі ідеали класичної Греції” [2, 390] і продовжує німецькі оперні традиції не стільки Р. Вагнера, скільки В. Моцарта.

Балет Альбера Русселя „Вакх і Аріадна” з хореографією Сержа Лифаря – виконавця головної ролі – був поставлений на сцені „Парі-опера” в 1931 році. Партитура балету найбільш яскраво і переконливо характеризує симфонічний стиль пізнього Русселя, з притаманними композитору рисами стильової „еклектики” від імпресіонізму до неокласицизму, складаючи „повнозвучну, деколи екстатично темпераментну, деколи ніжну, повну томління музику” [6, 83]. Балет, що можна віднести до роду „хореографічної симфонії” [5, 15], складається з двох симфонічних сьют, завершуючись кульмінаційною заключною сценою вакханалії. Тим самим чітко визначено „крещендуючий” тип драматургії з її тяжінням до фіналоцентризму.

Як і в балеті Равеля „Дафніс і Хлоя”, написаному майже двадцять років раніше (1911), міф трактується ідилічно, завершуючись оптимістичною розв'язкою, стверджуючи все владу і торжество любові як вищої морально-духовної категорії. Переймаючись ідеєю єдності людини і природи, Руссель насичує музику балету картинністю, пейзажністю, що стає і фоном, і засобом зарисовки атмосфери дії.

В центрі уваги композитора і хореографа – образ Вакха, згусток стихійно-чоловічого, вольового та героїчного начала. В світлі цього ритмічно активного, багатокольорового буйства танців Вакха, образ Аріадни відсунений на другий план. Він виписаний тонкими акварельними фарбами, ліричними пасторальними звучаннями. М'якість, приглушеність тону Аріадни призвані виділити, висвітлити напір, енергію і динаміку Вакха. Таким чином, головний жіночий образ міфологічної історії, поданий в балеті дещо блідло, втрачає той напружений драматизм і підвищену експресію, яку ми відчуваємо в операх.

Сучасні українські композитори не залишають поза своїми творчими інтересами міфологічні теми і сюжети (балет „Падіння Ікара” Ігоря Маркевича, опера „Поєма Прометея” Петра Ладиженського, поєма „Фавн і пастушка” Бориса Яновського). Не випадковий інтерес до образу Аріадни у дніпропетровського композитора Валентини Мартинюк, багато років пов'язаної з Аріадною Поставною. „Нить Аріадни” – таку назву має її твір. Вперше його почули 28 вересня 2009 р. в залі Національної Спілки композиторів України в програмі концерту „Київська камерата представляє” ХІХ Міжнародного музичного фестивалю „Київ-музик-фест” (вик. Національний ансамбль солістів України „Київська камерата”, худ. керівник і головний диригент В. Матюхін). Він визначив нове звертання автора до образу легендарної Аріадни, оскільки ще в 2000 р. в рамках культурної програми „Срібний вік” був створений романс під тою самою назвою на сл. К. Бальмонта. Під назвою „Істини буття” з українським текстом В. Здоренко музика романсу була надрукована в зб. „Валентина Мартинюк. Твори для голосу і бандури (з репертуару ансамблю бандуристів „Чарівниці”), ред. та аранжувальник С.В. Овчарова (Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2006 р.). Майже одночасно з романсом створюється фортепіанна п'єса „Елегія”, присвячена Аріадні Поставній, яка вже набула відомості і популярності (видана у 2005 р.). З новим твором „Нить Аріадни” романс асоціюється лише образно-змістовно і, навпаки, Елегію поєднує з ним саме тематизм провідної лірико-експресивної виразної теми, в свою чергу, народженої первісно як комп'ютерний ескіз мелодичної імпровізації, що передбачала оркестрові тембри струнних і духових інструментів. З

первісного комп'ютерного варіанту композиторка залишає фортепіанну партію, саме в ній закладено той ліричний мотив-зерно, що надихнув на створення кількох авторських варіантів, з якого починаються витoki нового твору.

Мотив п'єси-однойменного романсу, водночас – музичний матеріал самостійного фортепіанного твору „Елегія” покладено в основу II ч. триптиху. Це – типowo лірична інтонація романсового типу з розкладеним тріольним супроводом, яка набуває секвенційний розвиток і експресивний піднесений характер.

В. Мартинюк присвячує „Нить Аріадни” світлій пам'яті Аріадни Поставної, створюючи цілісний симфонічний твір-триптих (Andante-Moderato-Andante) з принципом attacca між частинами. Через весь твір проводиться стрижень – єдина пульсуюча, тремтлива ритмоінтонація (e^3), що символізує легендарну рятівну нить прекрасної Аріадни. Обраний прийом, безумовно, може бути розглянутий не стільки як ілюстративний, але й глибше, як символічний і досить психологічний. Основою триптиху є принцип контрасту між його складовими при незмінності образу-символу (принцип остінатності) нитки Аріадни і, ширше, символу плинності часу і жіночої вірності.

Перша частина репрезентує виразну, ритмічно гнучку і насичену, імпровізаційно-декламаційну тему з її барочною „мордентоподібною” початковою інтонацією es-d-es. П'ять проведень експресивно виразної теми повністю виявляють її внутрішню напругу, загострюючись наскрізним, розімкненим „крещендуючим” типом форми (по аналогії з драматургією балету Русселя) при рості динаміки, „потовщенням” дублювання основної мелодії.

Фактурно-тематичним матеріалом другої частини твору є елегійна, наспівно-плотська мелодія (фортепіано) з вкрапленими інтонаціями „бахівської” теми I ч. Її окремі „ключові” інтонації збільшуються струнними і флейтами. Після першого проведення (8 тт.) настає друга фаза (8 тт.) з більш виразною, рельєфною мелодією як розспівне, вирівняне по ритму тематичне зерно I ч. Реприза (після 12 т. розвиваючого розділу) повертає тематизм на новий динамічно-експресивний рівень. Завершення – кода (5 т.) нагадує про основну „фабулу”; провідний музичний символ (e)

сприймається як результат руху, тяжіння до нього; поданий на слабких долях, він втрачає жорстку остінатність і складає враження чогось особистісного і самотнього.

Третя частина найбільш складна за змістом, музичною мовою, вона напружена і психологічно насичена. Її тематизм складається з загостреної широко розкиданої інтерваліки, розсердженої по різних тембрах з їх графічною диференційною звучністю (соло флейти, фортепіано, контрабасу, кларнету, скрипок), поліакордиком. Для фіналу триптиху характерна монологічність, інтровертність, майже наближення до експресіоністичних прийомів. Основний мотив твору – *pizzicato* скрипок „e” – з’являється не одразу, а між розділами частини. На безперервному тремтінні звуку „e” побудована кода триптиху з ефектом „згасання”, розчинення звучності. Такий „тихий” фінал, символізуючи ідею примирення і знаходження головного сенсу життя – любові – перегукується з завершенням опери Р. Штрауса, де поцілунок Вакха відроджує Аріадну до нового життя.

Отже, при звертанні композиторів ХХ-ХХІ ст. до одного з найвідоміших і найпоетичніших з античних сюжетів про Аріадну – Тезея – Вакха, виявляються спільні для них неокласичні риси (саме звертання до античних сюжетів як одної з прикмет неокласицизму визначало його позиції). Чітко простежуються барочні і неокласичні прикмети:

- графічність, прозорість фактури (вступи, епізоди „Пробудження”, „Танець Аріадни” в балеті А. Русселя, буфонада в опері Р. Штрауса, фінал триптиху В. Мартинюк);
- чіткість, лаконічність форм;
- врівноваженість, ясність, стриманість вислову.

Але неокласичні тенденції незмінно поєднуються з емоційними виливами, багатством колористики, темпераментністю і гостротою напруження, що дозволяє припустити захоплення композиторами образом прекрасної Аріадни. Звідси – романтичність (неоромантичність у В. Мартинюк в другій, елегійній частині триптиху), експресіоністські (монологи Аріадни в опері Р. Штрауса, фінал триптиху В. Мартинюк) або імпресіоністські фарби (балет А. Русселя), що приводить в окремих випадках до стильової

еклектичності (Р. Штраус, В. Мартинюк). Такий багатий спектр композиційних засобів обумовлено багатогранністю, багато значущістю історії-легенди, пов'язаної з одвічним жіночим образом Аріадни – символом вірності і перетворення.

Література:

1. Конен В. Клаудио Монтеверди / В. Конен. – М.: Советский композитор, 1971. – 323 с.
2. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Э. Краузе. – М.: Госмузиздат, 1961. – 435 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. I. Изд. второе, переработ. и дополн. / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – 767 с.
4. Луцкер П.Б., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазио / П.Б. Луцкер, И.П. Сусидко. – М.: Классика – XXI, 2004. – 476 с.
5. Филенко И. Французская музыка первой половины XX века. Очерки / И. Филенко. – Л. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. второе, дополн. и переработ. / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1980. – 576 с.

Рябцева Ірина Михайлівна
Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.072

ПАРТИТУРА ДОЛІ АРІАДНИ ПОСТАВНОЇ

*Усьому свій час, і час всякій речі під небом:
 час народжуватись, і час вмирати;
 ... час кидати каміння, і час каміння збирати;
 ... час мовчати, і час говорити ...*
Із книги Еклезіаста

Стаття є першою спробою узагальнити творчий шлях А.К. Поставної. Розуміння творчого кредо музикознавця як синестезійне поєднання музики і слова обумовили свідому відмову від емпіричного принципу. Жанр монографічного портрету трактований крізь призму циклічної музичної композиції. У списку літератури, окрім посилань на джерела, подано публікації А.К. Поставної періоду 1994 – 2008 р.

Ключові слова: музикознавець, Дніпропетровська регіональна організація НСКУ, музичне життя Дніпропетровська, музичні фестивалі.

This article is a generalisation of Ariadna Postavna's creative development. Her creative credo is considered as synaesthesia of music and word. That explains conscious rejection of empirical principle. The genre of monographical portrait is interpreted by the prism of cyclical-musical composition. In the list of literature there are given publications of Postavna during the period of 1994 – 2008.

The key words: music investigator, in Dnipro region Ukrainian Composers' National Union, Dnipro music life, music festivals.

Найцінніше багатство, дароване людині – радість спілкування. А коли спілкування триває впродовж кількох десятиліть і проходить кілька етапів – від зачарування й закоханості в улюбленого викладача, через випробування часом

на відданість обраному шляху та згодом помножується на творчу, вже колегіальну співпрацю – то подарунок долі. Саме подарунком долі стали для мене більш, ніж тридцять років спілкування з Аріадною Костянтинівною Поставною, людиною вулканічної енергії та енциклопедичних знань, вишуканої інтелігентності та професійної вимогливості. Сьогодні творчий шлях музикознавця, кандидата мистецтвознавства, заслуженого працівника культури України, голови Дніпропетровської регіональної організації Національної Спілки композиторів України (2002 – 2008), яка впродовж майже п'ятдесяти років, з 1961 до 2008, очолювала відділ „Теорії музики” Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки та своїм натхненням надала поштовх становленню на його базі консерваторії, на жаль, вже став історією.

Стрімко вирує життя, його неможливо зупинити. Миттєвість можна лише перекласти на мову почуттів – спогадів, роздумів, міркувань. І тоді усвідомлюєш, що кожною своєю думкою, кожним своїм вчинком, тобто, своїм життям людина нотує ПАРТИТУРУ СВОЄЇ ДОЛІ. Не владна долати закони часу, вона спроможна явити земне життя як процес творіння, своїми думками та вчинками формуючи нетлінну духовну ауру. Відтворити її пульсуючу енергетику, розповісти про загально відоме та глибоко особисте можна лише узагальненою мовою співзвуч, розмаїттям ритмів, тембрів, барвистих гармоній. Саме тоді, вже як підсумок та усвідомлення, минуле набуває своєї композиційної довершеності та остаточно „складається в партитуру”. А якщо його живою константою – „інтонаційним зерном” – є буття і доля, думка і серце музикознавця, тоді народжується твір, в якому слово про життя в музиці цілком природно поєднується з драматургічними канонами музичних композицій. Музично-мовне перехрестя, в якому слово набуває семантичного значення, відтворює пульсуючу динаміку життя, увиразнює неповторно-індивідуальну особистість, а циклічна композиція музичного жанру висвітлює багатшаровий комплекс життєво-сміслових аспектів. Дієво-звукова архітектоніка монографічного портрету музикознавця апелює до „текстових симфоній” російської літератури межі ХІХ-ХХ століть, в органічному синтезі поєднуючи конкретику слова

та інтоновану звукову просторовість. У такому поєднанні сталий фактографічний ряд подій набуває динамічного „живого дихання”, формуючи жанр, який спробуємо означити як „Симфонія Буття”.

СИМФОНІЯ БУТТЯ АРІАДНИ ПОСТАВНОЇ

Частина I. ГАРМОНІЯ ДОЛІ. *Allegro molto*

Провідним формоутворюючим фактором драматургії життєвої партитури Аріадни Костянтинівни була щоденна викладацька робота. Вона задавала чітко визначений, суворо організований ритм її життя. То був своєрідний *cantus firmus* Київської музикознавчої школи – Н. Єфремової, Л. Горюхіної. З роками він набув значення *basso ostinato*, що збагачувався натхненням і досвідом А.К. Поставної. Вдавана на перший погляд статика багаторазового повторення тематичного матеріалу долалася її динамічним артистизмом, глибоким проникненням у композиторський задум. Лекції з історії музики завжди являли культ ясності, чіткості вислову, красномовної переконливості, відповідності стилю („утримання стилю” – *tenue*) і жодного студента не залишали байдужим. Без перебільшення можна стверджувати, що на Дніпропетровщині сьогодні важко знайти музиканта, який би з захопленням не згадував її лекції. Легендою училища назавжди залишиться іспит у А.К. Поставної з музичної літератури на третьому курсі, здати який з першого разу давалося не кожному. Особливої уваги зазнавали студенти-теоретики. Окрім бездоганного знання музичних творів, змісту підручників і додаткової літератури Аріадна Костянтинівна вимагала й тим самим формувала глибину розуміння, широту кругозору, ерудованість в суміжних з музикою сферах. І тоді екзаменаційні тортури перетворювались на творчі дискусії, виховували здатність до узагальнень та ясності вислову.

„Інтонаційно спорідненою” з викладацькою та водночас самостійною була різноманітна лекторська діяльність. Цей принцип контрасту можна визначити як взаємодоповнюючий. Об’єднуючим „тематичним зерном” залишалася змістовна насиченість, емоційність і бездоганна ясність вислову. На противагу суворій вимогливості в навчальній аудиторії, у публічних виступах А.К. Поставної панувала відкрита щирість.

Творчі зустрічі зі студентами та школярами, лекції-концерти в робітничих колективах, постійний лекторій в оперному театрі, постійний лекторій для викладачів і студентів Національної металургійної академії, постійний лекторій в гімназії, передачі на обласному радіо, телебаченні, постійно діючий проект „Вітальня дніпропетровських композиторів і музикознавців”. На музичних зборах „Вітальні” шанованими гостями були відомі українські композитори Є. Станкович, Л. Дичко, Л. Колодуб, В. Кирейко, А. Штогаренко, А. Гайденко, а для дніпропетровських композиторів „Вітальня” була місцем постійної зустрічі з молодими музикантами – студентами музичного училища, на яких автори радо презентували свої нові твори. Без перебільшення можна говорити, що все жанрове розмаїття музично-просвітницьких заходів у регіоні формувалося за безпосередньої участі та пильної уваги А.К. Поставної. А її музикознавче слово, дійсно, немов, легендарна нитка міфологічної Аріадни, допомагало зрозуміти узагальнену мову співзвуч, ставало тією допоміжною чарівною ланкою, що об’єднувала у творчому процесі композиторів, виконавців та слухачів різних поколінь.

Дві пульсуючі парадигми творчої діяльності музикознавця – викладацька та просвітницька – отримали активний „тематичний розвиток” на основі їх „інтонаційного зближення”, та поступової стрімкої динамізації. Створення в 1977 р. Дніпропетровської організації Національної спілки композиторів України, серед перших членів якої була кандидат мистецтвознавства Аріадна Поставна, відкривало нові можливості для реалізації творчих проектів і задумів. У 1978 р. відбувся перший Пленум обласної композиторської організації з трансляцією концертів по телебаченню та на радіо. Наступного року твори дніпропетровських композиторів В. Сапелкіна та П. Ладиженського вперше почули на з’їзді композиторів України в Києві. У вересні 1985 р. на Дніпропетровщині проходив Всесоюзний фестиваль радянської музики, до програми якого був включений концерт із творів композиторів обласної організації. А невдовзі в Москві у Всесоюзному будинку композиторів відбувся пісенний концерт, на якому прозвучали твори В. Сапелкіна, В. Мужчиля, В. Кафарової,

О. Нежигая, Л. Катишевої у виконанні дніпропетровських музикантів. Знаковими подіями музичного життя Дніпропетровщини стали такі мистецькі акції, як „Фестиваль симфонічних прем'єр”, проведений спільно з Національною Спілкою композиторів України, святкування 100-річчя від дня народження А.Я. Штогаренка. Зайве наголошувати, що масштабні Музичні свята вимагали кропіткої і невтомної музикознавчої підготовки – вступні промови, коментарі до виконуваних творів, творчі зустрічі з композиторами та виконавцями та, безперечно, висвітлення в пресі. Публіцистичні статті А.К. Поставної на сторінках місцевих газет стали своєрідним щоденником, точніше, хронографом найбільш визначних подій музичного життя Дніпропетровщини від кінця 70-х років минулого століття [16, 18, 26, 27, 28, 31, 32, 33]. Це той фактографічний матеріал, що обов'язково знайде узагальнення в майбутніх наукових дослідженнях.

Урочистою кульмінацією, обумовлену бажанням розширити й зміцнити творчі контакти Дніпропетровщини з фахівцями всієї України, яскравим втіленням „тематичного об'єднання” різнобічної музикознавчої творчості А.К. Поставної стала Всеукраїнська науково-практична конференція студентів-композиторів і музикознавців музучилищ „Українська і світова музична культура: минуле, сьогодення, майбутнє”, підготовлена й проведена в Дніпропетровську спільно з НСКУ в 2001 р. За думкою автора проекту, головною ідеєю заходу стало „об'єднання живої музичної практики, створення музики і її наукового осмислення” [25, 7]. Майже сто учасників – студентів музичних училищ з різних міст України – впродовж трьох днів мали можливість прослухати концерт із творів студентів-композиторів, прийняти участь в його обговоренні разом із професійними музикознавцями та композиторами, виступити з науковою доповіддю, прийняти участь в анкетуванні „Якою ви бачите музичну освіту ХХІ століття” та відвідати майстер-клас композитора Г.М. Саська та майстер-класи музикознавців Т.Ф. Гнатів, Т.С. Невінчаної.

Визнанням вагомого авторитету А.К. Поставної стало одностайне обрання її в 2002 р. головою Дніпропетровської регіональної організації НСКУ. Того року організація святкувала

свій 25-річний ювілей та 100-річчя від дня народження А.Я. Штогаренка. Програма ювілейних заходів тривала впродовж року і все ж, урочисті концертні програми не змогли вмістити всіх запропонованих композиторами симфонічних, камерних, хорових творів. І тоді А.К. Поставна запропонувала проект проведення щорічного фестивалю творчості композиторів Придніпров'я „Дніпровські зорі” [3, 4, 7]. Впродовж наступних семи років саме вона була серцем і енергетичним центром потужної мистецької акції, якою став у регіоні щорічний фестиваль. На квітень 2008 р. готувався симфонічний концерт VII фестивалю „Дніпровські зорі”, всі організаційні питання проведення якого вирішувала Аріадна Костянтинівна, але

... Симфонічний концерт 5 квітня 2008 року VII фестивалю „Дніпровські зорі”, в якому звучали твори, О.М. Нежигая, В.М. Мартинюк, Н.І. Боевої, В.І. Сапелкіна, В.І. Скуратовського, Г.Г. Хазової, А. Левандовського у виконанні солістів Дніпропетровської філармонії та студентів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, симфонічного оркестру обласної філармонії було присвячено пам'яті Аріадни Поставної.

Музична творчість завжди єднає покоління, а виховання музиканта – довгий і непростий шлях. Тож своїм покликанням А.К. Поставна завжди вважала передачу професійного досвіду молоді – і в тому вбачала міцну запоруку продовження естафети. Її енергії завжди вистачало і на керівництво роботою лекторською групою студентів, і на залучення студентів до перших спроб у науковій сфері, і на активну співпрацю з викладачами теоретичних дисциплін музичних шкіл області. Вона завжди відчувала пульс найбільш гострих питань методичного забезпечення, програмного змісту й розподілу навчальних тем шкільного курсу. Саме тому цікавилася педагогічним досвідом своїх вихованців – викладачів ДМШ, а на щорічних педагогічних конференціях обов'язково представляла їх найцікавіші здобутки. З цієї творчої співпраці, маючи на меті підтримку дитячої музичної творчості, народилась ідея обласного конкурсу-фестивалю учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів „Дніпрова пісня”, що з 1995 р. відбувається щорічно. Дитячі музичні

вистави, „Фольклор України та народів світу”, „Малі зірки естради Дніпропетровщини”, „Юні композитори Дніпропетровщини”, „Музичний фольклор – джерело натхнення”, „Композитори Дніпропетровщини – дітям” – такими були програми „Дніпрові пісні”. З 2008 року цей фестиваль носить ім'я А.К. Поставної...

Частина II. МОНОЛОГ.

Adagio sostenuto, sempre espressivo

Зосередженим монологом на шляху творчого буття А.К. Поставної стала дослідницька робота. Наукові статті, присвячені розвитку фольклорних традицій в українській музиці 20-х років ХХ ст. стали складовими узагальненої концепції, що склала основу кандидатської дисертації „Становлення творчого методу Л.М. Ревуцького” (1975). Видана на її матеріалі однойменна монографія [34] не втрачає свого наукового значення й сьогодні.

Розвитком її науково-дослідницького досвіду залишалася спроба визначити місце творчих здобутків композиторів Дніпропетровщини в загальноукраїнському просторі, окреслити характерні стильові парадигми творчості дніпропетровських композиторів як розвиток Київської, Харківської, Одеської композиторських шкіл, узагальнити найкращі надбання дніпропетровських композиторів у контексті розвитку провідних тенденцій національної музичної культури кінця ХХ століття. На сторінках започаткованих за ініціативою А.К. Поставної збірок „Музикознавство Дніпропетровщини” та „Музикознавча думка Дніпропетровщини” вперше за всі роки існування Дніпропетровського музичного училища почали публікуватися дослідницькі розвідки її колег та наукові статті Аріадни Костянтинівни. Статті А.К. Поставної – „Хорова творчість дніпропетровських композиторів на зламі тисячоліть”, „Дніпропетровська організація НСКУ на початку третього тисячоліття”, „Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів”, „Еволюція творчості лауреата Державної премії ім. М. Лисенка композитора Віктора Мужчиля”, „Хорова творчість дніпропетровських композиторів 80-х років ХХ ст.”, „Примадонна світової опери Марія Сокіл-Рудницька як феномен дніпропетровської вокальної школи”,

„Креативність фольклорної парадигми в українській композиторській школі 20-х років ХХ століття” – не втрачають актуальності й сьогодні [15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24].

Проте, найціннішим своїм доробком вона вважала монографію „Методика викладання музичної літератури в ДМШ”, яка стала своєрідною „інтонаційною аркою” і, немов все та ж сама Нитка Аріадни, поєднала початок відкриття МУЗИЧНОГО СВІТУ мешканцями вже ХХІ століття та його музикознавче осмислення й викладацький досвід століття двадцятого [12, 14].

Частина III. СКЕРЦО. Allegro scherzando

Жанрово-пасторальними епізодами, нерідко сповненими завзятого гумору та щирої посмішки, знову ж таки залишався в її житті теоретичний відділ Дніпропетровського музичного училища. Тут треба назвати кілька „фірмових традицій”. Серед них День теоретика – улюблене професійне свято, традиція проведення якого існує з 1975 року. День теоретика – незвичне свято, воно має характер музично-розважального капусника, під час якого кожен із студентів теоретичного відділу представляє свої можливі та „неможливі” обдарування й таланти, максимально виявляє потенціал своїх акторських здібностей. Провідним і головним на Дні теоретика є особлива творча дружня атмосфера, що вирує серед студентів і гостей – колишніх випускників і всіх викладачів відділу. День теоретика відкриває урочистий Гімн Теоретиків, а завершує програму виконання нової авторської пісні студента-композитора.

А якими казково-фантастичними епізодами після лекційного рефрену „за розкладом” були засідання відділу чи зустрічі широкого кола її друзів „без протоколу”. В конспектах колег і сьогодні зберігається чимало „фірмових рецептів від А.К. Поставної”. Щасливий той, кому довелося їх смакувати...

Частина IV. ТВОРЧЕ КОЛО. Allegro maestoso

Ні, не фіналом, а переконливим підсумком життєстверджуючої ідеї сутності БУТТЯ справжнього МУЗИКОЗНАВЦЯ стала партитура долі А.К. Поставної. Адже, не підрахунками особистих здобутків, а продовженням у своїх учнях, гордістю за їх творчі злети й визнання, радістю зустрічей з учнями своїх учнів, вимірюється сутність викладацької долі.

Відданий музикознавець і незабутній викладач, вона продовжується у своїх учнях. Чи можна перерахувати всіх, хто слухав лекції А.К. Поставної з російської та світової музичної літератури? Серед її випускників не тільки переважна більшість музикантів Дніпропетровщини – викладачів та виконавців, а й відомі композитори – заслужений діяч мистецтв України, Голова Правління Київської організації НСКУ, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, член Національної Спілки театральних діячів України І. Щербаков (м. Київ); лауреат Міжнародного конкурсу та обласної премії ім. Г. Петровського В. Кафарова-Розова (м. Дніпропетровськ); народний артист Росії, організатор „Товариства нової музики”, завідувач кафедру композиції, професор Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського, лауреат міжнародних премій В. Тарнопольський (м. Москва); заслужений діяч мистецтв Росії, лауреат премії ім. Д. Шостаковича В. Беляєв (м. Москва). Її учнями гідно вважають себе чимало музикознавців-науковців, які своєю творчістю розширювали горизонти й стверджували відданість найскладнішій і найцікавішій професії – МУЗИКОЗНАВЕЦЬ. Серед них: І. Сусідко – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедру, професор Російської академії музики ім. Гнєсіних (м. Москва); І. Сніткова – доктор мистецтвознавства, професор Російської академії музики ім. Гнєсіних (м. Москва); Л. Казанцева – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедру Астраханської консерваторії (м. Астрахань); Т. Мартинюк – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедру музичного виховання факультету мистецтв і художньої освіти Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького; Ю. Шабанова – доктор філософських наук, завідувач кафедру філософії, професор Національного гірничого університету (м. Дніпропетровськ); Т. Невінчана – кандидат мистецтвознавства, секретар Правління Національної Спілки композиторів України, відповідальний секретар НСКУ (м. Київ); С. Щитова – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедру історії та теорії музики Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки; Т. Безверха – кандидат

мистецтвознавства, завідувача кафедрою, професор Кримського гуманітарного університету (м. Ялта); Г. Ігнатченко – кандидат мистецтвознавства (м. Харків), професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (1994 – 2003); С. Уланова – кандидат мистецтвознавства, доктор філософських наук, завідувача відділом теорії музики Київської дитячої академії мистецтв; Н. Тарасова – кандидат філософських наук, доцент Національного гірничого університету, член Національної Спілки композиторів України, член Національної Спілки журналістів України (м. Дніпропетровськ), В. Колосок – завідувачий відділом, ведучий програм Національної радіокомпанії України (м. Київ); С. Пушной (Кісс) – випускник Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, головний диригент державного театру опери і балету Республіки Комі, художній керівник камерного оркестру республіканського училища мистецтв, лауреат міжнародного конкурсу.

КОДА. Andante cantabile

Певно, цілком закономірно, що серед численних прем'єр міжнародного фестивалю „Київ-Музик-Фест 2008” прозвучав у чудовому виконанні Національного академічного камерного оркестру солістів „Київська камерата” (диригент В. Матюхін) твір Валентини Мартинюк „Нитка Аріадни”, присвячений світлій пам'яті Аріадни Поставної. А в Дніпропетровську прем'єра цього твору відбулась 11 березня 2010 року. „Нитку Аріадни” виконував оркестр Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки під керуванням В. Овчарова. І кожного разу слухачі і виконавці вкотре пересвідчувались, що музичний твір здатний єднати покоління, долати відстані та кордони часу, відтворювати пульсуюче життя пам'яті. Поєднання в ньому різних стилістичних моделей ніби створює багат шаровий „полілог музичної історії”: елегійна, прониклива, наспівна романтична мелодія поруч із підкресленою строкатістю ритмів і загостреними пронизливими дисонансами – все разом не порушує цілковитої єдності твору, а, певно, втілює полістилістичний образ А.К. Поставної. Партитура її життя відкрита. Її духовна присутність, її Буття триває в пам'яті вдячних учнів і колег...

Література:

1. Васильєв В. Музыкальний круиз Ариадны Поставной / В. Васильєв // Проспект. – 2002. – № 30 (89).
2. Нітієвська М. Поставна Аріадна Костянтинівна / М. Нітієвська // 30 років окрилення музикою – Дніпропетровська регіональна організація НСКУ. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 67.
3. Рябцева І. Сяють діамантами „Дніпровські зорі” / І. Рябцева // 30 років окрилення музикою – Дніпропетровська регіональна організація НСКУ. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 156–159.
4. Рябцева І. Діалог мистецтв / І. Рябцева // 30 років окрилення музикою – Дніпропетровська регіональна організація НСКУ. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 163–165.
5. Рябцева І. Про сучасність мовою звуків. Рапсодія в трьох частинах з прологом і епілогом / І. Рябцева // Арт-коло. – Дніпропетровск, 2004. – № 1. – С. 18–23.
6. Рябцева І. Композитори нашого краю / І. Рябцева // Дніпровий кур’єр. – 2006. – №4 (28). – С. 26–27.
7. Тарасова Н. Мистецьке свято – фестиваль „Дніпровські зорі” / Н. Тарасова // 30 років окрилення музикою – Дніпропетровська регіональна організація НСКУ. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 160–162.
8. Тулянцев А. От имени музыки / А. Тулянцев // Днепр вечерний. – 2002.
9. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з’їздами Спілки композиторів України: довідник. – Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1999. – 165 с.
10. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999 – 2004: каталог-довідник. – Київ: НСКУ, 2005. – 230 с.
11. Поставна А. Марія Сокіл – субстант української музичної школи 20-х років ХХ століття / А. Поставна // Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 67. – Київ, 2008. – С. 217–222.
12. Поставна А.К. Методика викладання музичної літератури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах / А.К. Поставна. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2007. – 124 с.

13. *Поставна А. VIVAT консерваторія! / А. Поставна // Музичне мистецтво. – Дніпропетровськ, 2006. – № 1.*
14. *Поставна А. Методика викладання музичної літератури в школах естетичного виховання: Навч. посіб. – Дніпропетровськ, 2005. – 27 с.*
15. *Поставна А. Фольклор і українська композиторська школа 20-х років ХХ століття / А. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 3. – Дніпропетровськ, 2003. – С. 17–21.*
16. *Поставна А. Дніпропетровська організація Національної Спілки композиторів України на початку III тисячоліття / А. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 3. – Дніпропетровськ, 2003. – С. 6–9.*
17. *Поставна А. Новое время – новые таланты / А. Поставна // Днепр вечерний. – Дніпропетровськ, 24.04.2003.*
18. *Поставна А. Дмитрук Олександр Йосипович / А. Поставна // Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 9–11.*
19. *Поставна А. Возрождение в новом доме музыки / А. Поставна // Наше місто. – Дніпропетровськ, 15.06.2002.*
20. *Поставна А. Иванов Микола Олегович / А. Поставна // Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 11–13.*
21. *Поставна А. Нежигай Олександр Миколайович / А. Поставна // Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 20–22.*
22. *Поставна А. Попов Микола Інокентійович / А. Поставна // Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 22–24.*
23. *Поставна А. Еволюція творчості лауреата Державної премії ім. М. Лисенка композитора В. Мужчиля / А. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 1. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 32–35.*
24. *Поставна А. Хорова творчість дніпропетровських композиторів 80-х років ХХ століття / А. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 1. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 42–50.*

25. *Поставна А. Наукова конференція / А. Поставна // Музика. – 2002. – № 3.*
26. *Поставна А. Дивосвіт музики / А. Поставна // Дивосвіт. – 2001. – № 1.*
27. *Поставная А. Струны сердца и голос души / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 21.03.2001.*
28. *Поставная А. Не пугайтесь слова „симфония” / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 03.06.2001.*
29. *Поставная А. Концерт студентов-композиторов / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 07.08.2001.*
30. *Поставная А. Благотворительная культурно-просветительская программа народного депутата Украины Виктора Пинчука / А. Поставная // Общество и культура: научные материалы Фонда В. Пинчука. – Днепропетровск, 2001. – С. 7–9.*
31. *Поставная А. Не уступая заезжим маэстро / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 11.04.1998.*
32. *Поставная А. Музыкальная история длиной в жизнь / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 05.05.1998.*
33. *Поставная А. Школа искусств – миф или реальность? / А. Поставная // Днепр вечерний. – Днепропетровск, 21.05.1998.*
34. *Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. Поставна. – Київ: Музична Україна, 1978. – 100 с.*

Любимова Анастасія Яківна
Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.082

„НИТКА АРІАДНИ”
В ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК:
ЖАНРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
НАСКРІЗНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕМИ

У статті в хронологічному порядку аналізуються твори, в основу яких покладено одну тему. Розглядаються композиційні, фактурні, інтонаційні її сторони; ведеться пошук відмінностей у звучанні, обумовлених зміною жанрових параметрів; аналізується співвідношення слів та музики у вокальних творах на вірші К. Бальмонта та В. Здоренко; визначається роль вказаної музичної теми в драматургії симфонічного триптиху „Нитка Аріадни”.

Ключові слова: імпровізація, романс, лейттема, остинато, строфа, інтонація, тема-символ.

In the article the creations are analysed in the chronological way, which are based on one theme. The author has revealed a compositional, texture and an intonational sides of it. There is also the search of sound differences according by the change of genre parameters. The autor has analyzed the interaction of words and music at the vocal works by K. Balmont and V. Zdorenko poetry. The role of the given musical theme is determed in the plot of symphonic triptych „Ariadna’s thread”.

The key words: an improvisation, an art song, a leit-motive, an ostinato, a strophe, an intonation, a topic-symbol.

Дослідження в галузі розвитку музичної культури окремих регіонів України займають одне з пріоритетних місць у сучасному українському музикознавстві і разом створюють цілісну картину загальнонаціонального процесу, в якому Придніпров’я є провідним регіоном України не тільки з

економічного боку, але і з культурного. У дослідженні музично-культурної панорами Придніпровського регіону особливим і доволі значним став період останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть, що пов'язано на самперед з діяльністю Дніпропетровської організації Національної Спілки композиторів України, порівняно молодій, створеній у 1977 році. На сьогоднішній день вона налічує тринадцять композиторів, які складають потужний творчий потенціал. Наукове дослідження музики дніпропетровських композиторів, започатковане Л.І. Царегородцевою на початку нового тисячоліття продовжилось в працях А. Поставної [1], І. Рябцевої [2-3], С. Щитової [4], В. Белікової. Поштовхом до цього стала започаткована у 2002 році збірка „Музикознавство Дніпропетровщини”, а згодом – збірка науково-методичних статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини”.

Серед композиторів Дніпропетровської організації одне з провідних місць посідає Валентина Мартинюк – лауреат обласних премій ім. Г. Петровського (1986), Д. Яворницького (1991), „За особистий внесок у розвиток дніпропетровської композиторської школи” (2002), міської премії ім. В. Косенка. Людина за характером небайдужа, активна, зацікавлена, вона постійно знаходиться у вирі подій Дніпропетровської області.

Народилась В. Мартинюк (Брондзя) 26 грудня 1958 року. В 1983 році закінчила Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського. З цього часу вона відповідальний секретар Дніпропетровської організації Національної Спілки композиторів України та викладач композиції і музично-теоретичних дисциплін у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки.

У своїй творчості В. Мартинюк розвиває традиції вчителя – професора, народного артиста СРСР А.Я. Штогаренка. Стиль її музики яскравий і самобутній. В ньому мелодичні, ладо-гармонічні та фактурно-жанрові риси української пісні – колядок, щедрівок, коломийок – перетворюються на базі сучасного мислення. За характером музичного обдарування і світосприйняття В. Мартинюк – композитор-лірик. Характерною ознакою її музики є демократичність, але за вдовою легкістю і

доступністю стоїть величезна, кропітка праця, пошуки творчого натхнення.

В. Мартинюк звертається до різних жанрів. Серед них – театралізовані вистави, балети, симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори.

Деякі твори Валентини Мартинюк невід’ємно пов’язані з постаттю Аріадни Костянтинівни Поставної. Вона була для композиторки не тільки колегою, а й гарним другом та шанувальником творчості. Тісна співпраця композитора і музикознавця стала імпульсом для концертного життя багатьох опусів.

В. Мартинюк присвятила А.К. Поставній низку творів, написаних у різні періоди творчості, але об’єднаних однією музичною темою. Їх джерелом стала імпровізація – незбережена п’еса у форматі комп’ютерної музики, яка передбачала оркестрові тембри струнних і духових інструментів. У подальших авторських варіантах провідна тема цієї п’еси, її ліричний мотив-зерно звучить у тембрі фортепіано. Основу теми складає інтонація романсового типу, що супроводжується тріольними фігурами, гармонічно підтримуючими її.

Першим серед творів, заснованих на цій темі, став романс „Нить Ариадни” на вірші К. Бальмонта. Він був створений у 2000 році в рамках культурної програми „Срібний вік”. Наступним варіантом прочитання знайомої мелодії-імпровізації стає її бандурний варіант, солоспів „Істина буття”, написаний на текст В. Здоренко. Проте на цьому варіанті В. Мартинюк не зупиняється: згодом з’являється самостійний фортепіанний твір „Елегія”, який увійшов до збірки „У сонячному ключі” (2004). Останнім на сьогоднішній день у низці творів, в основу яких покладено вказану тему, є симфонічний триптих „Нитка Ариадни”. Його прем’єра відбулася на XIV фестивалі „Київ – музик – фест”.



Фрагмент з „Елегії”
(тема найбільш близька до оригіналу)

Таким чином, *предметом* дослідження в роботі виступає визначення особливостей використання улюбленої композиторкою теми у творах різних жанрів.

Мета роботи – простежити жанрові модифікації наскрізної теми.

Перше питання, яке постає перед дослідниками, – чому саме ця тема посіла таке важливе місце в творчості композиторки? За словами В. Мартинюк, у кожного композитора є твір чи музична тема, що видалась вдалою, близькою для неї і, що головне, для виконавців та слухачів. Саме цим пояснюється неодноразове повернення до теми у творах різних жанрів та масштабів. До того ж, більшість з них присвячено Ариадні Костянтинівні Поставній і це привносить особливі емоційні фарби в їх звучання – теплоту, душевність, елегантність.

Романс на вірші К. Бальмонта „**Нить Ариадни**” був створений у 2002 році в рамках культурної програми „Срібний вік”, ініціатором якої стали „Реріховське товариство” і головний диригент Дніпропетровського Академічного театру опери та балету В. Гаркуша. До цієї програми були приурочені художні

виставки, серія концертів, літературні читання, філософські семінари, видавництво буклетів.

Вірш К. Бальмонта „Нить Ариадны”, який увійшов у збірку „Под северным небом” (1894), представляє зразок раннього стилю поета. Представник символізму, К. Бальмонт протягом усього життя зберігає вірність мрії, пошукам прекрасного і бездоганного, що дозволяє казати про нього, як про поета-неоромантика. Дослідники поезії російського митця вказують на його зацікавленість звукописом та музичність творів, а також підкреслюють потяг до постійного оновлення, використання численної палітри барв, що створює імпресіоністичний характер віршів.

У вірші „Нить Ариадны” проявляються характерні для ранньої творчості поета нотки туги, ностальгії, недовольності. Разом з тим, ідея скороминучості, швидкоплинності життя, сум про неможливість висловити все наболіле поєднуються у поетичних рядках з надією на відродження.

Використання в якості тематичної основи романсу музичного матеріалу раніше створеної комп’ютерної імпровізації стало можливим завдяки близькості емоційного стану, вираженому у вірші та у музиці. Вокальну ж партію твору В. Мартинюк писала з урахуванням, з одного боку, вже створеної партії акомпанементу, а з іншого, поетичного тексту Бальмонта. Це поставило перед композиторкою досить складне завдання, яке було нею цілком успішно вирішено.

Пошуки співвідношення музичної та поетичної інтонації, ритму, гармонії музики та слова призводять до переопрацювання тексту. Композиторка вилучає із другої строфи займенник „когда-то”, числівник „многие” та повторює першу строфу у кінці, що створює ефект завершеності твору.

Вірш К. Бальмонта складається з трьох строф з однаковою кількістю рядків, він написаний у розмірі тристопного амфібрахія. Даний розмір витриманий на протязі усього віршу, проте кількість стоп у рядках різна. В кожній строфі чергуються рядки, що завершуються неповною та повною стопою.

Меж прошлым | и буду | щим нить - |
Я тку не | устанной | , проворной | рукою: |

Хочу для | грядущих | столетий | покорно | и
 честно | служить - |
 Борьбой, и трудом, и тоскою. |

Цей поетичний розмір досить природно поєднується з музичним розміром 12/8, у якому написана інструментальна п'еса.

У мелодії вокальної партії композиторка намагалася уникнути протиріч між метричною та синтаксичною сторонами тексту. Обравши за основу метричну побудову крайніх рядків, В. Мартинюк музично „вирівнює” строфу – кожний рядок займає по два такти в чотиридольному розмірі. Це відбувається за рахунок об'єднання декількох поетичних стоп в одну музичну. Розподіл на музичні стопи створюється на основі синтаксичної структури тексту, а не метричної. Тож для композиторки синтаксичний фактор видається вагомим, цілісність слова стає на першому місці.

При аналізі іншого вокального твору – „Істина буття”, зосередимо увагу на пошуках відмінностей його вокальної та інструментальної партій від попереднього романсу. Зміни виявлені в інструментальній партії, обумовлені перекладенням її для народного інструменту – бандури. Інша ж ритмічна структура поетичного тексту – віршу української поетеси Валентини Здоренко – підштовхнула композиторку оновити вокальну партію. Перш за все, звертає на себе увагу зміна характеру мелодичного інтонування. В романсі на вірші К. Бальмонта значущими є мовні інтонації – багаторазове повторення одного звуку, вузький діапазон мелодичних зворотів, розірваність мотивів виразними паузами, в той час як в „Істині буття” композиторка надає вокальним фразам більшу м'якість, плавність. Звернення до тексту української поетеси, в четвертій строфі якого звеличується чарівна краса України, введення народного інструменту – бандури, використання пісенних інтонацій наближує твір до суто національного жанру – солоспіву.

„Елегія” є третьою інтерпретацією провідної теми. На цей раз виокремлюється інструментальна партія попередніх двох романсів і перевтілюється у фортепіанну п'есу. Вона увійшла в

збірку педагогічного репертуару „У сонячному ключі” і стала однією з найулюбленіших творів серед молоді.

В. Мартинюк дала п'єсі нове, особливе, жанрове тлумачення – елегія. Така назва відповідає не тільки загальному настрою всього твору, а і жанровим витокам. Елегія (з грецької *elegeia*, від *elegos* – жалібна пісня) – літературний та музичний твір, невеликий за розмірами, медитативного або емоційного змісту.

Елегійний жанр п'єси обумовив характер інтонації, яка лежить в основі теми. Хоча вокальна партія відсутня і мелодична лінія ховається у фігураційному русі, завдяки артикуляційному штриху деташе окремі звуки цих фігурацій висуваються на передній план, крім того, цьому сприяє також їх регістрова та метрична позиція. Рельєф мелодії спочатку подано більшими тривалостями та вже згодом він деталізується.

В „Елегії” можна бачити схрещення ознак типово романсових, з одного боку, та народнопісенних, з іншого. Так, на жанрову основу романсу вказує рух мелодії, яка „тане” серед фігураційного супроводу, завершення фраз ямбічними стопами, що пом'якшуються завдяки низхідній інтонації зітхання, оспівування. Від ліричних пісень запозичений суб'єктивний характер висловлювання, емоційно-експресивний тон. На пісенні витоки твору вказує і чотиритактні вступ та заключення, які нагадують про типові для вокальних форм інструментальні прелюдію та постлюдію. В „Елегії” вони побудовані на самостійному тематичному матеріалі, але витримані в основному характері.

Елегійно-романсові витоки простежуються і у фактурі – це акордова фігурація, повільний темп, висхідні та низхідні затримання, особливу виразність мелодичній лінії надають неакордові звуки. Крім мелодійних фарб особливого значення набуває також гармонічна основа даної п'єси, колористичні риси якої виражені чергуванням септакордів (T7, DD7), співставленням тональностей G-dur та A-dur.

У середньому розділі тип фактури стає більш імпровізаційним – темпові варіювання (*rit.*, *Piu mosso*, *Andante*, *accel.*, *rubato*) на невеликій частці твору, часта зміна розміру ($\frac{12}{8}$,

$\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$), ритмічна, фактурна вільність. Розкладені фігурації змінюються арпеджованими акордами, які нагадують перебори струн арфи чи гітари, типових інструментів романтичної епохи.

Декламаційність середнього розділу підсилює патетичний характер оповіді. Ліричний герой виходить на перший план, його вислів стає більш суб'єктивним. Тут досягається і звуковисотна вершина твору – звук „с” четвертої октави з наступним стрибком вниз, від якого перекидаються арки до вступу та заключення. Монологічна частина поєднує в собі елементи з вступу (висхідний рух) та мелодичної теми, яка у заключному розділі середньої частини розвивається секвентно та підтримується паралельним рухом інших голосів.

Таким чином, композиторка детально підходить до кожної фрази, її вимови, за рахунок чого образ стає багатограним, деталізованим.

Форма п'єси не претендує на новаторство – це тричастинна форма з обрамленням (вступ та заключення). Реприза майже точно відтворює матеріал першої частини, проте мелодія в ній вже формується у завершений, чітко виражений образ.

Симфонічний триптих „Нитка Аріадни” є найбільш драматичним, навіть трагічним серед представленого ряду творів. Він написаний у вирі сумних подій – смерті Аріадни Костянтинівни Поставної і присвячений її світлій пам'яті. На основі лейттеми творчості створена друга частина циклу. Саме вона стає тематичним і змістовним джерелом всього твору. Тема не зазнає структурних змін, зберігає свою провідну роль у її викладенні і фортепіанна партія. Головним засобом перетворення стає дублювання окремих зворотів фортепіанної теми іншими тембровими голосами. Так, окремі, найбільш виразні мелодійні елементи дублюються в партіях скрипок та флейт. Найбільш значимо це проявляється в кульмінаційному розділі, де матеріал розподіляється між партією фортепіано та дерев'яними духовими (2 флейти та 2 кларнета).

Необхідно також вказати на „вставку”, яка дана між вступом та першим розділом та в кінці другої частини, – це вторгнення остинатного мотиву з першої частини, що символізує безжалісність часу.

У середньому розділі зберігається тріольність, гармонічне наповнення, проте змінюється мелодичний рух голосів. Друга тема середньої частини складається з двох елементів. Перший елемент – монологічна репліка, що передана партії струнних інструментів, тембр яких підкреслює людяне начало, емоційну відвертість вислову. Другий елемент являє собою секвентний розвиток попереднього мотиву, він вносить контраст, який проявляється на декількох рівнях – тембровому, регістровому, метричному.

Реприза драматизована, експозиційна тема отримує тут певну напругу за рахунок подрібнення мелодичної лінії штрихом *staccato*. Рух направлений до кульмінаційної вершини, яка відмічена оркестровим *tutti, ff, non staccato*. Після цього відбувається спад напруги, затухання динаміки – *mp, p, pp*. В заключенні, яке здебільшого сконцентровано у фортепіанній партії, нагадує про себе лейттема часу.

Друга частина складає драматургічний центр, її функція – розкрити образ Аріадни Поставної, з чиїм ім'ям пов'язано створення наскрізної теми. Від теми другої частини інтонаційні арки перекидаються в інші частини триптиху – до головної теми першої частини та до низхідних секунд, інкрустованих у мелодичні лінії фіналу. Зворотній вектор тематичних процесів у циклі пов'язаний з проникненням початкового мотиву першої частини – лейттеми часу – у музичну тканину наступних частин, у тому числі в другу частину.

Перша частина триптиху, написана у темпі *Andante*, розпочинається з остинатного повтору звуку e^3 у *pizz.* струнних. Цей стислий мотив сприймається як втілення образу часу – часу, що неминуче зникає. Він звучить на протязі усього першого розділу частини і в майбутньому ще неодноразово буде повертатися.

Головна тема цієї частини побудована на виразній секундовій інтонації, запозиченій з другої частини. Ця тема проходить у всіх голосах, отримуючи динамічний розвиток. Паралельний рух дисонуючими акордами у другому розділі вносить неспокій, напругу.

Музика першої частини характеризується метричною нестабільністю, завдяки чому виникає ефект імпровізаційності, а

невеликі масштаби дозволяють говорити про прелюдійну функцію частини.

Третя частина – найбільш масштабна. Вона поєднує в собі функції драматичної кульмінації та епілогу твору. Музика пронизана інтонацією питання. Її перше проведення доручено флейті. Двічі повторене питання звучить як крик відчаю, душевного болю, що немає сил стримувати. Флейтовому запитанню вторить контрабас *solo*. Флейтові та контрабасові фрази розділяє колористичний епізод, для якого характерна гармонічна нестійкість, деталізація штрихів, змінність динаміки. Тим самим підкреслюється прірва між світом „живих” та світом „мертвих”. У подальших проведеннях теми питання інтонації стають більш виразними, впевненими, різкими за рахунок викладення паралельними септимами та збільшенням тривалостей.

Більш ширшого розвитку набуває в третій частині лейттема часу. На відміну від попередніх частин, де ця тема виконувалась лише у скрипок, тут вона проникає в інші темброві пласти, „нагадуючи” про себе все частіше. Фортепіанна партія, що містить трансформовану тему часу, насичується тріольністю та низхідними секундовими ходами, наближаючись до народних інтонацій причитання. На її фоні зароджується барочна риторична фігура *catabasis*, яка проходить у струнних та фортепіано. Цей поступовий рух завершується інтонацією питання в партії струнних та дерев’яних духових на *ff* та *sf*.

У третій частині з’являється також тема-символ Христа (*b-a-cis-his*). Вперше вона подана в розділі *Andante* як своєрідна відповідь на обернену інтонацію питання. Згодом ця тема проходить у скрипки *solo* та набуває стрімкого мелодичного розвитку.

Заключний розділ твору носить колористичний характер. У партії фортепіано, як ремінісценція з вступу другої частини, виникає висхідний рух по звуках тризвуку, оточений паузами. Завершується твір темою часу, мірний плин якої подрібнюється паузами і поступово завмирає.

Цілісності циклічного твору сприяє наскрізне проведення теми часу, що з’являється у різних розділах твору. Прокладено й інші інтонаційні арки – погойдуючий мелодичний зворот, рух по

звуках розкладеного тризвуку, секундові інтонації, тріольність у різних проявах. Єдність циклічної форми підкреслена також викладенням матеріалу за принципом *attacca* та домінування тембру фортепіано. Все це – ніби протягнуті крізь тканину твору „нитки Аріадни”.

Триптих „Нитка Аріадни” є дійсно глибоко філософським твором, який ставить на перший план ідею людського буття. Насичений трагізмом, сумом, скорботою за близькою людиною, якою була для композиторки Аріадна Костянтинівна Поставна, він став даниною її пам’яті, знаком поваги і любові.

Таким чином, тема, яка проходить крізь різні жанри та часовий простір у творчості В. Мартинюк, залишаючись майже не змінною, розкриває свій великий потенціал, закладений ще праобразом – темою-імпровізацією, що передбачає різні шляхи розвитку.

Література:

1. Поставна А. *Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів / А. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, – 2002. – Вип. 2. – С. 17–34.*
2. Рябцева І. *Камерна творчість Валентини Мартинюк (1995 – 2000 рр.) / І. Рябцева // Музикознавство Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, – 2002. – Вип. 2. – С. 35–38.*
3. Рябцева І. *Цілісність функціонування соціомузичного простору як визначальна ознака сформованості регіональної музичної культури Придніпров’я / І. Рябцева // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ, – 2005. – Вип. 1. – С. 5–16.*
4. Щитова С. *Брондзя (Мартинюк) Валентина Миколаївна / С. Щитова // Творчі портрети композиторів і музикознавців. 30 років окрилення музикою. – Дніпропетровськ, – 2007. – С. 39–40.*

Музична культура Дніпропетровщини

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

УДК 78.072.3

СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

У статті розглядається театральна та музична критика у контексті розвитку Дніпропетровського регіону як цільна ідейно-образна система. Подається генез та еволюція проблематики.

Ключові слова: театр, музикознавець, журналіст, дослідник, газета, журнал, монографія.

The given article deals with the problem of the theatre and the music critics on the example of the evolution at Dnipropetrovsk region as the whole system of idea and image. Both the resources and evolution of the given problem are revealed in the article.

The key words: theatre, music reseacher, journalist, invastigator, newspaper, journal, monography.

Дніпропетровщина здавна була значним театральномузичним центром. Вивчаючи архівні джерела історії краю, можна тільки дивуватися величезній кількості художніх акцій, які мали місце на сценах Катеринослава-Дніпропетровська в різні десятиліття. На жаль, художня критика на Дніпропетровщині перебувала й перебуває сьогодні у дуже специфічному стані: вражає шаблонність багатьох газетно-журнальних публікацій, їх жанрова одноманітність, недолугість думок більшості журналістів.

Проблема, яка досліджується у статті, відповідає актуальним запитам сучасної театральної-музичної освіти. Ці запити полягають у розширенні соціальних та театральних-музичних компетенцій сучасних фахівців – акторів, вокалістів, інструменталістів. А також – у першій науковій спробі систематизації бібліографічного матеріалу про дослідників, причетних до творення театральної-музичної історії Дніпропетровщини. Зрозуміло, що автор статті не претендує на вичерпну повноту. У плінні часу і подій розпорошилися матеріали про життя і творчість багатьох музикологів, театрознавців, журналістів. Чимало документів загинуло в буревії другої світової війни та соціально-політичних змін у СРСР. У якійсь мірі автору статті довелося заповнити цю прогалину, збираючи матеріали в приватних архівах, використовуючи пресу Дніпропетровська, Кривого Рогу, Дніпродзержинська, Павлограда, афіші, програмки, буклети.

Історія театральної-музичної процесу Дніпропетровщини свідчить про те, що потреба в художній критиці була властива регіону ще з середини XIX ст., коли на сцені Катеринославського Міського театру, відкритого у 1847 році купцем А. Луцьким, гастролювали італійські оперні та французькі драматичні трупи. На сторінках газети „Катеринославські губернські відомості” друкувалися схвальні відгуки рецензента М. Мізка. В одному із них, зокрема, писалося: „Італійська співачка Клаудія Мансуї зачарувала публіку красою свого сильного голосу” [3, 4]. Друкувалися також репортажі журналістів Н. Н. та І. Лібермана про виступи у місті вокалістів Джемми Беллінчіоні, Яніни Королевич-Вайдової, Олександра Мишуги. Розвиток сценічного мистецтва в Катеринославі був пов’язаний з гастрольною діяльністю у кінці XIX ст. національних музично-драматичних труп корифеїв М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького. Тому газетні публікації кінця XIX – початку XX століття уособили конкретний історичний етап і певну грань становлення та розвитку музично-театрального процесу регіону.

Після Жовтневої революції на Дніпропетровщині почали діяльність такі трупи: Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка (1927 р.);

Дніпропетровський російський драматичний театр ім. М. Горького (1927 р.); Дніпропетровський театр робітничої молоді ім. О. Пушкіна (1927 р.); Дніпропетровський театр музичної комедії (1929 р.); Дніпропетровський робітничий оперний театр (1931 р.); Дніпропетровський обласний театр ляльок (1939 р.); Криворізький український музично-драматичний театр імені Жовтневої революції (1934 р.); Дніпродзержинський театр драми ім. Т. Шевченка (1935 р.); Дніпродзержинський обласний пересувний український театр ім. Лесі Українки (1949 р.).

Вистави, концерти, зустрічі з робітниками заводів, фабрик, колгоспів мали значний суспільний резонанс. Саме з цим періодом діяльності театральних-музичних організацій пов'язані значні творчі досягнення дніпропетровських журналістів, які писали про мистецькі події. Враховуючи політичну специфіку СРСР, треба зазначити те, що перед журналістами в різні роки їхньої діяльності стояло естетично-виховне завдання – ознайомити трудящих краю з досягненнями радянської сценічної культури, з класичною і радянською драматургією і тим самим сприяти вихованню їх у дусі соціалізму. На сторінках газет „Зоря”, „Дніпровська правда” (Дніпропетровськ), „Червоний гірник” (Кривий Ріг) друкувалися численні репортажі та інформації, в яких йшлося про злиття театального та музичного мистецтва з духовним життям промислового краю, про активну пропаганду радянського способу життя, про показ на сцені процесу зростання нової людини в умовах соціалізму.

Автори публікацій 30-40-х років – В. Петренко, П. Буряк, Н. Шульгіна, а також численні робітничі та позаштатні кореспонденти розповідали про своєрідну історію краю, устрій життя населення, побут, звичаї, традиції, навдивовиж багату народну творчість. Ці ж автори друкували звіти про оперні, балетні, опереткові прем'єри, концерти, де на перший план виходила пропагандна радянського способу життя. Така „практична” критика не була специфічною сферою діяльності певного кола осіб. Вона існує і зараз, лише прикметник „радянський” можна спокійно замінити на визначення „комерційний проект”: так сьогодні визначають свою функцію більшість газет та журналів. Під цим поняттям ми розуміємо

також критику, що здійснюється самими „споживачами” мистецтва, глядачами, які, сприймаючи мистецтво, висловлюють своє ставлення до нього.

Художню журналістику називають „рухомою естетикою”. У завдання театраль-но-музичної журналістики на Дніпропетровщині у минулі десятиліття входив не лише аналіз і узагальнююче тлумачення художньої інформації, фіксація твору в контексті розвитку сценічного мистецтва, а й складна робота по естетичній освіті аудиторії. Саме це зближувало театраль-но-музичну журналістику з мистецтвом. Найцікавіші автори дніпропетровської журналістики – газетярі: Інна Барвінок, Зоя Нікольникова, Тетяна Абрамова, Микола Чабан („Зоря”); Наталія Шеліхова, Ганна Гронська, Олена Шевченко, Костянтин Шруб, Юліана Кокошко („Дніпро вечірній”); Євгенія Куріна, Володимир Луценко, Аркадій Пальм, Людмила Бабич, Клавдія Фролова („Дніпровська правда”); Ірина Ожогіна („Прапор юності”); Наталія Іващенко, Асоль Овсянникова („Наше місто”); Лариса Бреус, Євгенія Борщова, Лариса Продан („Червоний гірник”), Людмила Костенко, Ірина Федорова („Держинець”). Зіставляючи вистави і дійсність, ці журналісти активно друкували інформації, рецензії, інтерв’ю, репортажі, втручалися в громадське життя, впливали на формування громадських думок.

Аріадна Поставна увійшла в історію театральної та музичної критики Дніпропетровщини як визначний музикознавець та високопрофесійна журналістка. Автор друкувалася у місцевій пресі ще з 70-х років ХХ сторіччя, і поєднувала у своїй газетно-журнальній творчості культурні, історичні, моральні зв’язки. Вони створювали певний мистецтвознавчий баланс між минулим і майбутнім у контексті розвитку Дніпропетровщини. Однією із основних проблем всієї творчості А. Поставної було вивчення музично-суспільної свідомості сучасників. Про це свідчать кілька сотен публікацій на сторінках дніпропетровських газет. Серед них – „Театр героїчної теми” („Дніпровська правда”, 1978, 19. 01); „Звучить болгарська музика” („Дніпровська правда”, 1978, 15. 06); „У музиці – біографія братерства” („Дніпровська правда”, 1982, 07. 12). Гортаючи сторінки інших видань, переконаєшся в тім,

що А. Поставна мала не лише вірний світогляд і професійні знання, а й високий смак: „Музична історія довжиною у життя” („Дніпро вечірній”, 1998, 05. 05); „Школа мистецтв – міф чи реальність?” („Дніпро вечірній”, 1998, 21. 05); „І пісня у моїй душі” („Наше місто”, 2000, 20. 03).

Величезний музикознавчий доробок А. Поставної нараховує монографію „Становлення творчого методу Л. Ревуцького” [5], статті у журналах „Музика”, „Борисфен”, наукових збірках „Музикознавство Дніпропетровщини”. Автор видала також навчальний посібник „Методика викладання музичної літератури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах” [6], розрахований на студентів спеціалізації „Теорія музики” вищих навчальних закладів 1-3 рівнів акредитації.

Розкриття глибинного взаємозв’язку музичного мистецтва і дійсності, дослідження виражених у творах тенденцій розвитку життя становили сутність критичного аналізу, притаманного манері музикознавця Людмилі Царгородцевої. „Ювіляр – сучасний композитор” („Борисфен”, 1997, № 10); „Сторіччя училища” („Музика”, 1998, № 4); „Про що розповіла старовинна бандура?” („Дніпро вечірній”, 1998, 05. 06); „Що робить світ іншим?” („Дніпро вечірній”, 1998, 15. 12).

Одним з суттєвих і важливих джерел поповнення змісту наукових збірників, мистецьких часописів, журналів, газет залишаються десятки праць музикознавця Ірини Рябцевої. Серед них: „І сучасні ритми і класика” („Наше місто”, 2001, 20. 01); „Естафета поколінь у музичному житті Катеринослава-Дніпропетровська” („Музикознавство Дніпропетровщини”, „Юрій Сердюк”, вип. 1, 2002); „Дзвенить бандура понад Дніпром” („Свічадо”, 2004, № 3 (9)); „Композитори нашого краю” („Дніпровий кур’єр”, 2006, № 4 (28)); „Зінаїда Никифорівна Малютіна в історії української вокальної школи” (Харків, „Стиль”, 2007). Праці допомагають автору у реалізації основних функцій преси – пропагандистської, агітаційної, організаторської. І, безумовно, в науково обгрунтованому і здійснюваному в загально регіональному масштабі естетичному вихованні.

У світлі вищевикладених принципів плідною є діяльність музикознавця Валентини Белікової, яка видала монографію „Оптимізм високого мистецтва” [1]. Монографія знайомить з життєвим шляхом та є ґрунтовним аналізом творчої діяльності видатного українського композитора Богдани Фільц, нараховує пісенний матеріал.

Соціально-економічні умови розвитку сучасної Дніпроперовщини відобразилися на функціонуванні газет та журналів. Припинили своє існування газети „Прапор юності”, „Мільйонер”, „Приват-ревію”, літературно-мистецькі альманахи „Свічадо”, „Арт-коло”. У ХХІ столітті повністю змінився формат приватних газет „Дніпровська правда”, „Дніпро вечірній”, „Городянин”, „Вісті Придніпров'я”. Театральна та музична рецензії як жанр майже зникли зі сторінок місцевої преси. Соціальна дієвість критики зникла разом з підпорядкуванням газет різним політичним угрупованням. Сьогодні головні редактори різних видань вимагають від авторів сенсації, скандали, плітки, чутки, які потім перетворюються на репортажі сумнівного змісту.

Разом з тим, активна журналістська діяльність хормейстера Олександра Переверзева є продовженням аналізу та популяризації театральних досягнень регіону. „Таке коротке та довге життя” („Наше місто”, 1999, 15.04); „Український – не лише прізвище” („Наше місто”, 1999, 19.11); „Принцеса бандури” („Наше місто”, 2001, 28.05); „Архієпископ Іриней благословив фестиваль” („Українська музична газета”, 2001, 20.06); „Матінка органного будинку” („Наше місто”, 2001, 13.11); „Свято української музики” („Наше місто”, 2002, 11.01); „Життя – це боротьба” („Наше місто”, 2002, 05.01); „Дзвени, бандуро, нам на радість” („Наше місто”, 2002, 28.05); „Її партнери так перевтілювалися, що потім доводилося виправдовуватися” („Наше місто” 2007, 17.10); „Перша леді музикознавства” („Наше місто”, 2007, 26.12). Це лише невеликий перелік публікацій О. Переверзева, які можна розглядати як значний факт виявлення ефективності впливу театральних-музичної культури на суспільний розвиток Дніпропетровщини, на формування сучасного суспільства і

особистості, з'ясування результатів соціальної активності мистецтва.

Освоєння багатства регіональної художньої культури відбувається також шляхом друкування книг. У формі художньо-документальної повісті книга „Театри Дніпропетровщини” (Дніпропетровськ, „Дніпрокнига”, 2003. – 717 с.) розповідає про різні етапи розвитку театрів Дніпропетровщини ХХ сторіччя. Автори нарисів – Ганна Гронська, Владислава Макогонова, Катерина та Тетяна Шпаковські доводять, що соціальні наслідки діяльності театрів не тільки впливають на характер людської діяльності, її взаємовідношень з дійсністю, а й розширюють діапазон функціонуючих у суспільстві культурних цінностей. До видання „Шевченкіана Придніпров'я” (Дніпропетровськ, „Арт-прес”, 2008. – 435 с.), де значне місце приділено театральнo-музичним рубрикам, увійшли історичні розвідки, есеї, інтерв'ю митців. Автори – Валерій Ковтуненко, Анатолій Канцедайло, Михайло Мельник, Зоя Сидоренко, Мотрона Панова.

У книзі „Люди і долі” (Дніпропетровськ, „Ліра”, 2008. – 334 с.) подані події, що мали великий резонанс та викликали захоплення й увагу дніпропетровців і гостей міста, статті про театральні вистави, які стали першопрочитаннями в Україні. Серед авторів – Валентина Галацька, Тетяна Медведнікова, Ірина Рябцева, Наталя Тарасова, Володимир Гаркуша, Людмила Єременко, Наталя Воробйова, Валентина Заболотня. Творчі портрети митців та музикознавців Дніпропетровської та Запорізької регіональної організації Національної Спілки композиторів України посідають провідне місце у книзі „30 років окрилення музикою” (Дніпропетровськ, „Юрій Сердюк”, 2007). Автори публікацій – Аріадна Постава, Світлана Щитова, Ірина Рябцева, аналізують творчі доробки композиторів Валентина Сапелкіна, Наталії Боевої, Олександра Дмитрука, Лариси Катишевої, Віктора Мужчиля, Олександра Нежигая, Нінель Самохвалової.

Процес розвитку музичної критики на Дніпропетровщині має сьогодні ряд суттєвих особливостей, індивідуальних рис, виявляє певні тенденції та закономірності, зумовлені тим, що цей процес відбувається на етапі відкриття у 2006 році та

активного функціонування у Дніпропетровську консерваторії імені М. Глінки. Рецензія Заслуженого діяча мистецтв України, ректора Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Юрія Новікова „Нове дослідження” („Музика”, 2007, № 3), відіграла важливу роль у становленні та розвитку багатогранного українського музичного мистецтва. Дніпропетровський піаніст-практик, організатор масштабних міжнародних фестивалів фортепіанного мистецтва „Музика без меж”, Юрій Новіков рецензує підручники „Мистецтво викладання музики на клавішно-струнних інструментах” та „Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя” професора Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, кандидата мистецтвознавства Наталії Кашкадамової. Особливості пропонованого підходу до вивчення зазначених проблем, які становлять комплексне науково-теоретичне дослідження, полягають у розкритті концепції фортепіанного мистецтва як діалектичної єдності, суперечностей і взаємодоповнень музики, музичної педагогіки, суспільно-художньої історії. Зіставлення наукових параметрів фортепіанного мистецтва і сучасного суспільного процесу дає можливість виявити зацікавлену позицію автора рецензії у сприянні глибшому пізнанню методики різних педагогів, розкриттю концепції їхньої творчості. Саме концепція педагогічного процесу стає об’єктивним критерієм правильності пропонованих Юрієм Новіковим образно-сміслових рішень інтерпретації фортепіанного твору.

До структурних елементів комплексного вивчення стильових характеристик фортепіанного мистецтва, які аналізує Юрій Новіков у працях Наталії Кашкадамової, належать: темп і агогіка, фразування та артикуляція, динаміка та педаль тощо; композиторська творчість, виконавство, методика та педагогіка, видання та редакції, видатні піаністи. У рецензії Юрія Новікова викладені глибокі роздуми про смислову образність багатьох епізодів історії фортепіанної педагогіки: „Роботи українського вченого надзвичайно своєчасні та очікувані музичною спільнотою нашої країни, викладачами та студентами вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, а також усіма, хто цікавиться історією фортепіанного виконавського мистецтва. Науково-історичне значення підручника „Історія фортепіанного

мистецтва XIX сторіччя” важко переоцінити: від масштабного охоплення матеріалу, поглибленого розкриття теми до надзвичайно легкої подачі викладення матеріалу” [4, 32].

Подальший аналіз рецензії „Нове дослідження” дає підстави говорити про те, що автор Юрій Новіков аналітично виділяє в музикознавчому „портреті” Наталії Кашкадамової кілька напрямків, в яких львівська автор виявила себе оригінальним дослідником зі своїм стилем і науковою школою: „Багато уваги автор приділяє питанням методичної та педагогічної діяльності відомих музикантів минулого. Такі розділи як „Навчання і техніка гри на клавирі”, „Людвиг ван Бетховен як піаніст-виконавець і педагог”, „Фортепіанна педагогіка Ф. Шопена”, „Фортепіанна педагогіка Ф. Ліста” та інші містять об’ємний, часто новий матеріал, який інформаційно збагачує читачів, розповідаючи про етапи розвитку методики викладання гри на інструменті” [4, 32].

Рецензія „Нове дослідження” допомагає зрозуміти суспільно-естетичну сутність фортепіанного мистецтва. У названій роботі загострюється увага на уточненні понять: естетичне та музичне, історія та сучасність, столиця та обласне місто. Відчуваєш щире занепокоєння рецензента осмисленням музичного процесу: „Друга частина підручника містить розгорнуту характеристику фортепіанного мистецтва в Україні XIX сторіччя. З особливою теплотою та гордістю автор подає матеріал про видатного українського композитора, піаніста, педагога, громадського діяча Миколу Лисенка. Зупиняється на мистецьких процесах, які відбувалися на Київщині, Львівщині, у Харкові, Чернігові, Полтаві... Однак майже відсутня інформація про становлення національної культури на Катеринославщині. Це наштовхує на думку, що у зв’язку з відкриттям у Дніпропетровську консерваторії треба звернути увагу викладачів та студентів на дослідження цих процесів у нашому регіоні” [4, 32].

Юрій Новіков у своїй рецензії „Нове дослідження” логічно вибудовує концепції, в яких відбиваються не лише прагнення піаніста-практика та викладача до оновлення музичної сфери України, але й глибоке теоретико-практичне пізнання процесів життя, наукової діяльності, виконавської творчості. Його

погляди в галузі подальшої гуманізації сучасного суспільства засобами музики цікаві та актуальні.

Саме у цей період змінюється концептуальна основа функціонування мистецтвознавства та критики на Дніпропетровщині, серед якого наукове музикознавство посягає провідне місце. Дніпропетровське наукове музикознавство стає органічною частиною національного суспільно-мистецького процесу, поповнюється прізвищами нових дніпропетровських дослідників – Світлани Щитової, Тетяни Медведнікової, Сергія Хананаєва.

У дисертації С. Щитової, представленої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства „Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності” (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2006 р.) досліджується професійна музична культура Дніпропетровщини від витоків до сьогодення як частка української культури [7]. Автор приділяє головну увагу питанням взаємодії адитивності (придатковості) та гетерогенності (різномірності) як в історичному аспекті становлення і розвитку культури Катеринослава-Дніпропетровська, так і на сучасному етапі. Ці аспекти досліджуються через перетворення ознак постмодернізму в музичних творах різних жанрів. Складаючи адитивну картину цілого, робота розкриває динаміку відбиття гетерогенних процесів у регіональній музичній культурі.

Кожен друкований музикознавчий твір Тетяни Медведнікової як продукт наукової діяльності функціонує не тільки у відповідності з персональним задумом автора, оскільки художній текст є результатом запитів подальшого мистецького розвитку Дніпропетровщини. Монографії Тетяни Медведнікової – „Михайло Оберман” (Дніпропетровськ, 2006. – 58 с.), „Світлана Грибановська” (Дніпропетровськ, 2006. – 80 с.), „Лідія Євсєвська” (Дніпропетровськ, 2007. – 95 с.), „Маріам Гордон” (Дніпропетровськ, 2008. – 100 с.) є аналітичним матеріалом для з’ясування фортепіанних процесів, особливостей формування Катеринославсько-Дніпропетровської піаністичної школи. Монографії відкрили існування необхідної рубрики – „Видатні музиканти Дніпропетровщини”. Ці дослідницькі прочитання

цікаві поглибленим проникненням автора в психологію та творчу лабораторію виконавців. На унікальних архівних матеріалах базується книга „Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки: 1898 – 2008” (Дніпропетровськ, 2008. – 297 с.), головним редактором якої є Т. Медведнікова. Книга є колективною науковою працею викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки та нараховує 18 прізвищ авторів. Дисертація Т. Медведнікової „Дніпропетровська піаністична школа, генезис та еволюція” (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2009 р.), представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства допомагає виявити багатовекторність складових генезису піаністичної школи на підставі аналізу творчих зв'язків, виконавських традицій, педагогічних принципів викладання [2].

„Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я” – це дисертація Сергія Хананаєва, представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2009 р.). Як доводить дисертант, розвиток фортепіанного мистецтва Придніпров'я, його жанрове, тематичне оновлення, нерозривно пов'язані з суспільно-економічними, духовними перетвореннями, що відбувалися у колишньому СРСР, та відбуваються у сучасній Україні [8]. Враховуючи цю залежність, С. Хананаєв нагадує і про конкретну самостійність зокрема музичних явищ, про зворотний їх зв'язок з практичним життям. Системне вивчення дослідником регіональної культури в спільній моделі пізнання історії та сьогодення музичного мистецтва України визначає актуальність роботи. Піднімаючи великі часові етапи історії Придніпров'я у новому ракурсі, С. Хананаєв досліджує шляхи взаємодії та взаємопроникнення зазначених шкіл як іманентну якість розвитку фортепіанного мистецтва Придніпров'я.

Від дніпропетровських газетних публікацій театральної тематики – до аналітичних наукових розвідок та захищених кандидатських дисертацій зі спеціальності „Музичне мистецтво”. Практична цінність нашого дослідження полягає у тому, що ця перша наукова праця може бути складовою

частиною створення історії театральної та музичної критики України.

Література:

1. Белікова В.В. Оптимізм високого мистецтва / В.В. Белікова. – Кривий Ріг: КПДУ, 2002. – 140 с.
2. Медведнікова Т.О. Дніпропетровська піаністична школа, генезис та еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Т.О. Медведнікова – Одеса, 2009. – 19 с.
3. Мізко М. Італійська співачка / М. Мізко // Катеринославські губернські відомості. – 1897. – № 356.
4. Новіков Ю. Нове дослідження / Ю. Новіков // Музика. – 2007. – № 3.
5. Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. Поставна. – К.: Музична Україна, 1978. – 105 с.
6. Поставна А. Методика викладання музичної літератури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах: навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / А. Поставна. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2007. – 124 с.
7. Щитова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / С.А. Щитова. – Одеса, 2006. – 18 с.
8. Хананаєв С.В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / С.В. Хананаєв. – Одеса, 2009. – 16 с.

Леонтєва Олена Леонідівна
Викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 793

**РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА У СВІТЛІ ДІАЛЕКТИКИ
 ЛОКАЛЬНОГО І УНІВЕРСАЛЬНОГО
 (теоретико-методологічні основи аналізу змісту поняття
 регіоналізму)**

У статті аналізується зміст поняття „регіоналізму” з боку культурологічного зрізу, проблеми регіоніки, соціокультурної діяльності. Розглянутими є засади становлення регіональних досліджень від земської статистики та „краєзнавства” до сучасних взаємодоповнюючих процесів: конвергенції та дивергенції у діалектиці локального і універсального.

Ключові слова: інституціональні форми, інтеграція, диференціація, базові підходи, структурування культури.

The conception of „the regionalism” from the side of the cultural angle, the regional problems, society and cultural activities is analyzed in the given article. The author has revealed some fundamental means of regional investigations from the local statistic and „the country study” till the modern mutual addition of such process as „convergation” and „devergation”, which are in dialectic of the locality and universality.

The key words: institutional forms, integration, differentiation, basic ways, cultural forming.

Феномен регіоналізму досліджується як вітчизняними вченими, так і зарубіжними, що свідчить про актуальність розглядуваної проблеми. Процеси регіонального структурування соціокультурного простору породжують необхідність вивчення розвитку регіонів у різних аспектах: геополітичному (в контексті проблем глобалізації та регіоналізації), соціологічному (аналізується діяльність певних соціальних груп), історико-краєзнавчому (описуються специфічні особливості життя на

певній території), демографічному (розглядаються проблеми розселення населення, розміщення трудових ресурсів, характеру та динаміки міграцій).

Культурологічний зріз дає можливість змінити бачення регіону, зрозуміти його унікальність і одночасну „включеність” до культурного простору країни і світу, відкрити особливості сформованих тут типу особистості, способів комунікації, форм духовного освоєння світу [8, 323]. Роблячи культуру тим „магічним кристалом”, у якому віддзеркалюються усі сторони людського життя, можна більш глибоко усвідомити і специфічність сучасної соціальної ситуації, віднайти найбільш адекватні для населення конкретного регіону форми інтеграції до єдиного простору України і загалом Європи, й тим самим скоригувати шляхи реформування країни, зробивши їх максимально органічними.

Таким чином, інтегруючим началом соціального життя конкретного регіону, яке дозволяє розглянути його як цілісну систему зв'язків, формує певний тип світовідчуття і світорозуміння, і є культура. Вона дозволяє збагатити зміст усієї системи утворюючих регіон факторів. Найважливішою складовою регіональних досліджень є також комплексне вивчення регіональної культури як самодостатнього феномену і фактору збереження регіональної ідентичності на тлі глобалізаційних тенденцій сучасного світу, властивих культурі постіндустріального суспільства.

Проблеми регіоніки як нової теоретичної і практично-орієнтованої дисципліни торкаються усіх галузей гуманітарного знання і можуть слугувати вагомим підґрунтям для створення сучасного інтегрованого знання як про окремі регіони країни, так і для України в цілому. Вивчення феномену регіональної культури стає основою для розкриття складно організованої системи культури країни. Уявляється, що введення поняття „регіональна культура” як інтегруючого до предметного поля регіоніки суттєво розширює уявлення про специфіку культури країни в цілому, про способи існування національної культури та її продуктивних начал.

Протягом останніх десятиліть вітчизняне мистецтвознавство та культурологія усе частіше звертаються до

дослідження українських регіонів з їх самобутньою культурою й багатим внутрішнім світом. Такий інтерес не випадковий. Величезні інформаційні духовно-ціннісні ресурси, що відкриваються у процесі вивчення минулого і сьогодення культури окремих територіальних утворень України, дозволяють зберегти неповторність регіонального культурно-мистецького середовища. Вони впливають на наукову, інтелектуальну та художню свідомість регіонів, виховують любов і повагу до „малої батьківщини”. Інформація такого роду створює й відкриває нові знання, включаючи їх до сучасної соціокультурної діяльності. Врешті решт, вивчення процесів становлення і розвитку найрізноманітніших сторін цього культурно-мистецького середовища має велике значення для розуміння й вивчення процесів розвитку культури і мистецтва в цілому.

За усієї значущості історико-культурних робіт, нагальними для сьогодення є культурологічні дослідження, в яких особливого значення набуває концептуалізація поняття „регіональна культура”, аналіз структури регіональної культури, що відкривають шлях до визначення феномену регіональної культури та її художньо-мистецьких складових (у нашому випадку – хорової культури).

На сьогодні у вітчизняній і зарубіжній філософській та культурологічній літературі накопичений великий теоретичний і методологічний матеріал, на який необхідно спиратися у дослідженні регіональної культури. Концептуальні засади щодо вивчення проблем регіональної культури відображені у працях філософів та мистецтвознавців М. Бахтіна, М. Бердяєва, Л. Гумільова, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Данилевського, Д. Яворницького, культурологів Ф. Гребнера, А. Кребера, Л. Фробеніуса, М. Херсковіца та інших. Роль культурної, політичної, економічної неоднорідності в історії та сучасності різних країн підкреслювали західні дослідники Ф. Бродель (Франція), Д. Зегерт (Німеччина), Р. Патнем (Італія), С. Роккан (Канада) та інші.

Особливу цінність представляють дослідження, що звертаються до реальної множинності культур, присутніх у єдиному просторі культури. Методологічною базою для

досліджень такого роду культури України стали роботи Л. Гумільова, який розглядав специфічні „цілісності” – соціокультурні спільноти й особливі форми внутрішньої диференціації людського виду у залежності від географічних умов життя і господарської діяльності.

Не дивлячись на великий обсяг літератури з проблем регіональної культури, полишаються мало дослідженими питання визначення понять „локальна культура”, „регіональна культура”. Ці терміни потрактовуються різними авторами досить неоднозначно й по-різному. Звідси виникають складнощі щодо аналізу вищезазначених феноменів.

Проблема культурної неоднорідності регіонів багатократно досліджувалась з позицій зв'язку простору з культурою представниками різних напрямів: дифузійнізму, прибічниками концепції культурної морфології, концепції культурного ареалу, теорії культурних кіл, культурно-історичних шкіл етнографії.

З другої половини ХІХ століття геокультурологічні ідеї набувають самостійного звучання завдяки таким європейським культурологам, як Ф. Гребнер, А. Кребер, Л. Фробеніус, М. Херсковіц та ін. У вітчизняній філософській та історичній думці зв'язок території перебування і духовних орієнтацій народу досліджували М. Бахтін, М. Бердяєв, Л. Гумільов, Д. Лихачов, Ю. Лотман, Л. Мечніков, М. Данилевський та інші.

Початок серйозних регіональних досліджень було покладено в останній третині ХІХ століття – часі становлення й розвитку земської статистики та місцевих історико-краєзнавчих досліджень, діалектологічних та етнографічних експедицій у Російській імперії.

Новий імпульс „краєзнавство”, як стала іменуватися регіонологія, отримало на рубежі 10-20-х років ХХ століття. Поруч із краєзнавчим підходом, проблеми регіональної культури істориками-краєзнавцями („обласниками”) досліджувалися у парадигмі обласних „культурних гнізд”: Н. Анциферовим, В. Згаром, Н. Піксановим та іншими, що вивчали „культурні гнізда” як своєрідні локальні територіально-поселенські утворення зі специфічним культурно-історичним середовищем. Таким чином, вченими було сформульовано два найважливіші визначення історико-культурного середовища: по-перше, це

самобутність локальної культури; по-друге – специфіка її інституціональної організації.

Наприкінці ХХ століття інтерес до культурних гнізд відображає кризу крупномасштабності. Реакцією на цей процес є актуалізація вивчення локалізації культури. Інтерес представляють сучасні дослідження у напрямку вивчення процесів складання регіональних культур, які звертаються до питань генези історичної колективної пам'яті суспільства, що обумовлює своєрідне соціокультурне середовище спільноти феноменом колективного диференціювання (себе-іменування, себе-виокремлення) серед інших. „Матеріалами”, у яких втілюється таке себе-іменування, виступають мова, територія, різні форми мистецтва, форми й норми повсякденної організації праці, побуту, відпочинку, а також предметно-просторове побутове та архітектурне середовище.

Сучасні регіонознавчі дослідження західних авторів (А. Таллін, К. Зегберс, С. Уайт, Дж. Ханн та ін.) кореспондують до вітчизняної дослідницької традиції. Так, ситуативна історіографія, або кейс-стадіс, реанімує піксанівську термінологію, розглядаючи локальне явище як неповторне, невідтворюване в інших умовах у якості цілісної та унікальної події, що залучає до себе минуле, сьогодення й майбутнє.

Продуктивність такого роду досліджень є очевидною, оскільки спирається на реальну множинність регіональних культур, присутніх в єдиному просторі української культури та обумовлених різними факторами: географічним, історичним, етнічним, релігійним, соціально-економічним.

Складність аналізу феномену регіональної культури полягає ще й у тому, що самий предмет дослідження визначений недостатньо. Поняття „регіональна культура” пов'язане з цілою низкою суміжних понять, які характеризують локальну спільноту, що живе на певній території, а саме: „етнічна культура”, „культура регіону”, „локальна етнокультурна система”, „провінційна культура”.

Разом з тим, поняття „регіональна культура”, будучи генетично пов'язаним з перерахованими вище поняттями, суттєво відрізняється від них. У порівнянні з ними регіональна культура є наступним, більш високим ступенем абстракції.

У природно-суб'єктивістському підході до аналізу етнічної культури (Л. Гумільов) враховуються і акцентуються деякі важливі фактори, які у немалій мірі визначають зміст як етнічної, так і регіональної культури [2]. До них належать природні, географічні, історичні обставини, що мають, безсумнівно, доволі суттєве значення щодо формування етнокультурної системи, тобто дуже стійкої й майже незмінної складової етнонаціонального менталітету.

Виникнення локальної етнокультурної системи пов'язують з поняттям локусу як єдиного політико-правового простору, у рамках якого етногрупа живе у безпосередньому контакті з іншими етнічними групами, набуваючи рис і ознак, що дуже часто суттєво відрізняються від традиційно їй приписуваних. Культура етногруп завжди є „доповненою” такими ознаками, що обумовлені конкретними обставинами їх існування.

У той же час регіональна культура – це культурні й ментальні особливості конкретної регіональної спільноти, яка часом складається з декількох етногруп, певна рухома конфігурація культурних властивостей і ознак конкретного регіону, що змінюється при кожній зміні умов її існування. Ця рухомість й „чуттєвість” до найменшої умови існування відрізняє поняття „регіональна культура” від поняття „етнічна культура”, яке передбачає дещо більш стійке та менш піддане змінам.

Оскільки поняття „регіональна культура” більш адекватно враховує рухомість етногрупових культур, їх сукупну взаємодію та існування в одній регіональній спільноті, воно дає можливість більш тонкої й ретельної фіксації культурних особливостей спільноти порівняно з поняттям „локальна етнокультурна система”.

За диференціацією понять „регіональна культура” і „культура регіону” криється розуміння, що культура регіону перетворюється на регіональну культуру виключно за умови підняття до рівня регіональної самосвідомості.

Поняття „регіональна культура” часто пов'язується з поняттям „провінційна культура”. Найбільш повне уявлення про співвідношення регіонального і провінційного показано в теорії „центральных місць” німецького географа В. Кристаллера,

відповідно до якої „провінційна культура” – поняття суперечливе, складне, багатоліке, поліфункціональне. Воно більш метафоричне й образне, ніж поняття „регіональна культура”, оскільки не має чітких адміністративно-територіальних рамок і може „вторгтися” до столичної культури, рівно як і столична культура може існувати на периферії [9, 178]. Перетворення провінціалізму у характеристику регіональної культури України обумовлено певними зовнішніми, об’єктивними факторами: територіальним масштабом країни, етнічною багатобарвністю, історичними та політичними обставинами.

Проведений нами аналіз понять, суміжних з поняттям „регіональна культура”, дозволив виявити змістовну сутність регіональної культури як комплексу складних параметрів взаємодії універсального і локального в конкретній культурі.

Таким чином, регіональна культура є проявом загальнонаціональної культури і одночасно явищем, якому властиві власні закономірності розвитку і логіка історичного існування, що визначаються локальністю, тобто співвіднесенням до умовно виокремленого геокультурного ареалу.

Регіональна культура характеризується стійкою міжпоколінною сукупністю людей, що володіють стабільними особливостями культурних рис й усвідомленням своєї різниці від інших подібних утворень. До них можна віднести умови проживання у конкретному регіоні країни, історично стійкі ознаки менталітету етносів даного регіону, систему цінностей, що спираються як на традиції місцевих жителів, так і на традиції мігруючих народів, соціальні фактори, які є основою щодо формування регіональної ідентичності.

Регіональна культура у функціональному плані покликана кодувати, зберігати і транслювати локальний людський досвід в усіх сферах діяльності населення регіональної спільноти.

У структурному плані регіональна культура є сукупністю інституціональних (інститути, призначені для здійснення духовного виробництва; інститути, що транслюють культурно значущу продукцію; інститути, які організують і планують культурну діяльність, здійснюють управління культурним

процесом) форм створення, зберігання й розповсюдження культурних цінностей.

Відповідна значимість вказаних факторів у кожному окремому випадку є різною; їх взаємодія представляє змінну величину, що й детермінує характеристики конкретної регіональної культури.

Взаємодія універсального і локального в культурі є її постійною закономірністю: історія розвитку людства демонструє домінування у ті або інші періоди тенденцій універсалізму або партикуляризму. Вважається, що на ранніх етапах свого становлення культури, як правило, мали ізольований, самодостатній характер, проте, тим не менш, вже тоді вони не могли вступати у взаємодію одне з одним (виключенням є лише деякі „острівні” культури). Результат цієї взаємодії є амбівалентним: з одного боку, відбувається заглиблення до міжкультурних протиріч, з іншого – посилення інтегративних тенденцій.

Таким чином, можна стверджувати, що з початком створення культури як специфічної форми духовної практики людини пов'язаний процес виникнення двох тенденцій, що спрямовують її розвиток: інтеграції та диференціації.

Інтеграція полягає в основі такого феномену, як культурний універсалізм, що пояснюється через поняття культурного синтезу, конвергенції культур, всесвітньої історії. Диференціація визначає феномен культурного локалізму, базовими поняттями якого виступають культурна своєрідність та дивергенція культур.

Взаємодія універсального і локального у регіональній культурі актуалізує проблему їх співвідношення у конкретному регіонально-культурному бутті, оскільки є очевидним, що вони не можуть існувати і проявлятися у нейтрально-паритетному співвідношенні.

Сучасна наука виділяє три базові підходи до визначення сутності проблеми діалектичної єдності універсального і локального у регіональній культурі.

Перший підхід оснований на розгляді універсалізації сучасних культур як негативного процесу.

Другий підхід реалізується у позитивній оцінці процесу формування загальних культурних форм. У цих умовах увага до артефактів регіональних культур розглядається як регресистське, підриваючи траєкторію розвитку сучасного світу.

У рамках третього, діалектичного, підходу розглядається співвідношення універсального і локального у сучасній культурі не з позиції уніфікації, а з позиції інтеграції, що підкреслює проєктований характер соціокультурного розвитку [6].

Залучення діалектичного методу взаємодії універсального і локального щодо концептуалізації поняття „регіональна культура” дозволило запобігти абсолютизації універсалістських підходів, які проявляються у глобалізації, що уніфікує будь-які відмінності й „масовизує” будь-які культури, та обмеженості локалістичних підходів, що призводять до „музеїфікації” соціокультурного життя регіональної спільноти.

Розгляд співвідношення універсального і локального у регіональній культурі з діалектичних позицій знімає протиріччя вищевказаних підходів та гармонізує прояв локального і універсального у регіональній культурі.

Сучасна культурологія виділяє декілька типів універсалій культури. По-перше, це „універсалії конкретної культури” – специфічні національно-культурні феномени, значимі у масштабах усього світу, такого роду, як німецька класична філософія або російська література ХІХ століття. По-друге, виокремлюється група „загальнолюдських універсалій”, які повністю віддзеркалюють результат конвергенції культур і свідчать про існування достатньо зрілої транснаціональної глобальної культури сучасності. Універсалії подібного роду репресують специфічні риси в культурах та фундаментують уніфікаційні процеси.

Подібні взаємовідносини локального і універсального в культурі, що набувають характеру третирування регіонально-культурних особливостей тих або інших локальних суспільств, викликають реакцію самозахисту локального суспільства, яке ревно охороняє культурно-символічні кордони свого ареалу, що призводить до „музеїфікації” даної традиції.

Для сучасного соціокультурного розвитку характерним є буття таких універсалій, яким властиві всезагальні прояви. Вони

вже не тільки актуалізують усю сферу повсякденності, завдяки чому і кваліфікуються як загальнолюдські, але й володіють якостями певного імперативу, що задає конкретні нормативні зразки їх реалізації, а також викликають складності при визначенні їх генези, внаслідок чого вони визнаються загальнолюдськими.

Зниження ролі локального в культурі стимулює ностальгію за локальним, в результаті чого мораль, що раніш була екстериторіальною, знаходить укриття в „локусах”, актуалізує неотрадиціоналістські інтенції культурної творчості. Культурний фундаменталізм, нав'язуючи уніфіковані цінності і норми, руйнує культурну різноманітність суспільства, перетворює його на однополярний світ.

Другою тенденцією розвитку сучасного світу є локалізм, котрий проявляється у регіоналізації, збереженні культурних відмінностей етносів та інших соціальних груп, підсиленні почуття їх неповторності. Соціокультурний простір сучасної України представляє не уніфіковане поле культури, хоча таке й намагалися створити в умовах тоталітарного суспільства, а складну єдність місцевих традицій із загальноукраїнськими.

У сучасному світі практично не лишилося культур, в яких над універсальним переважає локальне або локальне переважає над універсальним. Сьогодні будь-якій культурі властиві універсальні й локальні риси.

А.П. Садохін констатує, що якщо декілька десятиліть тому активно розвивався процес залучення народів до загальносвітової культури (передусім, у побутовій сфері), то сьогодні відбувається свідоме збереження традиційної матеріальної і духовної культури [7, 234]. Це особливо помітно у збереженні духовних цінностей, стереотипів поведінки – центральної зони культури, і слугує наслідком доцентрових процесів, що відбуваються в культурі й свідчать про значущість факторів регіонально-особливого у житті сучасної людини, орієнтованої на ідею глобально-всезагального.

За версією К.О. Апеля, носії певної культури не здатні спиратися на ті цінності, які мають статус загально значимих, глобальних, якщо не знаходять їм підкріплення у своїй традиції [5, 179]. Іншими словами, будь-яка загальнолюдська універсалія

певним чином відсилає до особливого, глибинного, традиційного, що підтверджується діалектичним аналізом філософських категорій, стверджуючим, що одиничне і загальне не тільки взаємопов'язані, але й постійно змінюються. Межа між ними рухома. У процесі розвитку за відомих умов вони перетворюються одне на одне: одиничне, окреме стає загальним і навпаки.

Структурування культури суспільства на „велику” і „малу” традиції корелює із взаємодією універсального і локального у регіональній культурі. „Велика” традиція включає естетичні та етичні принципи, в яких відбивається вище знання, змісти й цінності. Адаптуючись до місцевих, ситуативних або спеціалізованих умов, „велика” традиція суттєво змінює свій зміст, хоча й зберігає свою базову символіку [6, 28].

„Мала” традиція охоплює різні локальні варіанти соціальної і духовної регуляції, формується звичаями й опирається інноваціям. Її ніяк неможна звести до фольклорних варіантів культури або до народної релігії. До неї слід віднести також і міську культуру, що має літературний і книжковий характер й обслуговується інтелігенцією, пов'язаною із створенням й розповсюдженням гуманітарної і технічної культури.

Таким чином, нам близька позиція, яка полягає в тому, що навіть за наявності універсальної структури регіональних культур відбувається партикуляризація, тобто конкретизація і локалізація їх змісту і функцій.

Сучасні дослідники визначають три сценарії розвитку регіональної культури. Перший сценарій орієнтований на підсилення тенденцій культурної конвергенції і прогнозує зближення регіональних культур до такої міри, яка створить усі необхідні умови для формування єдиної загальнонаціональної культури [4, 63].

Другий сценарій орієнтований на глибинне осмислення регіональними культурами своїх відмінностей та їх демонстрацію з метою введення до повсякденної практики [4, 64].

Помірковано-глобалістський варіант передбачає здійснення двох взаємодоповнюючих процесів: конвергенції і дивергенції.

Універсалізація збільшує кількість однакових культурних форм, проте не нівелює розмаїття локальних культур, в результаті виокремлюються спільні для регіональних культур явища, що не суперечать їх особливостям. Тим самим уніфікаційні тенденції стимулюють тенденції до збереження культурної самобутності.

Спираючись на вищевикладене зауважимо, що сучасна регіональна культура продовжує розвиватися у діалектиці універсального і локального, що лише стимулює осмислення особливого в культурі регіонів України або її своєрідності і підкреслює її зв'язок та взаємозалежність із загальноукраїнською культурою.

Отже, дослідження регіональної культури, виявлення її неповторності, а разом з тим і схожості з так званою „материнською” культурою, вимагають звернення до діалектичного методу, який оперує філософськими поняттями „одиничне”, „особливе” і „спільне”, „загальне” та передбачає розгляд усіх явищ і процесів у всезагальному взаємозв'язку, взаємообумовленості і розвитку.

Література:

1. Бердяев Н.А. Судьба России / Н.А. Бердяев. – М.: 1990. – 186 с.
2. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 203 с.
3. Данилевский Н. Россия и Европа / Н. Данилевский. – М.: 1991. – 148 с.
4. Мурзина И.Я. Методологические аспекты изучения региональной культуры / И.Я. Мурзина // Социологические исследования. – 2004. – № 2. – С. 53–87.
5. Мурзина И.Я. Феномен региональной культуры (Бытие и самосознание): дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.01 / И.Я. Мурзина. – Екатеринбург, 2003. – 203 с.
6. Основания регионалистики. Формирование и эволюция историко-культурных зон: сб. науч. ст. / науч. ред. И.Я. Мурзина. – СПб.: 1999. – 189 с.
7. Садохин А.П. Культурология: теория и история культуры / А.П. Садохин. – М.: Эксмо, 2005. – 245 с.

8. Сверкунова Н.В. *Исследование региональной идентичности: исторический аспект* / Н.В. Сверкунова // *Социология и социальная антропология*. – СПб., 1997. – 342 с.
9. Christaller W. *Central places in Southern Germany* / W. Christaller. – Englewood: Cliffs N.J., 1966. – 226 с.

Інноваційні тенденції у галузі сучасної мистецької освіти

Громченко Валерій Васильович

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

УДК 788.6

ДО ПИТАННЯ АКТИВІЗАЦІЇ РОБОТИ НАД ТЕМБРОМ У ВИКОНАВЦІВ НА ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті розглядаються питання темброутворення на духових дерев'яних інструментах, а також визначаються шляхи активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах.

Ключові слова: темброутворення, тембр, обертони, дерев'яні духові інструменти.

The author of the given article has revealed the nature of the wood-wind timber forming. Some ways of the work activisation of wood-wind instruments timber are shown and underlined.

The key words: timber forming, timber, overtone, wood-wind instruments.

Багатогранна тембральна палітра групи дерев'яних духових криється не тільки у чітко вираженій тембровій індивідуальності чи то флейти, гобою, кларнета, фагота, саксофона, але й у тембровому розмаїтті окремо взятого дерев'яного духового інструмента. Більш того, тембр будь-якого з інструментів даної групи впродовж повного його діапазону суттєво змінюється. Інструментознавець С. Хашеватська пише: „Тембр кожного з дерев'яних духових

інструментів дуже нерівний” [6, 172]. За словами М.А. Римського-Корсакова, з його фундаментальної праці „Основи оркестровки”, кожний дерев’яний духовий інструмент має власну „виразову зону”, в якій виразальні можливості інструмента розкриваються у найбільшій мірі. Все що поза даної „виразової зони” належить до сфери особливих тембрових барв [6, 173]. Слід згадати і про численні видові інструменти сімейства кларнетів, саксофонів, флейт, гобоїв, фаготів.

Сучасні композитори зі своєю виразністю використовують у власній творчості дерев’яні духові інструменти. Їх багатюща тембральна палітра постає надзвичайно яскравим виразовим засобом сьогочасних художніх образів. Такі композитори як В. Рунчак, К. Ципколенко та інші невтомно шукають нові засоби вираження ідейно-образного змісту творів. Одним з дієвих шляхів у цьому процесі є стала темброва концепція того чи іншого твору.

Отже, перед сучасними музикантами-виконавцями чітко окреслюється необхідність тембрально довершеного володіння повним діапазоном інструмента. При цьому використання особливо крайніх регістрових зон створює як нові темброві барви, так і слугує художньою основою для застосування низки нетрадиційних засобів виразності та сучасних прийомів гри, таких як октавні, дуодецимі, двухоктавні флажолети; *portamento*, *glissando* та ін. Майстерне володіння тембровою палітрою інструмента формує вагомий професійно-виконавський потенціал у використанні спеціальних сурдин для дерев’яних духових інструментів, застосування яких вимагали М.А. Римський-Корсаков в опері „Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии”, Л. Ревуцький у другій частині Симфонії № 2 (сурдини у гобоїв та фаготів).

Мета статті полягає у висвітленні деяких методичних рекомендацій стосовно розвитку тембрально довершеної звучання дерев’яних духових інструментів, а також в означенні необхідності здійснення ґрунтовної науково-дослідницької роботи у цьому напрямку.

Відомо, що основними факторами у створенні характерного тембру духового інструмента є співставлення довжини та діаметру його каналу, певний розмір та положення його звукових отворів, якість матеріалу з якого виготовлено інструмент, доброякісність сировини з якої вироблено тростину (збуджувач звукових коливань). Безумовно, велике значення на формування тембру інструмента має також і висока злагодженість роботи компонентів звукоутворюючого апарату музиканта-духовика – дихання, амбушюра та резонаторів (розширена порожнина рота, глотка, гортань, трахея, бронхи). Особливе місце у роботі над тембром займає чітке визначення аплікатури. У дерев'яних духових інструментів одна й та ж нота може звучати по різному, в залежності від конкретної аплікатури. Вищеозначеним питанням музикант повинен приділяти особливу увагу. Але, заглиблюючись у природу процесу темброутворення на духових інструментах, шляхом аналізу спеціальної літератури, ми дісталися наступного.

Згідно класичної теорії Г. Гельмгольца (1821 – 1894) тембр звука залежить від кількості, висотного розташування та сили обертонів що його складають. За характеристикою професора В. Апатського звук з більшим числом низьких гармонік (обертонів), але полишений високих, буде сприйматися як м'який, округлий, дещо рихлий та глухий. Звук з більшим числом високих, але полишений інтенсивних низьких гармонік, буде представлятися різким, металевим, дещо пустим [1, 8].

Вагоме значення обертонів на якість тембру підкреслює і дослідник виконавства на духових інструментах Б. Діков стверджуючи: „Практичне значення натурального звукоряду (а саме кількість, порядкові номери та гучність його обертонів) полягає насамперед у тому, що він має прямий вплив на тембр звука” [2, 67].

На дерев'яних духових інструментах розширення діапазону виникає внаслідок передування. За допомогою октавного клапану (на кларнеті клапану дуодецима) передування здійснюється впевнено, з майже чітко визначеним інтонаційним положенням звука. Але відмовившись від використання октавного клапану (клапану дуодецима), при

видобуванні звуків шляхом передування, постає можливість виділення обертонів. Композитор У. Пістон у ґрунтовній праці „Оркестровка” пише: „Деякі обертони на гобої можуть видобуватися, як і на флейті, без відкривання передувних отворів, лише шляхом направлення та форми повітряного струменю, зорганізованого виконавцем” [3, 116]. Дослідник В. Семенюта стверджує: „Почути окремо звучачі обертони дуже складно, тому що вони зливаються з основним тоном, але виділити обертони можна” [5, 9]. Вищевикладене засвідчує, що не змінюючи аплікатурної позиції та не застосовуючи октавний клапан (клапан дуодецими) виконавець може визвучити обертоновий спектр того чи іншого звуку.

Отже, існує можливість практичної роботи з обертонним спектром звуків. Виділення та опрацювання (приведення в систему конкретних вправ) ряду гармонік (обертонів), того чи іншого звуку з метою збільшення їх інтенсивності, сили, робить окремо взятий звук більш тембрально насиченим, а звідси доступнішим для найрізноманітніших тембрових градацій, повнокровного використання сучасних виразових засобів та виконавських прийомів.

Ця природна особливість дерев’яних духових інструментів була влучно підмічена провідними музикантами-духовиками (переважно закордонними). З часом вона склала головну змістовну основу сучасних зарубіжних методик навчання гри на духових інструментах. На власному практичному досвіді музиканти зрозуміли, що виділяючи обертони та працюючи над ними суттєво збагачується тембральна палітра інструмента, покращується якість його звучання, значно розширюється динамічна шкала. Більш того, у процесі вправ з обертонами, виконавець „змушений” формувати надзвичайно чуттєвий фізіологічний зв’язок між виконавським диханням, резонаторами та амбушюром, оскільки процес видобування обертонів, підкреслюємо, при відсутності пальцевих рухів повністю переключає увагу виконавця на досягнення якісної та злагодженої роботи між компонентами його звукоутворюючого апарату. Таким чином, стрімко формується особлива гнучкість основних складових виконавського апарату музиканта.

Американський саксофоніст Девід Лейбман у книзі „Розвиток особистого звуку саксофону” приділяє роботі з обертонами надзвичайно велику увагу. В четвертому розділі „Вправи на обертони” (найбільший розділ книги) автор представляє низку різноманітних вправ, які поєднуються між собою спільною ідеєю. Зміст цієї ідеї криється в тому, що обертон, який у більшій мірі пов’язаний з основним тоном, повинен бути зіграний при незмінній аплікатурній позиції (зберігається аплікатура основного тону). Наприклад, виконується нота *сі бемоль* малої октави, потім штрихом легато видобувається перший обертон (октава вверху), при цьому аплікатура для *сі бемоль* малої октави лишається незмінною. Далі повертається звучання основного тону (*сі бемоль* малої октави). За таким принципом видобуваються наступні обертони – всього чотири (октава, квінта, кварта, терція) [7, 15-23].

Д. Лейбман постійно підкреслює, що при виконанні цих вправ положення губного апарату не повинно змінюватися. Звучання контролюється потоком повітря ретельно корегованого гортанню та ротовою порожниною. „Сутність вправ на обертони криється не лише у факті видобування низки обертонів, але й у їх плавному з’єднанні один з одним штрихом легато, у їх впевненому та тембрально насиченому звучанні” [7, 17].

Важливо відзначити, що виконання такого роду вправ суттєво впливає на розвиток найголовнішого інструменту музиканта – його слуху. Видобування обертону, при незмінній аплікатурній позиції, практично неможливо без попереднього внутрішньо-слухового уявлення його висоти. Процес активізації внутрішнього слухового „бачення” тону, а надалі його інтонаційно-висотного контролю, відбувається миттєво, адже саме у цьому процесі криється точність взяття наступного обертону. Д. Лейбман особливо підкреслює, що вправи на обертони є інструментом контролю і тренування тих частин тіла (також музичних здібностей), які складно піддаються свідомій волі музиканта-виконавця [7, 22].

В Україні у 1996 році викладачем Харківського університету мистецтв ім. І.П. Котляревського С.І. Низкодубом було видано навчально-методичний посібник „Ежедневные

упражнения для разыгрывания на кларнете”. Основою для формування системи спеціальних вправ стали наукові праці російських та українських музикантів-духовиків (А.А. Федотова, В.М. Апатського, І.П. Мозговенко, Б.А. Дікова), а також особисте спілкування з солістом Паризької Національної опери Філіпом Купером та викладачем Джульярдської вищої школи музики Ричардом Воллером. Праця присвячена як кларнетистам, так і виконавцям на інших духових інструментах.

У даному посібнику С.І. Низкодуб приводить також вправу на виконання натуральних звуків. Максимальне число обертонів при довгому стовпі повітря у незмінній аплікатурній позиції – 6-7, при короткому – 3. Результатом оволодіння вправи на виконання обертонів С.І. Низкодуб визначає розвиток тонких м'язових відчуттів амбушюра, оволодіння звуками верхнього регістру, відчуття опори дихання, вірна артикуляційна позиція у виконанні звуків верхнього регістру [4, 8].

Таким чином, враховуючи вищевикладене маємо констатувати збільшення значення вправ на обертони у становленні професійно-виконавської майстерності музикантів-духовиків.

Нажаль у вітчизняній системі музичної освіти використання вправ з обертонами у навчальному процесі майже неprisутнє. Причина – відсутність ґрунтовної науково-дослідницької праці у цьому напрямку з впровадженням спеціальних практичних експериментів, аналізів, науково обґрунтованих висновків тощо. У небагатьох роботах присвячених вправам на обертони виділяється передусім методичний аспект, натомість погляд на це питання з наукової точки зору – справа майбутнього.

Отже, у науковій думці царини духового мистецтва набула чітких ознак проблема, вирішення якої конче необхідно для подальшого професійного зростання вітчизняного духового виконавства.

Перспективи даної тематики ми вбачаємо у здійсненні ґрунтовного наукового дослідження з використанням вагової частки інноваційних технологій. Саме застосування сучасних

комп'ютерних програм *Cubase, Amagic, Logic, Sound forg, Pro tools* дасть конкретну фіксацію тембрової структури звуку до спеціальних вправ на обертони та після таких вправ, створить можливість візуального контролю процесу тембрових перемін, а також, найголовніше, стане можливим здійснення наукових експериментів з конкретною фіксацією отриманих результатів.

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. *Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете / Б.А. Диков. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.*
3. *Пистон У. Оркестровка: учебное пособие / У. Пистон; пер. с англ. К. Иванова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 464 с.*
4. *Низкодуб С.И. Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете: учебно-метод. пособие / С.И. Низкодуб. – Харьков: ХГИИ им. И.П. Котляревского, 1996. – 15 с.*
5. *Семенюта В.А. От Пифагора до компьютерных технологий: учебно-метод. пособие / В.А. Семенюта. – Луганск: ЛОККИ, 2009. – 18 с.*
6. *Хащеватська С.С. Инструментознавство: підручник [для студ. вищ. навч. закл.] / С.С. Хащеватська. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 256 с.*
7. *Liebman D. Developing a personal saxophone sound / D. Liebman. – Medfield: Dorn Publications, 1994. – 56 p.*

Загрудна Вікторія Олександрівна
Викладач музично-теоретичних дисциплін
Запорізької дитячої школи мистецтв № 2

УДК 373.67:37.036.001.76(045)

ІННОВАЦІЙНІ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИКЛАДАННІ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО ЦИКЛУ

Стаття знайомить з широким спектром інноваційних художньо-педагогічних технологій, які відповідають цілям і завданням уроків мистецтва на сучасному етапі розвитку педагогіки мистецтва. Особливе значення у системі художньої освіти, за думкою автора, має використання різних мультимедійних технологій, що відкривають нові перспективи у розвитку педагогіки мистецтва. Автор знайомить з розробками мультимедійних технологій, які є DVD доповненням до авторського посібника з історії мистецтв.

Ключові слова: художньо-педагогічні технології, інтегративні, проблемно-евристичні, ігрові, інтерактивні, мультимедійні.

The author of the article has met you to the wide spectrum of innovative artistic educational technologies correlating with tasks and targets of art lessons at the present stage of art pedagogy development. In the author's view, multimedia technologies open up new vistas in the development of the pedagogy of art, and their application and use in the system of art education is of great significance nowadays. The main accent is being put on heuristic and gaming technologies being discovered as mostly corresponding to the specific character of lessons in various aesthetic disciplines. The author has tried to show the original tutorials which were developed through the instrumentality of multimedia and can be found on the DVD-supplement to the author's course book on history of arts.

The key words: artistic pedagogical technologies, integrative, heuristic, gaming, interactive, multimedia.

Мистецтво посідає в житті людини величезне місце, воно сповнює душу змістом, радістю, задоволенням, допомагає знайти сенс життя. У справі виховання й освіти підростаючого покоління прилучення до мистецтва повинно стати одним з найважливіших і пріоритетних напрямків. Культурне зростання особистості неможливе при хаотичному спілкуванні з мистецтвом. Тільки сукупність багатьох художніх впливів сприятиме виявленню і розвитку потенційних духовних можливостей дитини, формуванню її художньо-естетичної культури.

Основні завдання системи мистецької освіти на сучасному етапі розвитку суспільства, це: формування особистості підростаючої людини, виявлення і правильний розвиток її природних здатностей та мистецьких умінь. Турбота про становлення й розкриття особистісних якостей дитини гармоніює із будь-якою навчальною дисципліною, що має місце в навчальних планах початкових спеціалізованих навчальних закладів мистецтва, але в більшій мірі стосується таких дисциплін мистецького циклу, як „Музичне виховання”, „Музична література”, „Початковий курс історії мистецтв”. Саме ці предмети в зв'язку зі специфікою свого змісту здатні прилучити до видатних творів мистецтва, створених людством на протязі багатьох тисячоріч; виховати культуру художнього сприймання, розуміння і творення художніх образів.

Слід зазначити, що зі зростанням технічного прогресу і розвитком науки, в сучасному суспільстві змінилися не тільки погляди і мислення людей ХХІ століття, але й їх здатність до художнього сприймання та мислення. Тому, система мистецької освіти та виховання теж не може лишатися незмінною, вона потребує вдосконалення та модернізації.

На сьогоднішній день вже з'явилися нові тенденції у галузі мистецької освіти, які знайшли відбиття в інноваційних педагогічних технологіях, навчальних програмах і методичних посібниках.

Серед широкого діапазону художньо-педагогічних технологій, що відповідають цілям і задачам уроків мистецтва, можна вирізнити наступні:

- 1) інтегративні;

- 2) проблемно-евристичні;
- 3) ігрові;
- 4) інтерактивні;
- 5) мультимедійні.

Ці художньо-педагогічні технології найбільш відповідають гуманітарно-естетичній природі уроків мистецтва і спрямовані не тільки на загальноестетичний розвиток, але і на формування базових знань учнів, їх професійної компетентності. Теоретичні й прикладні проблеми інноваційних процесів у галузі мистецької освіти розробляли у своїх науково-методичних працях Л. Даниленко, І. Дичковська, О. Козлова, М. Кларин, С. Сисоєв [4].

Педагогічні технології – явище надзвичайно динамічне, тому рівні їх інноваційності різні. Новизна їх залежить, як від об'єктивних, так і від суб'єктивних факторів – інноваційно-творчого потенціалу та індивідуального стилю викладача. Навіть принципово нові мультимедійні технології, не є герметичними щодо новизни, адже в процесі їх впровадження навколо основного аудіовізуального компоненту інтегруються елементи інших технологій (ігрових, інтерактивних) [3]. Тому в системі мистецької освіти, доцільно вести мову про використання інноваційних технологічних комплексів, які поєднують елементи відомих художньо-педагогічних технологій у незвичайних комбінаціях або застосовуються в нових технічних умовах.

Художньо-інтегративні технології реалізуються на сучасних уроках мистецького циклу через систему творчих завдань, що передбачають активізацію образних асоціацій учнів у процесі сприймання творів мистецтва і художньо-творчої діяльності учнів. Це, насамперед:

- графічний звукопис;
- кольорове моделювання музичних тембрів та образів;
- відображення музичних ритмів і музичних форм в орнаментальних композиціях і аплікаціях;
- сюжетно-тематичні та пейзажні композиції на теми програмних музичних творів і музично-театральних вистав;
- розкадрування мультфільмів;
- пластичне інтонування, коли будь-який жест чи рух може стати формою емоційного відображення змісту музики.

У сьогоденні досить актуальними на уроках мистецтва є використання *проблемно-евристичних* технологій, тому що вони спроможні активізувати інтуїтивну діяльність учнів у вирішенні багатьох творчих завдань. Відмінною рисою таких технологій є прийоми „наведення” учнів на правильне рішення шляхом, так званих, „відкритих” запитань. Операційні аспекти цих технологій [6]:

- проблемні запитання та проблемний виклад матеріалу;
- створення проблемних ситуацій;
- застосування прийомів „руйнування”, гіперболізації;
- використання альтернативних завдань;
- завдання на виявлення прихованих помилок, навмисно допущених викладачем.

Ці педагогічні технології набули широкого застосування в авторському посібнику, який призначений для учнів шкіл мистецтв, музичних шкіл і ліцеїв [1]. Посібник містить загальну інформацію з теорії мистецтва і знайомить з розвитком художньої культури та мистецтва від первісності до епохи Ренесансу. Цей матеріал пройшов апробацію системою занять у навчальних мистецьких закладах Запорізької області й окремих міст Автономної республіки Крим. Численні тестові завдання у вигляді логічних рядків, парних понять, текстів з помилками, візуальних завдань відповідають кожній темі посібника та спрямовані на активізацію пізнавальної діяльності учнів. Наприклад:

1. Яке з понять у цьому логічному ряді є зайвим?
 - а) романс, хор, ритм, пісня;
 - б) мелодія, лад, гармонія, арія і т.п.
2. Знайдіть помилку в наступних судженнях:
 - а) У симфонічній казці С.С. Прокоф'єва „Петрик і вовк” тему Дідуся виконує мідний духовий інструмент – туба;
 - б) П.І. Чайковський є автором фортепіанних циклів: „Пори року”, „Дитячий альбом”, „Моцартіана”;
 - в) „Донателло, Мазаччо, Рафаель – видатні італійські художники – представники Раннього Відродження” і т.п.
3. Про кого йде мова у наступних рядках тексту?
 - а) „Цей геніальний художник чудово грав на лютні, скрипці та арфі, майстерно імпровізував, підбираючи музику до своїх

сонетів і мадригалів. Він удосконалив флейту і віолу, мав прекрасний голос, сучасники називали його „солодкоголосим Орфеєм”. Хто він?

б) „Цей храм освячували в 537 році. Імператор, причетний до будівництва храму, вигукнув: „Слава тобі Боже, що надихнув мене вчинити таку справу! Соломон, я переміг тебе!” Хто цей імператор і про який храм йде мова?

4. Визначте, які судження належать представникам епохи Італійського Відродження, а які – представникам Північного Відродження?

а) „Людина... є чимось найкращим... і навіть більш ніж найкращим”;

б) „Те, що властиве нам від природи, найменш підлягає засудженню”;

в) „Служіння Богу і військові подвиги – ціль життя і найвище щастя”;

д) „Людина грішна за своєю сутністю, вона повинна відмовитися від радощів життя” і т.п.

Специфіка викладання в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах передбачає використання широкого діапазону *ігрових* художньо-педагогічних технологій. Насамперед, це сюжетно-рольові з елементами театралізації та інтелектуально-художні ігри (арт-олімпіада, арт-ерудит, арт-діалог, арт-квартет, арт-турнір). На уроках історії мистецтв і музичної літератури є доцільним використання різноманітних сюжетно-рольових ігор з їх театральними складовими: драматизація, пантоміма, інсценізація, театралізація. Інтегровані уроки з театральним компонентом слід проводити як підсумкові заняття за матеріалами певних тематичних розділів, наприклад: „Про що розповідає музика”, „Гра із засобами музичної виразності”, „Природа в музиці й живопису”, „Свято опери”, „У світі танцю”, „Подорож у Стародавню Русь (Рим, Грецію, Єгипет)”, „Лицарський турнір”, „Біблійні сюжети в мистецтві” і т.п.

Особливого значення в сучасній мистецькій освіті набувають уроки з використанням елементів народно-обрядових свят й ігор, наприклад: „Свято Масляної”, „Різдвяні посиденьки”, „Щедрий вечір” і т.п. Все більш актуальним стає

проведення інтегрованих уроків з елементами художньо-конструкторських ігор, таких як „Кіностудія”, „Чарівна флористика”, „Майстерня дизайнера”, „Архітектурне бюро” і т.п.

Наступним аспектом інноваційної діяльності є використання *інтерактивних* технологій: різних форм діалогів, дискусій, проектів [5].

Серед різних форм діалогів та дискусій, доцільних у процесі аналізу-інтерпретації творів мистецтва, все більшого значення набуває форма *фасилітаційної дискусії*. Як одна з форм педагогічного спілкування, фасилітаційна дискусія полягає у колективному обговоренні існуючої проблеми, що має своєю метою досягнення результату (знаходження рішень, відкриття нових ідей) за допомогою навідних запитань чи інших спеціальних прийомів педагога. Найважливіша відмінність цієї інтерактивної технології від традиційних – відсутність додаткової інформації про авторів художніх творів, час їх створення, художні засоби тощо. Педагогічна практика свідчить, що фактологічну інформацію про твори мистецтва діти забувають досить швидко, а фасилітаційна дискусія сприяє розвитку навичок одержувати інформацію про зміст твору мистецтва із самого твору [2].

Впровадження *мультимедійних* технологій на уроках мистецького циклу відкриває для педагогіки мистецтва багато нових можливостей. Зацікавлення такими технологіями фахівцями сучасної мистецької освіти не є випадковістю або даниною моді. За результатами досліджень ЮНЕСКО, коли людина слухає, вона запам'ятовує **15%** мовної інформації, коли дивиться – **25%** зорової інформації, коли слухає і дивиться – **65%** одержуваної інформації. По іншим експериментально встановленим даним, при усному викладі матеріалу учень за хвилину сприймає та здатен переробити до **1 тисячі** умовних одиниць інформації, а при „підключенні” органів зору до **100 тисяч** таких одиниць. Тому, починаючи із 60-х років ХХ століття ЮНЕСКО активно підтримує медіаосвітний рух в усьому світі.

Використання мультимедійних технологій дає можливість вирішувати цілий ряд завдань у процесі навчання:

- 1) *інформаційні* (використання візуальних і аудіовізуальних матеріалів з фондів і каталогів музеїв, картинних галерей; відеозаписів театральних вистав, симфонічних концертів, конкурсів, фестивалів; фрагментів науково-популярних фільмів, що відповідають змісту і цілям уроків мистецтва);
- 2) *дидактичні* (індивідуальний підхід у процесі навчання; регулювання темпу художньо-пізнавальної діяльності кожного учня, за допомогою завдань різної складності; використання графічних, музичних редакторів і анімаційних програм у сфері мистецтва);
- 3) *психологічні* (підвищення мотивації навчання в результаті єдності процесів пізнання і розваги; ігровий стимул, зацікавленість спецефектами);
- 4) *професійно-педагогічні* (розширення методичного арсеналу викладачів мистецьких дисциплін; можливості демонстрації ілюстрацій високої якості);
- 5) *економічні* (зменшення витрат на матеріально-технічне забезпечення художньої освіти).

У сьогоднішні на уроках мистецького циклу застосовуються різні інформаційні та мультимедійні технології: електронні книги, мультимедійні енциклопедії, презентації і т.п.

Використання *електронних книг* відкриває широкі перспективи для ознайомлення з історичною епохою, шедеврами великих майстрів, історією їх створення, змістом, особливостями композиції.

Мультимедійні енциклопедії – вичерпний довідковий матеріал на CD- і DVD-дисках, призначений для учнів різних вікових категорій. Мультимедійні енциклопедії дозволяють швидко знайти потрібну і корисну інформацію; попрацювати з різними словниками; прослухати музичні фрагменти, структуровані по темах, композиторах, жанрах і напрямках; подивитися відеофрагменти; познайомитися з фотоархівом, ілюстративним матеріалом і т.п. Крім того, вони:

- підтримують зручну систему пошуку за ключовими словами та поняттями;
- мають зручну систему навігації на основі гіперпосилань;
- містять аудіо- і відеофрагменти;

- підтримують функцію друку, копіювання і вставлення в інші документи енциклопедичних статей і ілюстрацій;

- включають вікторини зі швидкою та зручною обробкою отриманих результатів.

Робота з різними інформаційно-комп'ютерними технологіями на уроці, дає чудові результати. Але серед великої кількості переваг готові програмні продукти мають ряд недоліків:

- не відповідають вимогам учбових програм мистецьких навчальних закладів (у більшості випадків);

- не пов'язані з послідовністю викладу учбового матеріалу, термінологією, предметним наповненням, запропонованим логікою мистецького курсу;

- не визначають групу користувачів;

- містять текст й ілюстрації, які важко включити безпосередньо в хід уроку.

Таким чином, для мистецької освіти вміст CD поки що може слугувати „сировиною”, на основі якої вчитель, використовуючи можливості персонального комп'ютера, прикладних програм і додатків, може формувати власні засоби навчання, складати свої мультимедійні презентації, а потім використовувати їх у навчально-виховному процесі.

Мультимедійна презентація – мультимедіа-виступ, у ході якого на екрані демонструються:

- найменування розділів і основні тези;

- нерухомі й рухомі ілюстрації;

- нерідко використовується звуковий компонент.

Такі виступи стають все більш розповсюдженими в усьому світі, підвищуючи ефективність комунікації: доповідач – аудиторія. Ті ж завдання вирішуються і в процесі навчання, ефективність якого значно зростає. Сприймання учнів активізується за рахунок використання зору, слуху і виділення головних положень виступу на екрані. Крім того, під час викладу нового матеріалу не витрачається час на виписування тез або фрагментів тексту на дошку, і викладач, таким чином, не втрачає контакт з аудиторією.

Але цілий ряд об'єктивних і суб'єктивних факторів (відсутність комп'ютерної техніки в більшості навчальних

закладів мистецтва; занадто великі витрати особового часу, необхідного для створення мультимедійних презентацій) обумовили доцільність створення DVD-диска, змістом якого є ілюстративний матеріал, що відповідає темам авторського посібника з початкового курсу історії мистецтв [1].

Кожній темі посібника відповідає слайд-шоу, у складі якого від 30 до 160 ілюстрацій (їхня кількість залежить від складності та значення досліджуваного матеріалу). Об'єм записаної інформації – 1,27 Гб (1800 слайдів в якісному розв'язанні). Демонстрація цих відеоматеріалів можлива за допомогою будь-яких комп'ютерно-інформаційних засобів (комп'ютер, DVD-програвач).

Апробація цього ілюстративного матеріалу продемонструвала його доцільність та ефективність у процесі навчання, здатність вирішувати ряд навчальних задач:

- 1) ілюструвати учбовий матеріал;
- 2) визначати хронологію і послідовність викладу теми уроку;
- 3) сприяти розширенню світогляду учнів;
- 4) урізноманітнювати форми перевірки знань;
- 5) сприяти активізації пізнавальної діяльності учнів;
- 6) забезпечити подальше удосконалення навчально-виховного процесу у галузі сучасної мистецької освіти.

Таким чином, використання на сучасних уроках мистецтва різноманітних художньо-педагогічних технологій – інтегративних, проблемно-евристичних, інтерактивних, ігрових, мультимедійних буде сприяти: підвищенню рівня мотивації учнів і ефективності навчальної діяльності; забезпеченню умов для кращого взаєморозуміння вчителя і учнів, їхнього співробітництва в захоплюючому процесі пізнання мистецтва.

Література:

1. Загрудна В. *ГраMATика мистецтва. Початковий курс історії мистецтв* / В. Загрудна. – Запоріжжя: Печатний мир, 2009. – 188 с.

2. *Книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу: довідкові матеріали для організації роботи вчителя* /

М. Демчишин, О. Гайдамака. – Харків: Торсинг плюс, 2006. – 768 с.

3. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии: учебник для студентов / Под ред. С. Смирнова. – М.: Академия, 2000. – 512 с.

4. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник. – К., 2002. – 270 с.

5. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посібник / О. Пометун, Л. Пироженко. – К.: В.С.К., 2004. – 192 с.

6. Хуторский А. Эвристическое обучение: теория, методология, практика. – М.: Международная пед. академия, 1988. – 266 с.

Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва

Мартинюк Анатолій Кирилович
*Кандидат мистецтвознавства, професор
Мелітопольського педагогічного університету
ім. Б. Хмельницького,
докторант Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*

УДК 78.071.1

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПАРАДИГМ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті розглядається творчий доробок видатного українського композитора Миколи Леонтовича у контексті сучасної музичної освіти.

Ключові слова: музичне мистецтво, дослідження, музична освіта, культура, музична педагогіка.

The author has investigated the creative development by ukrainian composer Nicholas Leontovich in the context modern music education in the article.

The key words: music art, investigation, music education, culture, music pedagogics.

Притаманний сьогоденню всебічний науковий аналіз духовних прагнень людини, усталених і водночас мінливих реалій багатовимірних суб'єктивних і об'єктивних світів індивіда та соціуму засвідчує нагальну потребу людства ступити на більш високий щабель самоусвідомлення, необхідність гуманізації власне життєсмислів. Покликане протистояти

процесам дегуманізації суспільства, мистецтво, як засіб духовного розвитку людини і передачі досягнутого наступним поколінням, потребує не менш свідомого і відповідального перегляду свого місця в сьогоденних процесах.

В українському суспільстві на перетині ХХ – ХХІ століть спостерігається Ренесанс хорової культури. Її теперішній розвиток обумовлений багатоміковими національними традиціями. Збережені ж у формах цих традицій упродовж тисячоліть глибинні архетипи колективної свідомості праукраїнців, як потужні культуротворчі чинники сьогоденної української ментальності, на часі постають також і органічним інструментом консолідації національно свідомої української громади, і на наш погляд, безумовно заслуговують подальшого розвитку.

Одним із найвищих надбань української музичної культури ХХ – ХХІ століть стали національні диригентсько-хорові школи. До найсуттєвіших компонентів їх функціонування ми відносимо джерела традицій, комплекс мистецьких та педагогічних засад і принципів у всій їх різноманітності, естетичні установки, процеси та тенденції у виконавстві, форми організації хорових колективів, своєрідність звукового еталону епохи, розвиток музикознавчої думки в галузі хорознавства.

Наукове осмислення хорової культури ХХ – ХХІ століть передбачає залучення великого джерельного матеріалу і ґрунтується на методологічній множинності та багатоаспектності підходів. Українознавча спрямованість наукових пошуків значною мірою обумовлена роботою автора в Центрі музичної україністики під керівництвом академіка І.Ф. Ляшенка над розбудовою соціально і етнічно зорієнтованої музичної педагогіки. В епіцентрі цієї системи – такі складові елементи як освіта, навчання і виховання. Ми приєднуємося до думки І.Ф. Ляшенка про те, що освіта має перерости в гуманістичну та гуманітарну освіченість, навчання – в професійну майстерність, виховання – в активно діючу національну самосвідомість майбутніх фахівців.

Наукові погляди академіка І.Ф. Ляшенка є вагомим методологічним підґрунтям для подальших наукових досліджень в галузі музикознавства і музичної педагогіки. Особливого

значення набувають сформульовані ним найважливіші пріоритети розвитку музичної етнокультурології, системно-комплексного вивчення мистецької і педагогічної спадщини українського суспільства, наукове осмислення сучасного стану культури, мистецтва і педагогіки, виявлення новітніх тенденцій в цих галузях, та прогнозування подальшого їх розвитку. Ці ідеї вченого дозволили нам науково обґрунтувати та зробити аналіз функціонування диригентсько-хорових шкіл України як своєрідного мистецького явища в європейському соціокультурному просторі.

Однією з найяскравіших сторінок музичної культури України ХХ століття є подвижницька творча діяльність і мистецька спадщина Миколи Дмитровича Леонтовича.

Актуальність дослідження полягає у необхідності якомога повнішого застосування творчого доробку великого композитора і педагога в системі сучасної музичної освіти.

Мета дослідження – висвітлення мистецької спадщини М.Д. Леонтовича в контексті сучасних концепцій розвитку музичної освіти.

Завдання дослідження: розкрити найбільш суттєві ознаки композиторського доробку, художнього світогляду і педагогічної спадщини М.Д. Леонтовича в контексті сучасних процесів розбудови музичної освіти.

Творча діяльність М.Д. Леонтовича розпочалася в кінці ХІХ століття і охоплює два десятиліття ХХ століття. У цей період у хоровому мистецтві особливо виразно простежуються тенденції поглиблення його зв'язку із загальними суспільно-політичними та культурними процесами в країні, тяжіння до збереження мистецьких надбань минулих століть та створення нових художніх цінностей в галузі хорової музики, виникнення й активне функціонування низки музично-хорових товариств, плідна співпраця музичних діячів різних національностей. Означений період в історії хорового мистецтва був сприятливим для формування фундаментальних засад нового національного відродження культури.

Визначний композитор, хоровий диригент, педагог, фольклорист, музично-громадський діяч Микола Дмитрович Леонтович є знаковою постаттю в українській культурі.

„Історія знає такі поодинокі факти, коли постать окремої непересічної індивідуальності набуває значення загальнолюдського символу, стає визначальною для цілої соціально-культурної доби, формує світогляд і менталітет нації. Зазвичай, це особистості високого духовного потенціалу і бурхливої діяльності. Тим більший подив викликає світлий геній Миколи Дмитровича Леонтовича, якого всі сучасники називали тихою, лагідною людиною” [6, 4].

Життєвий шлях і трагічна доля митця, його самобутня композиторська творчість, художній світогляд, педагогічна і диригентська діяльність, музично-педагогічна спадщина упродовж багатьох десятиліть привертають увагу вітчизняної і світової наукової спільноти, що знайшло відображення в ґрунтовних наукових працях і становить окрему галузь музикознавства.

У науковому доробку українських музикознавців кінця ХХ – початку ХХІ ст. висвітлюється історична правда про репресованих діячів українського мистецтва, становлення і розвиток музичної культури. Наприкінці ХХ століття доктор музикології, професор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Т. Рильського Валентина Кузик публікує низку наукових праць, в яких розкривається таємниця вбивства композитора та причетність Петроградського ЧК до даної трагедії. 75-річчю цієї сумної дати в 1996 р. була присвячена знаменна акція в Українському Домі, яка привернула увагу всієї інтелектуальної еліти України. Вагомою подією для суспільної свідомості нашого народу стало відзначення 130-річчя від дня народження композитора в 2007 році.

Надзвичайно важливим для сучасних процесів розбудови мистецької освіти є досвід Товариства імені М.Д. Леонтовича, яке стало вагомою складовою українського національного культурного відродження в період 1922-1928 років. Ідея розбудови музичної освіти на національних засадах була однією з провідних у діяльності Товариства.

Яскравим віддзеркаленням загального процесу пошуку нових форм і методів музичного виховання було заснування при Товаристві дитячої музичної студії. Як зазначає доктор мистецтвознавства, професор В.Д. Шульгіна музична студія

імені М.Д. Леонтовича стала важливою науково-практичною лабораторією у галузі музичної освіти в Україні у 20-ті роки минулого століття і була спрямована на всебічний розвиток дитини через поєднання нових (музична творчість, шумовий оркестр, слухання музики) і традиційних (хоровий спів, музична грамота) її форм [11]. У діяльності студії знайшов відбиток синтез новітніх концепцій художнього виховання кращих здобутків попереднього періоду. Творчий досвід студії став підґрунтям для подальших наукових досліджень в галузі мистецької освіти.

В останню чверть ХХ століття та на початку ХХІ століття творча постать визначного українського композитора М.Д. Леонтовича відкривається перед нами новими гранями. Після багатьох десятиліть замовчування в науковий обіг повертаються публікації Юрія Масютіна (псевдонім Я. Юрмас) – першого дослідника життя і творчості М.Д. Леонтовича.

Визначною культурною подією в Україні стало відродження „Літургії” М.Д. Леонтовича. Цей чудовий твір був створений композитором наприкінці 20-х років і майстерно виконаний в Київському Володимирському соборі у травні 1919 року під керівництвом С. Тележинського.

Відродженню цієї духовної композиції М.Д. Леонтовича, ноти якої за радянських часів були втрачені, сприяла багаторічна дослідницька діяльність відомих музикознавців В. Іванова і Л. Іванової. Цими вченими в 1960-70 роки було знайдено у домашніх архівах колишніх учнів М.Д. Леонтовича рукописні зразки окремих літургійних номерів. Подальші наукові пошуки, вивчення склографічного видання „Літургії” 1924 р. представленого учнем М.Д. Леонтовича професором Одеської консерваторії М. Покровським, такого ж видання з архіву професора М. Грінченка, рукописних автографів самого автора дозволило вченим втілити ідею реконструкції забутого твору М.Д. Леонтовича і здійснити видання духовних творів композитора.

Знаменною подією стала презентація музичної Літургії почину Іоана Златоуста композитора М.Д. Леонтовича здійснена в Українському Кафедральному соборі Божої Матері м. Миколаєва з благословення і в присутності Владики

Миколаївського і Херсонського єпископа Володимира. Цей культурно-мистецький проект було підготовлено і проведено під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора В. Іванова. „Літургія” М.Д. Леонтовича була вперше виконана на півдні України.

Виконавську інтерпретацію „Літургії” М.Д. Леонтовича у м. Миколаєві здійснила мішана хорова капела місцевої філії Київського Національного університету культури і мистецтв під керівництвом відомого майстра хорового мистецтва, заслуженого працівника культури України професора Омеляна Шпачинського. Як відзначають В. Іванов і Л. Іванова „Керівник хору О. Шпачинський зумів зі своїм виконавським колективом передати той настрій простого і сердечного співу, що вклав у нього композитор – йдеться про національно-ментальне розуміння духовної музики. Диригент у звуках „Літургії” передав не лише етногенетичний код М.Д. Леонтовича, а й неповторні внутрішні переживання християнина” [4, 37].

У „Літургії” та інших духовних творах М.Д. Леонтовича яскраво втілилися багатовікові традиції церковного середовища в якому виховувався композитор, досвід навчання в Шаргородському духовному училищі, Кам'янець-Подільській духовній семінарії, регентських класах Співацької капели у Санкт-Петербурзі, багатолітня педагогічна і диригентська праця в церковно-приходських школах та єпархіальному училищі.

Хорова творчість М.Д. Леонтовича виявляє яскраво-індивідуальний стиль і віддзеркалює досвід національної та європейської композиторських шкіл. Хорові твори, написані в ранній період діяльності М.Д. Леонтовича, майже не виходять за межі традиційних гармонізацій. У цих творах композитор прагне правдиво відтворити музично-поетичний образ, яскраво виділити автентичну народну мелодію. В кращих зразках цього періоду спостерігається прагнення композитора до творчого переосмислення прийомів народного багатоголосся та їх органічного поєднання із засобами класичної поліфонії („Закувала зозуленька на стодолі”, „При долині, при окопі”, „Ой час пора до куреня”); до самостійності руху голосів при загальній гармонічній будові твору („Гаю, гаю, зелен розмаю”); до використання колористичних прийомів („Сивий голубочку”).

Ці та інші твори відзначаються високою культурою хорового письма.

Хорова музика композитора зрілого періоду вражає своєю досконалістю і виявляє такі основні риси:

- глибоке осягнення стильових засад українського фольклору;

- своєрідне ставлення до народнопісенних тем, їх творче переосмислення і переінтонування у відповідності з власною художньою концепцією;

- створення оригінальних хорових композицій, які мають суттєві відмінності від первинного автентичного середовища;

- виявлення найсуттєвішого елемента музичного образу та його збагачення за допомогою введення нового музичного матеріалу;

- використання симфонічного методу опрацювання народної пісні, створення на основі короткого інтонаційного зерна цілісної динамічної музичної композиції.

Серед широкого кола наукових розвідок у царині музично-педагогічної спадщини визначного композитора увагу окремих дослідників привертає музично-театральний аспект його творчого доробку. Розглядаючи драматургію хорових творів М.Д. Леонтовича створених на основі народнопісенних тем доктор мистецтвознавства, професор Н.О. Горюхіна вказує на наявність в них ігрового начала, яке відображає зміст літературно-поетичного джерела і призводить до спорідненості епічних жанрів зі сценічною дією. Музичне вирішення окремих хорових композицій, передусім календарно-обрядових, викликає асоціації з театральним дійством. Глибокий інтонаційно-стильовий аналіз хорової творчості М.Д. Леонтовича дозволяє вченому виявити новаторські риси його доробку, який характеризується наявністю таких формотворчих ліній, як поліжанровість і контрдія, психологічний підтекст і драматургічний конфлікт.

До висвітлення музично-театральної проблематики творчого доробку М.Д. Леонтовича звертається сучасний вчений, кандидат педагогічних наук, доцент Т. Борисова. На її глибоке переконання, М.Д. Леонтович усвідомлював неабияку художню цінність музично-театрального жанру, вбачав у

музичному театрі важливий засіб духовного розвитку молоді. Яскравим втіленням творчих прагнень композитора є опера „На русалчин Великдень”, яка побудована на народнопісенних джерелах і віддзеркалює провідні ідеї мистецтва європейського романтизму з їх пріоритетом національно-патріотичних духовних цінностей.

В духовному житті сучасного українського суспільства спостерігається великий інтерес наукової і педагогічної спільноти до проблем розвитку загальної мистецької освіти. Розкриваючи сутність мистецької освіти як соціокультурного феномену відомий вчений Л. Масол зазначає: „Загальна мистецька освіта є посередником між суспільно значущими художніми цінностями і особистісними цінностями людини, вона не тільки залучає школярів до культурних надбань, а й забезпечує необхідні життєві компетентності – соціокультурні, комунікативні, інформативні тощо, прагнення і здатність до духовно-естетичного вдосконалення і самовдосконалення. У такий спосіб через освіту реалізується принцип культуротворчості: „культура в людині – людина в культурі” [9, 16].

Музично-педагогічна спадщина М.Д. Леонтовича становить велику цінність для системи сучасної мистецької освіти, яка характеризується зміною педагогічної парадигми. Окремими своїми рисами педагогічні пошуки М.Д. Леонтовича є підґрунтям для змістовного наповнення і реалізації предметно-інтегративної моделі мистецької освіти. Вона отримала всебічне обґрунтування в низці наукових праць Л. Масол і узагальнена вченим у концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах. Ця ідея є провідною в Державних освітніх стандартах середньої освіти в галузі „Естетична культура” („Мистецтво”), розроблених колективом вчених під керівництвом Л. Масол.

У статті Л. Масол „Передумови предметно-інтегративної мистецької освіти у 12-річній школі” автор звертається до недостатньо висвітлених аспектів педагогічної діяльності М.Д. Леонтовича, її увагу привертають погляди композитора щодо взаємодії мистецтв у навчальному процесі. М.Д. Леонтович неодноразово висловлював думку про те, що

сприймання музики буде більш повним за умови його поєднання з сенсорними відчуттями. У своїх подальших творчих пошуках композитор дійшов до висновку про необхідність поєднання тих чи інших кольорів зі звучанням музичних творів. М.Д. Леонтович провів унікальні експерименти з метою пошуків перцептивних зв'язків та аналогій між звуком і кольором. Це дозволило йому розробити власну систему показу мистецького матеріалу, в основу якої було покладено співвідношення кольорів і музичних звуків [12, 25].

В музично-педагогічній діяльності М.Д. Леонтовича помітним є прагнення до розвитку існуючих мистецьких традицій та впровадження нових форм та методів музичного виховання. У художньому світогляді і творчій діяльності М.Д. Леонтовича виразно простежується вплив ідей швейцарського композитора і педагога Е. Жака-Далькроза, який наголошував на універсальному значенні ритму у вихованні та мистецтві. Окремі висловлювання Жака-Далькроза мали суперечливий характер і свідчили про переоцінку значення ритму. Це знайшло свій відбиток у подальшому розвитку теорії ритмічного виховання. На відміну від багатьох послідовників Жака-Далькроза, які надають багато уваги ритмічним вправам формального характеру, в педагогічній діяльності М.Д. Леонтовича домінує пісенно-ігрова творчість, яка має своїми витокami народні музично-пісенні традиції.

Відзначимо загалом, що подвижницька творча праця М.Д. Леонтовича, композиторський доробок визначного митця, його художній світогляд і педагогічні погляди є вагомим надбанням української культури. Ця мистецька спадщина, яка втілює найвищі прояви людського духу і національної ментальності потребує подальшого цілісного наукового осмислення і є унікальною для сучасних процесів розбудови музичної освіти.

Література:

1. Борисова Т. Музично-театральний аспект творчої спадщини М.Д. Леонтовича / Т. Борисова // Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та

- культура (до 125-річчя від дня народження). *Наук. зб. – Вип. 4. – Київ – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2003. – С. 12–14.*
2. Горюхина Н.А. *Методика аналізу національного стилю / Н.А. Горюхина // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Музична Україна, 1985. – С. 81–100.*
3. Завальнюк А. *Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження / А. Завальнюк. – Вінниця: Поділля, 2002. – 256 с.*
4. Іванов В., Іванова Л. *Відродження „Літургії” М. Леонтовича / В. Іванов, Л. Іванова // Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура (до 125-річчя від дня народження). Наук. зб. – Вип. 4. – Київ – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2003. – С. 37–39.*
5. Іванова Л.О. *Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича: Монографія / Л.О. Іванова. – Вінниця: Розвиток, 2007. – 144 с.*
6. Кузик В. *Комітет пам'яті М. Леонтовича як феномен доби Українського Відродження 20-х років ХХ століття / Музично-педагогічна і творча діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури. Наук. доповіді І Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Кам'янець-Подільський держ. пед. університет. – Кам'янець-Подільський: ПП ХВ ім. В. Гагенмейстера, 1997. – 250 с.*
7. Кузик В. *Момент істини... Розкриття історичної правди в науковому доробку українських музикознавців / В. Кузик // Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського держ. університету. – Вип. XIV. – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2007. – С. 10–13.*
8. Леонтович М.Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора) / М.Д. Леонтович. – К.: Музична Україна, 1989. – 135 с.*
9. Масол Л. *Загальна мистецька освіта: зміст, структура, функції / Л. Масол // Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського держ. університету. – Вип. XIV. – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2007. – С. 17–19.*
10. Масол Л. *Культурно-мистецькі передумови предметно-інтегративної мистецької освіти у 12-річній школі / Л. Масол // Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура (до 125-річчя від дня*

народження). *Наук. зб. – Вип. 4. – Київ – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2003. – С. 31–34.*

11. Шульгіна В.Д. *Українська музична педагогіка: Підручник / В.Д. Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 271 с.*

12. Щолокова О.П. *Методика викладання світової художньої культури: Підручник / О.П. Щолокова. – К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. – 288 с.*

Скуратовський Володимир Ілліч

*Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
здобувач Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*

УДК 78.071.1

**МАГІЯ ЗВУКУ, СЕМАНТИКА ТА ПОЕТИКА
ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА
(на прикладі триптиху „АЛІЛУЯ”)**

У статті вперше розглянуто основні аспекти духовної хорової творчості Валентина Сильвестрова. Доведено, що саме ця жанрова галузь є квінтесенцією пізнього стилю композитора. На підставі аналізу триптиху „Алілуя” визначено характерні риси динамічного рельєфу, якостей звуку та фонізму, жанрової природи, структурного мислення, фактури, метроритму в хорових творах українського майстра.

Ключові слова: фонізм, динамічний рельєф, енергетика звучання, постскрипtum, постлюдия, динамічне нюансування, гетерометричність, органічна неквадратність, алюзії.

The basic aspects of spiritual choral creation of Valentine Sil'vestrov are first considered in the article. It is proved that exactly this genre industry is quintessence of late style of composer. On the basis of analysis a triptych „Halleluiah” certainly the personal touches of dynamic relief, property of sound and fonistic quality,

genre nature, structural thought, invoice, metrorhythmic system in choral works of Ukrainian master.

The key words: fonistic quality, dynamic relief, sounding energy, postscript, postlude, dynamic nuancation, organic unsquareness, allusions.

*„Уві сні земного буття
Звучить, ховаючись в кожному шумі,
Таємничий і тихий звук,
Що лише чуйному доступний слуху”...*

Ці слова німецького поета-романтика Фрідріха Шлегеля, що стали епіграфом фортепіанної Фантазії С-dur Р. Шумана, з ще більшою підставою можна було б адресувати до всієї творчості Валентина Сильвестрова. Саме особливу енергетику звучання, увагу до фонізму й способів інтонації в його творах підкреслюють найвидатніші музиканти сучасності.

Так, Альфред Шнітке помічає: „Сильвестров нашел выход в такое качество звука, которое не всеми понято, а потому и музыка его не всеми понята. Если его *Тихие песни* исполняют как вообще принято – это невозможно слушать. А когда это исполняется так, как ему нужно, – появляется магия, тихое потрясение или еще что-то, не знаю, как это назвать, – но возникает мир, который уже не кажется стилизацией под Алябьева или разжиженного Чайковского<...> Сильвестров – один из тех людей, которые подвергают установленный взгляд на звук и манеру интонировать большому сомнению<...> В частности, это больше всего касается пения<...> Я думаю, что от усвоения качества его музыки сама оценка, отношение к его музыке будут другими. В этой музыке откроется незримый, словами неопределимый спектр<...>” [2, 114].

Підкреслимо, що думка А. Шнітке була сформульована задовго до того, як Сильвестров, що пережив у 1996 році велику особисту трагедію – втрату дружини, звернувся до написання духовних хорових творів. Між тим, на наш погляд, саме в них з найбільшою виразністю виявилися характерні якості його стилю. І це – *найтихіші пісні*, які, ймовірно, народжувалися в мистецтві.

В той же час, як відзначають дослідники, для музичної поетики Сильвестрова принциповою є ідея *постскриптуму*: він нібито починає свої композиції з того моменту, коли інші композитори їх закінчують. Через це вся його музика сприймається як наповнена ностальгією романтична *постлюдія* – післямова, що завершує цілу епоху історії європейської музики. І в духовних творах цей феномен розкривається якнайповніше.

Що відрізняє хорові творіння Сильвестрова? Перш за все – неймовірна навіть для композитора другої половини ХХ століття тонкість динамічного нюансування. Навряд чи з часів А. Веберна можна зустріти автора, який з такою ретельністю виписував би всі градації відтінків, що стосуються буквально кожного звуку. Часто один витриманий тон підкреслюється цілою низкою динамічних змін. Так, впродовж завершального акорду хору „Тобі співаємо” сила звуку змінюється шість разів: *mp* – *dim.* – *p* – *dim.* – *pp* – *dim.* При цьому динамічні градації усередині гармонійної вертикалі мають не менш важливе значення, ніж у горизонталі кожного голосу. Так, вже в першому акорді хору „Вечір” з циклу „Алілуя” (2006) чоловічі голоси звучать в динаміці *mf*, а альти – *mp*. Ще значнішим є їх неспівпадання в такті 5: альти – *pp*, тенори – *mp*, баси – *p*. Але й усередині хорових партій відмінності в силі звучності грають визначальну роль. В. Сильвестров постійно користується прийомом *divisi*, і в подібних випадках динаміка верхнього й нижнього голосів майже ніколи не буває однаковою.

Щоб повною мірою відчути те, наскільки даний чинник є важливим для автора, приведемо ще один приклад. Перші 10 тактів хору „Ніч”, що завершує триптих „Алілуя”, містять трохи більше 70 звуків – і близько 70 динамічних позначок! Висновок очевидний: чи не кожному звуку відповідає свій відтінок.

Таку безпрецедентну увагу до одного виразного елемента можна було б назвати самоціллю (до того ж майже нездійсненою в реальній виконавській практиці). Проте саме точне дотримання всіх динамічних (а також темпових і характерних) ремарок і створює те „тихе потрясіння”, ту „магію”, про які згадував А. Шнітке.

При візуальному знайомстві з хоровими творами Сильвестрова понад усе вражає саме те, що абсолютна більшість динамічних ремарок у них коливаються між *mp* і *ppp*. Так, впродовж 125 тактів масштабного хору „Litania” з циклу „Літургичні піснеспіви” ремарка *mf* зустрічається тричі – на самому початку. Зате позначення *mp* – тринадцять разів, *ppp* – сто тридцять один раз, *p* – двісті сімдесят чотири рази, а *pp* – триста вісімдесят один раз! Така ж пропорція між „гучною” й „тихою” динамікою притаманна й усім іншим духовним творам Сильвестрова – зокрема, й чудовому циклу „Алілуя” (2006), що складається з трьох частин: „Вечір”, „Ранок”, „Ніч”.

Ця тема, зрозуміло, зовсім не нова в європейському (й світовому) музичному мистецтві. Семантика зміни пір року – або доби – й уподібнення їх круговороту людського життя знайоме нам по ораторії Й. Гайдна „Пори року” й однойменному балету О. Глазунова, скрипковим концертам А. Вівальді й кантаті-симфонії „Дзвони” С. Рахманінова. А трьом частинам останнього рахманіновського творіння – „Симфонічних танців” – спочатку було надано підзаголовки: „День”, „Сутінки”, „Північ”. Таким чином, В. Сильвестров у власному задумі спирався на багатовікову велику традицію.

Проте в циклі українського композитора три часи доби об’єднано загальним станом душі. Це – тиха радість, покірливе й ніжне світло і молитовне розчулення, втілені для автора в милостивому славленні Господа, – „Алілуя”. Тут навряд чи можливо проводити пряму аналогію з віковими іпостасями людини – Юністю, Зрілістю і Старістю. Музика всіх частин – це вища Мудрість, підсумок прожитих років, та вершина, де повітря розріджене, час немов призупинив свій біг, а життєва суєта не збереглася навіть як спогад. Але головне значення циклу – в іншому. „Алілуя” – символ справжньої Духовності, Краси, яка, за знаменитим висловом Ф. Достоевського, „врятує мир”. Не секрет, що одне з найпроблемніших, болісних питань музичного мистецтва минулого ХХ сторіччя пов’язане з пошуком самобутнього, неповторного композиторського стилю. На певному етапі, ставши майже „нав’язливою ідеєю”, цей пошук привів до цілого ряду цікавих відкриттів у галузі творчих технік, до виникнення нових виконавських прийомів і т.д. (що

має пряме відношення до ранньої й зрілої творчості Сильвестрова!). Проте при цьому багато хто з музикантів немов забув прекрасну тезу І. Стравінського, що він висловив у бесіді з Ернестом Ансерме: „Вертикаль завжди повинна бути оправдана перед Богом” [1, 96]. Сучасне мистецтво, у стрімкому бігу часу, значною мірою втратило красу, духовну силу й опору, якими відрізнялася творчість великих майстрів минулого. Тим більш цінними є пізні творіння Валентина Сильвестрова! Музика, подібна до циклу „Алілуя”, перебуває на тій духовній висоті, для якої проблеми первинності або вторинності стилю, інтонаційної банальності й тривіальності – вже неактуальні! Це – Вічна Краса, яка не наполягає на собі й не боїться бути „на світлі”...

Інше яскраве й очевидне враження: „Алілуя”, як і вся духовна музика Сильвестрова, геть позбавлена характерних ознак канонічного церковного стилю! Це стосується й організації багатоголосної тканини, і драматургії, і ладогармонійних принципів. Підкреслимо найважливішу стильову особливість творчості композитора, що споріднює його хорову музику із спадщиною Г. Свиридова. Художній образ в його п'єсах часто не розкривається поступово, не піддається активному розвитку (і, вже тим більше, трансформації), а виникає відразу нібито даність. Для цього, як правило, буває достатньо буквально двох-трьох „штрихів”: початкової (вельми простої) поспівки, рельєфного й короткого гармонійного звороту, яскравого ритмоімпульсу.

Надалі ж всі відмічені елементи лише піддаються незначному варіюванню. Мотивна, метроритмічна й ладогармонійна варіативність та варіативність – ось головні складові структурного мислення Сильвестрова. Таку роботу з матеріалом – через аскетизм засобів, суворість відбору й компактність – можна уподібнити ідеальній графіці, техніці того, хто прекрасно малює (рівня Рембрандта або Рєпіна), хто здатен створити „живий” характер буквально декількома рухами олівця. Така думка підтверджується граничною композиційною простотою циклу „Алілуя”. Так, дві перші його п'єси („Вечір” і „Ранок”) написані у варіаційно-строфічній формі, а фінал („Ніч”) – у простій тричасній репризній з кодою. Це дозволяє зробити висновок, що у пізнього Сильвестрова структура завжди є одним

з найбільш стабільних чинників, вона підкреслено (хоча й не нарочито) проста і не зобов'язує до яких-небудь концептуальних узагальнень.

Стосуючись особливостей викладу в циклі, слід звернути увагу на хорове *divisi* й характерну „педальну” фактуру: зрушуючись на секунду вгору та вниз паралельними терціями, голоси затримують і первинні, і нові звуки. Як результат, утворюються м'якодисонуючі діатонічні кластери – секундові колористичні „плями” усередині октави. Даний ефект нагадує звучання фортепіано із затримуваною правою педаллю або пряну екзотику народних інструментів: цимбалів, бандури.

Ще одна найважливіша риса хорового стилю українського композитора – абсолютна метрична свобода, гетерометричність та органічна неквадратність. Так, у хорі „Славте Бога” з диптиху „Два Псалми Давида” впродовж 52 тактів розмір змінюється 29 разів, тобто в середньому частіше, ніж кожні 2 такти, – і це далеко не межа для Сильвестрова!

В той же час, цю музику відзначають і гранична, майже епічна неквапливість, неспішність розгортання, статичність, часто – глибинна внутрішня безпристрасність, майже завжди – медитативність. Як результат, створюється дивовижне відчуття „звучної тиші”, зворушення, якогось „магічного кола”. І це поєднується з неймовірною, якоюсь відвічною, первозданною природністю музичної мови – не примітивністю або плакатною лапідарністю, а саме *природністю*. Можливо, цим і пояснюється особливе семантичне значення піснеспіву „Алілуя” в пізній творчості Сильвестрова. Судячи з усього, воно є для композитора етичною домінантою, свого роду „Credo”, „*Simbolum Nicenum*” – символом Віри. Крім циклу „Алілуя”, в багатьох творах це слово виникає як приспів; воно є смисловою основою хору „Славте Бога”; співом „Алілуя” відкривається цикл „Дві духовні пісні” і т.д.

З чим це пов'язано? Очевидно, з тим, що велике слово „Алілуя” втілює радість славлення Бога, і для Сильвестрова воно є синонімом Слави Господньої. Можна припустити, що композитор розділяє погляди І. Стравінського на роль духовної музики в сучасній культурі людства. У своїх „Діалогах” з Р. Крафтом автор „Петрушки” помічає: „Не знаю, была ли

церковь самым мудрым покровителем музыки или нет, хотя и думаю, что была; в церкви мы совершаем меньше музыкальных грехов, она<...> богата музыкальными формами<...> Церковь знала то, что знал Давид: музыка славит Бога. Музыка способна славить Его в той же мере, или даже лучше, чем архитектура и все убранство церкви; это ее наилучшее украшение” [9, 374].

Ось і у Сильвестрова у всіх випадках, де слово „Алілуя” виникає як приспів, йому відповідає стан тихої радості, молитовного розчулення, а всі згадані хори втілюють найвище світло й заспокоєння. Як не схожі вони на грандіозну, могутню, блискучу кульмінацію ораторії „Месія” Г.Ф.Генделя! Втім, нагадаємо, що творчість геніального німецького майстра епохи бароко А.Рубінштейн уподібнив *палацу*, а хорова музика українського композитора асоціюється, скоріше, з самотою в тихій монастирській келії...

Зберігаються в циклі, що розглядається нами, й притаманні Сильвестрову фактурні прийоми: верховенство жіночих і супроводжуюча роль чоловічих голосів, „естафетна” передача мелодійної лінії від одного голосу до іншого, різноштрихові „міксти” солістів і хорового супроводу.

Цикл „Алілуя”, як і більшість інших хорів *a cappella* Сильвестрова, відрізняє дивовижна особливість (тим більше, що йдеться про духовні твори): партії, розраховані на виконання людськими голосами, часто написані суто *інструментально* і звучать як особливі оркестрові тембри.

Особливі фонічні властивості „Алілуя” пов’язані і з глибокими октавуючими басами, що є гордістю православної духовної традиції. Так, нижній звук завершального акорду першого хору – „С” великої октави, в п’єсі „Ранок” той же бас досягається двічі (і витримується, в цілому, впродовж 11 тактів), а в шести тактах фіналу і зовсім звучить „Н” контроктави!

І ще один істотний нюанс об’єднує всі частини циклу – танцювальна природа, що зумовила і характер руху, і жанрову своєрідність „Алілуя”. Так, при всій гетерометричності хору „Вечір”, його ритміка, „дихання” фактури, витонченість і галантність, нарешті, велика кількість приготованих затримань – все це знайомі риси менуету, що додають першій частині неокласичну витонченість.

Хор „Ранок” викликає особливий інтерес завдяки цілому ряду алюзій, якими він пов’язаний з традицією музичного романтизму. Абсолютно очевидно, що його „весняний” настрій, втілений вже в основній тональності E-dur, нагадує „Ранок” з музики до драми „Пер Гюнт” Едварда Гріга (крім ладотональної спільності, їх об’єднує й розмір 6/8). Можна, втім, вказати і на інші стильові і жанрові орієнтири. Особливо це стосується австро-німецької музики: понад усе – пісень Ф. Шуберта і Й. Брамса, „пісень без слів” Ф. Мендельсона і „евсебіанських” мініатюр Р. Шумана (вокальна природа п’єси Сильвестрова безперечна); крім того, безумовною є близькість музики хору темам побічної партії I частини 21-ої сонати („Аврора”) і головної партії Фіналу 27-ої сонати Л. Бетховена, а також темі III симфонічної поеми „Прелюди” Ф. Листа (відмітимо, що три останні також написані в E-dur!).

У м’якому остинатному „похитуванні” музики хору „Ранок” рівною мірою вгадуються риси ніжного пасторального танцю (на зразок сициліани), баркароли і колисанки.

Ті ж жанрові елементи (у поєднанні з ознаками ноктюрна) властиві і завершальному хору циклу – „Ніч”.

І останнє. Дивовижною своєрідністю відзначені завершальні акорди всіх хорів, що довго „розтають” і розчиняються у Вічності. Правда, в окремих випадках фінальне співзвуччя напрочуд непередбачуване і „відводить” слухача дуже далеко від початкової тональності. Завдяки цьому виникає таке властиве стилю Сильвестрова враження занурення в нескінченність, коли музика немов би не завершується, а лише переміщається в інші сфери, які недоступні людському вуху, але в яких вона продовжує звучати...

Ліризм і філософська концептуальність – дві найважливіші сторони творчості Сильвестрова – особливо чітко окреслюються на сьогоденному етапі. Композитор послідовно проводить лінію від своїх перших творів до нинішніх опусів, зводячи до семантики такі визначальні поняття, як звучання і тиша, мелодійність і реально не вловима, а лише відчутна повнота думки, ніжність відчуття. Традиції творчості Сильвестрова – глибинні, хоча він сам відбирає близьких до себе композиторів. Це, перш за все, Г. Малер, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Ф. Шопен,

останніми роками також – Ф. Шуберт, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський, А. Веберн, А. Шонберг, із сучасників – П. Булез, Я. Ксенакіс, Д. Кейдж.

Одну з найкращих частин циклу „Тихі пісні” написано на слова Мандельштама: „Я скажу тебе с последней прямою...”. І, на наш погляд, усі пізні духовні творіння Валентина Сильвестрова містять в собі величезний заряд не тільки прямої і краси, але й останньої простоти – тієї якості, до якої більшість художників прагне все життя і якої лише зовсім небагатьом призначено досягти.

Література:

1. Ансерме Э. *Беседы о музыке* / Э. Ансерме. – Л.: Музыка, 1985. – 104 с.
2. *Беседы с Альфредом Шнитке* [сост. А. Ивашкин] / А. Шнитке. – М.: Культура, 1994. – 303 с.
3. Зінькевич О. *Український авангард* / О. Зінькевич // *Музика*. – 1992. – № 4. – С. 94–97.
4. Нестьева М. *Творчество В. Сильвестрова* / М. Нестьева // *Композиторы союзных республик*. – Вып. 4. – М., 1983. – С. 79–121.
5. Павлишин С. *В. Сильвестров* / С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1989. – 84 с.
6. Савенко С. *Двойной портрет на фоне поставангарда (Валентин Сильвестров и Александр Кнайфель)* / С. Савенко // *Музыка XX века*. – Сб. 25. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. – С. 166–171.
7. Савенко С. *Рукотворный космос Валентина Сильвестрова* / С. Савенко // *Музыка из бывшего СССР*. – Вып. 1. – М., 1994. – С. 75–85.
8. Сильвестров В. *Сохранять достоинство* / В. Сильвестров // *Советская музыка*. – 1994. – № 4. – С. 11–17.
9. Стравинский И. *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии* / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 415 с.
10. Чередниченко Т. *Валентин Сильвестров. Случаи с современным звучанием классики* / Т. Чередниченко //

Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

Терещенко Вікторія Леонідівна
*Викладач-методист відділу „Теорія музики”
 Запорізького музичного училища ім. П.І. Майбороди*

УДК 78.035 (430)

**ПОРТРЕТ МУЗИКАНТА В ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА.
 ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ З ЛІТЕРАТУРОЮ ТА
 ОБРАЗОТВОРЧИМ МИСТЕЦТВОМ
 ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглядаються музичні твори Р. Шумана, що змальовують портрети його видатних сучасників.

Ключові слова: портрет, сучасник, музичний твір, дослідження.

The author of the article has revealed the music works by R. Schuman underlining that such works draw portraits of his outstanding contemporaries.

The key words: portrait, contemporary, musical composition, investigation.

У суспільному житті та мистецтві Європи кінця ХVІІІ першої половини ХІХ століття виникають поняття **романтизм, романтичний герой**, що узагальнюють ряд характерних ознак та явищ.

Центром уваги, головним персонажем твору часто стає людина з незвичайною долею. Умови, обставини навколишнього життя призводять до виникнення конфліктних ситуацій, що інколи завершуються перемогою героя, а інколи призводять до катастрофи. Особливу увагу письменників та поетів, композиторів, художників привертають творчо обдаровані натури, представники світу мистецтва. Адже

неординарне світобачення творчої людини одразу створює умови для психологічного відокремлення її від буденного оточуючого середовища.

Однією з таких особистостей був Роберт Шуман – композитор і критик зі своєрідним поетичним мисленням, новаторським стилем висловлювання, людина з незвичайною, яскравою і трагічною долею. В його музиці, статтях і листах приваблює здатність відтворити всю багатоплановість навколишнього світу і тонке розуміння творчих людей романтичної епохи. **Літературні і музичні портрети** сучасників – одна з найбільш цікавих і своєрідних сторінок в його творчості. Шуман – єдиний з відомих композиторів першої половини ХІХ століття поставив і блискуче вирішив завдання створення музичної галереї образів своїх видатних сучасників.

Дослідження особливостей творчого методу композитора в реалізації типового для романтиків прагнення до взаємодії різних видів мистецтва є метою даної публікації. До останнього часу музикознавці не приділяли окремої уваги аналізу музичних портретів. Цікавою розвідкою в цій мало вивченій темі стала робота Л. Казанцевої „Музичний портрет”. Втім, її автор скоріше ставить питання, ніж ґрунтовно аналізує показові твори.

Для більш вірного розуміння цього унікального художнього явища доцільним є співставлення п'єс і статей композитора з творами інших майстрів літератури, музики, образотворчого мистецтва першої половини ХІХ століття. Подібно до відомого твору Шумана під назвою „Карнавал”, почнемо з гучної преамбули і в парадному святковому променаді згадаємо деякі найбільш відомі приклади з різних видів мистецтва.

Література. Е.Т.А. Гофман створює романтичний образ натхненого капельмейстера Йоганеса Крейсlera в циклі з 13 нарисів „Крейслеріана”, що був виданий в двох збірках „Фантазії в манері Калло” (1814-1815), та в романі „Життєві погляди kota Мурра” (1821). Він пише сповнені музикою новели „Кавалер Глюк”, „Дон-Жуан”, „Фермата”, „Поет і композитор”, „Змагання співаків”, „Автомат”.

Ж. де Сталь публікує роман „Корінна, або Італія” (1807), головна героїня якого – талановита італійська поетеса і актриса.

Ж. Санд у романах „Консуело” (1842), „Графиня Рудольштадтська” відображує образи реальних музикантів XVIII століття (Й. Гайдн, Н. Порпора) та вигаданих італійських співаків Консуело, Андзолетто, Корінні... Головним героям роману „Лукреція Флоріані” притаманні риси самої письменниці та композитора Ф. Шопена.

Стендаль публікує белетризовані біографії: „Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо” (1817), „Життя Россіні” (1824). О. Дюма в драмі „Кін” (1836) відображує долю відомого англійського актора початку XIX століття, а в романі „Асканіо” звертається до образу італійського скульптора доби Відродження Бенвенуто Челліні.

Х.К. Андерсен передає роздуми про творчі мрії та сумну буденність в романах „Імпровізатор” (1835), „Всього лише скрипаль” (1837).

О.С. Пушкін неодноразово звертався до теми творчості у віршах „Поет”, „Поету”, „Розмова книгопродавця з поетом”, художній прозі. Неперевершеним шедевром у плані відтворення психології геніального композитора стала його маленька трагедія „Моцарт і Сальєрі” (1830).

Ф.М. Достоевський показує трагічну долю талановитого скрипаля в повісті „Неточка Незванова”.

Н.В. Кукольник не раз відображував постаті митців різних епох і національних культур у своїх літературних творах різних жанрів. Сенсаційний успіх принесла йому віршована драматична фантазія у п'яти актах „Торквато Тассо” (1833). Італійський скульптор Антоніо Канова став героєм повісті Кукольника „Психея” (1841). Письменник відтворив трагічну постать українського та російського композитора другої половини XVIII століття в повісті „Максим Созонтович Березовський” (1844).

В.Ф. Одоєвський привертає увагу російського читача до творчості талановитих німецьких композиторів у повісті „Себастьян Бах” (1835), новелі „Останній квартет Бетховена” (1830). В.А. Жуковський пише поему „Співак у стані російських воїнів” (1812).

Т.Г. Шевченко як письменник видає російською мовою повісті „Музикант” (1855), „Художник” (1856). Він же створює

графічні і живописні автопортрети, портрети сучасників – діячів мистецтва.

Образотворче мистецтво. У творчості Е. Делакруа портрет не був провідним жанром. Втім, митець неодноразово звертався до образів своїх видатних сучасників. Серед кращих творів цієї групи портрети скрипаля Н. Паганіні (1832), композитора Ф. Шопена (1838), письменниці Жорж Санд (1834), автопортрет в образі Гамлета (1824), автопортрети (1837, 1842).

Ж.О.Д. Енгр – відомий майстер портрета. На його малюнках і полотнах бачимо Н. Паганіні (1819), пейзажиста Ф.М. Гране (1807), композиторів Ф. Ліста (1839), Ш. Гуно (1841), Луїджі Керубіні з музою ліричної поезії (1842), ряд автопортретів. А в сюжетних картинах майстра зустрічаємо образи Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Гомера.

Цікаві зразки портретів діячів мистецтв зустрічаємо у творчості німецьких художників. Г.Ф. Керстінг – скрипаль Н. Паганіні (1830), художник К.Д. Фрідріх в його ательє (1819), автопортрети. Ф.О. Рунге – автопортрет (1810), „Ми втрюх” (автопортрет з дружиною і братом) (1805).

К. Шпіцвег у картині „Бідний поет” (1839) відображує контраст злиденного побуту і поетичного натхнення. На полотні берлінського художника Ф. Крюгера „Парад на оперній площі” (1829) показані відомі майстри мистецтва: архітектор К. Шинкель, скрипаль Н. Паганіні.

Образно-стильова неординарність притаманна графічним автопортретам К.Д. Фрідріха, Е.Т.А. Гофмана, які часом наближуються до шаржів, карикатур.

Значний успіх на той час мали численні парадні портрети англійського художника Томаса Лоуренса. В його доробку понад 300 портретів сучасників, серед яких знаходимо представників аристократії й буржуазії, політичних діячів, майстрів мистецтва.

Цікаву галерею портретів сучасників створили майстри російського живопису. К.П. Брюллов – портрет поета і драматурга Н.В. Кукольника (1836), портрет співачки Віардо Гарсія (1844), автопортрети (1834, 1848), портрет скульптора І.П. Віталі (1837), портрет актриси К.С. Семенової (1836), портрет поета В.А. Жуковського (1838), портрет І.А. Крилова

(1839), портрет письменника і перекладача О.Н. Струговщикова (1840).

О.А. Кіпренський – портрет В.А. Жуковського (1816), портрет О.С. Пушкіна (1827), автопортрети (1820, 1828), портрет скульптора Бертеля Торвальдсена (1833).

В.А. Тропінін – портрет О.С. Пушкіна (1827), „Хлопчик з сопілкою” (1820), автопортрет з пензлями і палітрою на фоні Московського Кремля (1844). П.А. Федотов – портрет Н. Жданович за фортепіано (1848).

Музика цього періоду теж розкриває тему творчо обдарованої людини в піснях та романсах, інструментальних п'єсах, оркестрових творах, операх, балетах. Це реальні постаті митців різних епох та національних культур і узагальнені образи Поета, Музиканта.

Згадаємо деякі найбільш відомі приклади з творів різних жанрів.

Р. Вагнер – опери „Тангейзер” (1845) та „Нюрнбергські мейстерзінгери” (1867). Г. Берліоз – „Фантастична симфонія” (1830), „Леліо” (1831), опера „Бенвенуто Челліні” (1838).

Ф. Ліст – симфонічна поема „Тассо” (1854), симфонія „Данте”, ряд фортепіанних п'єс із циклу „Роки мандрів”. Особливе значення мають численні транскрипції та парафрази Ліста як зразок його пропагандистської діяльності, звертання до творчості сучасників. До цієї групи належать деякою мірою і його етюдів по Паганіні, fuga на тему ВАСН.

Ф. Шопен, чия творчість в цілому є далекою від програмної музики, під враженням від концертів видатного італійського скрипаля написав фортепіанні варіації на тему неаполітанської пісні „Карнавал у Венеції”, і дав їм назву „Souvenir de Paganini” („Спогад про Паганіні”) (1829).

Й. Штраус одному зі своїх численних концертних вальсів дав назву „Життя артиста”.

Тісний зв'язок літературно-критичної та композиторської діяльності – характерна риса творчості Роберта Шумана. Романтична ідея синтезу різних видів мистецтва знайшла відображення в оригінальних жанрових рішеннях, визначеннях та назвах його статей і музичних творів. У літературному доробку Р. Шумана знаходимо „Записні книжки

Давідсбюндлерів”, „Афоризми”, „Листи мрійника”. Деяким його літературно-критичним творам притаманні риси театралізації, використання діалогів різних персонажів, що висловлюють свої погляди на сучасні художні явища. Вплив літературного мислення відчувається в жанрових визначеннях, програмних назвах музичних творів Р. Шумана, використанні поетичних епіграфів, текстових коментарів до окремих музичних епізодів. Згадаємо „Листки з альбому”, „Новелети”, „Гумореску”, „Байку” (з „Фантастичних п’єс”), „Крейслеріану”, Фантазію ор. 7, „Лісові сцени”, п’єси збірки „Альбом для юнацтва”.

Серед вокальних та інструментальних творів Шумана часто зустрічаються пейзажні образи, що викликають певні асоціації з романтичним живописом. Вечірні роздуми та мрії, нічні фантазії, весняне емоційне піднесення, спостереження за явищами природи складають зміст багатьох його романсів та фортепіанних п’єс. Музичні пейзажі – досить поширене явище в творчості багатьох композиторів першої половини ХІХ сторіччя (Бетховен, Шуберт, Вебер, Мендельсон, Ліст, Глінка). Не таким поширеним, але надзвичайно цікавим явищем у музиці цього періоду є музичний портрет. Прагнення до втілення музичного образу типізованого героя зустрічається в романсах, вокальних монологів, вокальних циклах, оперних сценах, програмних симфонічних творах композиторів-романтиків. Особливою заслугою Р. Шумана є створення літературних і музичних портретів своїх сучасників – діячів музичного мистецтва.

У багатьох критичних статтях та висловлюваннях Р. Шумана знаходимо яскраве образне сприйняття, послідовний жанрово-інтонаційний аналіз музичних творів. Поруч з тим – влучні психологічні характеристики їх авторів, безпосередні емоційні висловлювання, що складають риси до портрету композитора і виконавця.

Цікаву галерею музичних портретів своїх сучасників створює Роберт Шуман у фортепіанних та вокальних творах. Серед них – відомі виконавці і композитори Клара Вік, Фридерік Шопен, Ніколо Паганіні, сам Роберт Шуман, Фелікс Мендельсон, Нільс Гаде. Зустрічаються і жіночі портрети музикантів-аматорів: Мета Абег, Ернестіна фон Фрікен. Визначальна роль належить жанру психологічного портрета.

Композитор прагне відтворити особливості світосприйняття близьких йому людей, їх емоційний стан. У таких п'єсах Шуман використовує метод стилізації, принцип жанрового узагальнення, зв'язок музики і слова.

Звертаючись до юних музикантів, Шуман радить вивчати кращі зразки класичного мистецтва. А в своїх творах різних жанрів Шуман використовує цитати з музики композиторів різних часів та національних культур. Серед них Й.С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, О. Аляб'єв.

В ряді опусів Р. Шуман відображує узагальнений образ творчої особистості. Це п'єса „Поет говорить” з циклу „Дитячі сцени”, вокальний цикл „Любов поета” на слова Г. Гейне, романс „Музикант” на слова Х.К. Андерсена (op. 40 № 4).

Вдумливий розгляд експонатів цієї літературно-музичної портретної галереї допоможе краще зрозуміти творчу особистість Шумана та образи його талановитих сучасників. Якщо один зі своїх творів композитор назвав „Симфонічні етюдів”, подальший виклад матеріалу буде побудовано у вигляді етюдів аналітичних.

Ніколо Паганіні. Яскрава зірка, комета, демонічна постать віртуоза скрипкової гри не лишала байдужим жодного слухача. У період з серпня 1828 до лютого 1831 років Паганіні здійснює гастрольне турне по країнах Європи. За цей час його концерти відбулися в 30 містах Німеччини, Богемії, Польщі. Емоційний резонанс від цієї події відчувається навіть нині, коли ми читаємо листи, статті, документи, художні твори, дивимося кінофільми. Його вагомий вплив на мистецтво сучасників відчувається не тільки в музичних творах Шумана, Шопена, Ліста, Брамса, Черні, що писали етюдів і варіації на теми геніального скрипаля. Неординарність його творчої природи та виконавського стилю знаходить відображення в літературних відгуках Бальзака і Гейне, Шумана і Ліста, Берліоза і Россіні.

Шуман почув гру Паганіні в 1830 році, на концерті, що відбувся у Франкфурті на Майні. Враження було приголомшуючим і захоплення цією артистичною постаттю збереглося у нього на довгі роки. „Паганіні – поворотний пункт у віртуозності” [5, 87]. Такий запис від імені Флорестана

знаходимо на сторінках „Пам’ятної і поетичної записної книжки майстера Раро, Флорестана і Евсебія”.

У 1832 році Шуман пише збірку „Етюди для фортепіано за каприсами Паганіні” ор. 3, що об’єднує шість п’єс, а в наступному, 1833 році виникає другий зошит „Шість концертних етюдів за каприсами Паганіні” ор. 10. Фортепіанні транскрипції каприсів Паганіні, зроблені Шуманом, дають можливість зрозуміти, чим саме приваблювала молодого німецького композитора творчість видатного італійця. В монографії Житомирського читаємо: „Здесь все было ему близко и мило: баховские „упорные” движения с их суровой, скрытой страстностью, бетховенская гражданская патетика, лиризм простых народных напевов, пастушьих и охотничьих наигрышей, фантастичность виртуозных скрипичных орнаментов, и все это – насыщенное искрами демонического паганиниевского темперамента романтика - мечтателя - чудака” [1, 347].

У циклі „Карнавал” (1835) Шуман створює музичний портрет Паганіні на основі власного тематичного матеріалу. Порівнюючи цю п’єсу з творами художників ХІХ століття, можна побачити в ній риси різних жанрів. Це і репрезентативний портрет, і співставлення людини з навколишнім оточенням, і відображення миті творчості, й портрет митця з атрибутами мистецтва. Але головне – це психологічний портрет творчої натури. Назва „Паганіні” дана не самостійній п’єсі в циклі. Це – лише інтермецо в № 16, що має назву „Німецький вальс”. Складна три частинна побудова цієї композиції дозволяє уявити сюжет невеличкої розповіді про концертні гастролі відомого артиста. Таким чином, виникають риси новели, і в рамках одного твору поєднуються музика, література і живопис.

Експозиція і реприза п’єси змальовують тихе повсякденне життя провінційного німецького містечка. Показовими є авторська ремарка *semplice*, динаміка піаніссімо. У тиші безтурботної повсякденності ледь чути мотиви вальсу, то сентиментального, то гучного і збільшено емоційного. Раптом голосні урочисті акорди заключних тактів немов сповіщають про якусь подію.

Інтермецо є суцільним контрастом до крайніх розділів „Німецького вальсу”. Темп престо, f-moll замість As-dur, враження віртуозної імпровізації, що контрастує розміреним повторам мотивів попереднього розділу... Цілком закономірно, що в якості жанрової моделі для стилізації Шуман обирає каприс. Адже саме цикл „24 каприси для скрипки соло” принесли найбільший успіх Паганіні. Саме вони багатогранно характеризують його і як скрипаля-віртуоза, і як композитора.

Шуман не використовує музичних цитат, хоча фактура п'єси є подібною до Капрису № 12, As-dur. Транскрипція цього капрису відкриває збірку етюдів op. 10. Прагнучи відтворити враження від виконавської майстерності скрипаля засобами фортепіанної техніки, композитор робить акцент на автономії партій правої і лівої руки, використовує стрибки на широкі інтервали, рух ломаними октавами, підсилюючи це ремаркою *molto staccato*. Музика стає подібною до динамічного скерцо. При графічній лінійності кожного голосу виникає поліфонічне звучання (що притаманно і творам славетного італійця), а ритмічний мотив акцентованих звуків мелодії нагадує численні повтори прізвища музиканта-легенди: Па-га-ні-ні. В заключних тактах інтермецо цей мотив скандується у ритмічному збільшенні прийомом сфорцандо: ПА-ГА-НІ-НІ!

Загадковий палаючий музичний метеор пролетів... і ніщо не змінилося в житті німецького містечка. Реприза точно повторює матеріал експозиції. Це викликає здивування і внутрішні заперечення у автора і слухача. Згадаємо звернення Шумана до Паганіні: „Вернись снова к нам, божественный! Немцы опять начали засыпать!” [1, 120].

З багатьох зображень Паганіні в образотворчому мистецтві найбільш спорідненими до музичного портрету в „Карнавалі” Р. Шумана можна вважати роботи Е. Делакура та Г.Ф. Керстінга. Їх зближує не тільки хронологія. Більш суттєвим є проникнення в суть явища, прагнення відобразити творче горіння виконавця, його людську неординарність, показати психологічну глибину цієї артистичної натури.

У портреті роботи Керстінга музикант є показаним на повний зріст, зі скрипкою в руках. Здається, що тільки-но пролунав останній звук твору. Трохи втомлене обличчя, довгі

пряді волосся, очі, зосереджені на змісті того, що звучало. Загадковий дисонанс чорної фігури у концертному вбранні і зеленого рослинного фону ніби нагадує, що виконавець в своїх імпровізаціях часто звертався до імітації звуків природи. Змістовно-композиційний центр картини утворює трикутник: голова і руки зі смичком та скрипкою.

Подібний трикутник домінує і на полотні Е. Делакруа. Але стилістика та емоційний тонус цього зображення має свої властивості. В картині французького майстра постать артиста зливається з оточуючою темрявою. Лише голова і руки зі скрипкою (в традиціях романтичного портрета) акцентовані струмом світла. Контури зображення розмиті, але можна побачити і відчутти внутрішнє напруження сумного виснаженого обличчя, співучу пластику довгих пальців, занурення виконавця в звуки музики.

Гортаючи сторінки „Карнавалу”, ми переходимо до наступного залу, де бачимо і чуємо іншого відомого виконавця і композитора – Фрідеріка Шопена. В межах лаконічної інструментальної мініатюри (її обсяг становить 13 з половиною тактів!) виникає портрет дуже своєрідний і різнобічний як за настроєм, так і за жанровою природою.

В образному змісті п'єси відображені і лірична споглядальність Шопена, і емоційний порив, і заглибленість у світ роздумів, спогадів, мрій. Ця музика – зразок майстерної, тонкої стилізації. В ній знаходимо характерні для Шопена повтори звуків на початку фраз, інструментальну кантилену мелодії, характерні типи мелодичних структур, секвенції зі співставленням мажору і мінору, широкі арпеджіо в супроводі, мелодизовану мелізматіку, шопенівське рубато.

Яку жанрову модель вибирає Шуман для втілення цього образу? Традиційно музикознавці пов'язують п'єсу з ноктюрном. Але жоден з ноктюрнів Шопена не має ремарки *agitato*. Жоден – не вкладається в таку лаконічну форму, що характерна скоріше для прелюдії. В ритмі відчуваються приховані риси танцювальності. Інтонаційно мелодична лінія т. 10 нагадує ритурнель з сьомого вальсу Шопена (який буде написаний у 1847 році). Ще одна цікава деталь – позначки

сфорцандо, що зустрічаються у 8 з 13 тактів для виконання супроводу!

До звучання цієї п'єси наближується епізод *As-dur* з першої частини Концерту для фортепіано з оркестром, над яким Шуман працював у 1830-х роках.

Загальновідомо, з яким захопленням сприймав Шуман музику Шопена, яку високу оцінку давав творам молодого польського композитора у своїх статтях. В особі польського митця він відчував не тільки представника прогресивного сучасного мистецтва, а і споріднену обдаровану людину, в особистості якої поєднувалися тонке поетичне світосприйняття та внутрішня сила і пристрасть. Але саме ці риси були притаманні й Шуману. Тому в п'єсі „Шопен” можна бачити не тільки портрет польського композитора і піаніста, а й риси до портрету самого Шумана. Такий прийом є спільним для музики Шумана і художників ХІХ століття.

Гордовита шляхетна постать митця притаманна образу Фрідеріка Шопена на портреті Е. Делакруа 1838 року. А на одному з ескізних малюнків художник надає композитору спільні риси з трагічним образом італійського поета Данте. Показ в зображенні одного персонажа рис іншої людини, включення автопортрета в сюжетну композицію – все це неодноразово зустрічається в романтичному живописі, романтичній літературі (як приклад – твори Делакруа, Брюллова, Гофмана, Жорж Санд).

Поєднання різних, часом протилежних рис в одній людині, одному персонажі – типово для мистецтва першої половини ХІХ століття. Як відомо, це було характерно і для самого Шумана, що відтворено в його музичних портретах, п'єсах „Евсебій” і „Флорестан”. У циклі „Карнавал” вони складають автопортрет з двох контрастних мініатюр за №№ 5 і 6. Але образи Евсебія і Флорестана зустрічаються і в інших творах. За дивним збігом обставин, вперше Шуман дає відображення двох тісно пов'язаних художньо-психологічних протилежностей в літературному і музичному творах з однаковим визначенням: ор. 2. „Опус 2” – це перша критична стаття Шумана, присвячена творчості Шопена, в якій він проголошує на весь світ відкриття геніального польського митця. Одночасно, ор. 2 – це порядковий

номер фортепіанного циклу Шумана під назвою „Метелики”, де відтворюється атмосфера балу, маскараду, де показані романтичні герої, де звучать ліричні й жанрово-побутові вальси, де вперше проходить цитата „Гроссфатера”.

Показово, що вальсова тема з першого музичного номера „Метеликів” у подальшому двічі цитується в характеристиці Флорестана з циклу „Карнавал”. Її ліричне звучання ще раз підкреслює емоційну багатогранність цього романтичного образу.

На титулі Першої фортепіанної сонати (1836) Шуман пише: „Кларі присвячують Евсебій і Флорестан”. У 1837 році композитор робить інший показовий запис: „Щойно я написав 18 Танців давідсбюндлерів – це в умовах мого складного життя”. Наприкінці кожної п’єси в другому виданні циклу (1838) були підписані ініціали „двійників” Шумана – Евсебія і Флорестана.

Тонке розуміння цих різних сторін артистичної натури композитора і критика знаходимо в статті Ф. Ліста, присвяченій Шуману. Він пише: „В сочинениях Шумана Флорестан является представителем сурового суда отвлеченного искусства. Он – справедливость, вооруженная мечом, готовая к самопожертвованию. Эвсебий, напротив, исполненное любви понимание художника: его справедливость срывает со своих глаз повязку, чтобы случайно не ранить, оставаясь слепой. Он ощущает вместе с автором его замысел, тогда как Флорестан видит только то, что показывает само произведение. Первый гибок и эластичен, как чувство, второй непреклонен и требователен, как разум. Изобретенные Шуманом имена олицетворяют собой понятия добра и справедливости. Но так как доброта без справедливости несовершенна, справедливость без доброты недостаточна, то в том, кто считает себя вправе выносить приговор, обе должны быть налицо и взаимно дополняют друг друга” [2, 390].

Показово, що музичному втіленню образів Евсебія і Флорестана в циклі „Карнавал” притаманна значна доля суб’єктивності. Якщо порівнювати ці п’єси-портрети з відомими зображеннями Р. Шумана, то побачимо, що Евсебій здається більш ліричним і мрійливим, ніж його автор, а Флорестан – більш пристрасним і жвавим. У спробі зрозуміти задум

композитора і особливості його втілення слід пригадати, що Шумана постійно хвилювали спостереження за власним емоційно-психічним станом, що його листи відтворюють яскраві емоційні спалахи і, разом з музикою, більш реально відтворюють особистості його вдачі.

Як і деякі інші романтики (Байрон, Гейне, Гофман, Мюссе), що надавали своїм героям рис автобіографічності, Шуман відчував свою незвичайність і відтворював її в музичних автопортретах.

Шляхетний вальс, що звучить перед появою Евсебія і Флорестана, можна сприймати як урочисту увертюру. Вже тут в музиці відображені контрасти піднесенно-емоційних і м'яких ліричних настроїв. Ці контрасти поглиблюються в подальшому співвідношенні двох наступних п'єс.

Евсебій – музична квінтесенція ліричної непередбаченості. Імпровізаційна ритміка мелодії з чергуванням септолей, квінтолей і тріолей. Поліритмія у співвідношенні мелодії з іншими голосами, примхливі фактурні зміни, хроматизація різних фактурних пластів. Це не яскраві плакатні фарби, а м'яка пастельна гра напівтонів. У музиці виникає дивне поєднання рис мрійливого ноктюрну і задумливого хоралу, їх доповнюють відлуння вальсових мотивів.

Флорестан, на перший погляд, сприймається як непримиренний бунтар. Повтори поривчастих мотивів, акцентовані вигуки, дисонуюча акордова пульсація, тональні співставлення... Але далі двічі виникає музична авторська цитата ліричної вальсової теми з циклу „Метелики”. І з її появою образ Флорестана стає більш цікавим, глибоким, багатогранним. Унікальним є заключний розділ п'єси, з ритмічним і структурним варіюванням основного мотиву, що несподівано перегукується з фінальними тактами увертюри Бетховена „Коріолан”. Розрізненні мотиви відображують збільшену неврівноваженість, хвилювання. П'єса не завершується, а несподівано переривається на звуках домінантового нонакорду. Дивний збіг або дар пророцтва? Адже одного дня сам Шуман спробує обірвати своє життя.

Світ суб'єктивних почуттів передано і в п'єсах-автопортретах з циклу „Танці давідсбюндлерів”. Сповнені

спогадів, думок і мрій про улюблену Клару, вони тонко передають різні відтінки почуттів і наближуються до жанру ліричного щоденника, типового для епохи романтизму. Створені на основі теми мазурки Клари Вік, п'єси циклу розкривають настрої Евсебія і Флорестана, настрої самого Роберта Шумана. Особливо вражає п'єса № 2, h-moll, в мелодії якої багато разів повторюється мотив, близький до імені Клари.

Проголошення варіанту зменшеного імені Клари (Кіаріна) стає інтонаційною основою ще одного музичного портрета, створеного Шуманом у „Карнавалі”. Доречно буде згадати фрагмент з авторської програми Г. Берліоза до „Фантастичної симфонії”: „Сама ж кохана жінка стає для нього мелодією, як би нав'язливою думкою, яку він знаходить і чує усюди” [4, 151]. У п'єсі Шумана, що займає одну сторінку, 40 тактів. І 40 разів, тобто в кожному такті, тут повторюється ритмічний мотив, співзвучний з ім'ям Кіарина! Концертна яскравість фактури нагадує, що це портрет талановитої піаністки. А піднесена емоційність звучання відображує і образ самої Клари, і відношення до неї Роберта Шумана.

Якщо в фортепіанній п'єсі образ Клари набуває флорестанівських рис, то ліричні грані домінують у вокальній мініатюрі на слова Г. Гейне „Ти як квітка” (№ 24 з циклу „Мірти”). У російському перекладі Е. Олександрової „Как ландыш, ты прекрасна”. Їй притаманні зачарована мрійлива тиша, споглядальний образ, риси ноктюрну і ліричного аріозо, шляхетний As-dur, акордова пульсація в партії фортепіано. Риси портрету є в тексті, де мова йде про красу, серце, руки, обличчя. А психологічний портрет створює музика.

У збірці „Альбом для юнацтва” дві п'єси є портретами відомих музикантів і близьких друзів Шумана. „Спогад” A-dur присвячений пам'яті Ф. Мендельсона і являє собою стилізацію характерного для цього автора жанру пісні без слів. М'яка лірика, співуча мелодія, арпеджіо в акомпанементі – все це близько творам самого Мендельсона. „Північна пісня” побудована на темі, що складається з літер прізвища Нільса Гаде – талановитого датського композитора, педагога, диригента. Її стриманий темп і хоральна фактура відтворюють риси розважливої людини. Зазначимо, що характер Гаде змальовано

близькими засобами виразності і в п'єсі Е. Гріга з такою назвою („Ліричні п'єси”, зошит 6, № 2).

У творах різних жанрів Р. Шуман створює влучні характеристики різних образів, характерів, прагне відтворити портрети цікавих творчих особистостей. В цих опусах проявилися психологічна спостережливість композитора, увага до характеру людини, її обдарованості, прагнення відобразити найкращі індивідуальні риси. Він вдається до жанрових узагальнень, інтонаційної характеристичності, музичних цитат, акцентує значимі деталі образу засобами мелодії, гармонії, фактури. Відкриття Шумана стали основою для творчих пошуків наступних поколінь композиторів. Але вже в ХІХ столітті вони викликали певний інтерес і захоплення прогресивних діячів культури.

Література:

1. *Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 890 с.*
2. *Лист Ф. Избранные статьи / Ф. Лист. – М.: Гос. муз. издат., 1959. – 466 с.*
3. *Казанцева Л. Музыкальный портрет / Л. Казанцева. – М.: Научно-творческий центр „Консерватория”, 1995. – 124 с.*
4. *Соллертинский И. Гектор Берлиоз / И. Соллертинский // Муз.-исторические этюды. – Л.: Гос. муз. издат., 1963. – 362 с.*
5. *Шуман Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1975. – 408 с.*

Гонтова Лариса Валеріївна
Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.072.2

БРАМС І РАХМАНІНОВ: БЕЗПЕРЕРВНІСТЬ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК ЗМІСТ (до постановки проблеми)

*„Музика - саме романтичне з мистецтв... можна
 навіть сказати, єдине справді романтичне, тому
 що має своїм предметом тільки нескінченне”.*

Е.Т.А. Гофман „Крейслеріана”

У статті розглядається безперервність як безпосередня зв'язність й органічність всіх значимих компонентів музичної тканини.

Ключові слова: безперервність, зв'язність, модерн, музична стилістика.

The author of the article has revealed uninterrupted as the principle connection and unity of all important components of music as a whole.

The key words: uninterrupted, connection, modern, music stylistic.

Формування нової наукової парадигми на рубежі ХХ-ХХІ століть торкнулося всіх галузей наукового пізнання, у тому числі й гуманітарного. Принципова відмова від єдиного „правильного” способу дослідження відбила прагнення вчених не тільки зрозуміти явище й об'єкт у його рухливості, у розвитку й „пересічності” з іншими об'єктами, але й знайти адекватний дослідницький „інструментарій”, що відповідає рівню сучасної науки. Усе більше актуальні завдання, які не мають рішення, але при цьому сам процес пошуку їхнього рішення для науки чи не більш значимо, ніж саме рішення.

Одним з таких завдань для наукового світу стало співвіднесення безперервності й дискретності нашої свідомості й мислення. Феномену безперервності був доданий статус повноправного об'єкта пізнання й дослідження як у „точних”, так і в гуманітарних науках. Поява в 70-90-ті роки книг відомого математика Василя Налімова, присвячених проблемам спонтанності свідомості й нової ролі значеннєвої діяльності людини, гостро поставила проблему (точніше, поставила запитання!) про взаємодію цих принципів, без яких наш рух уперед неможливий. У книзі „Безперервність проти дискретності в мові й мисленні” учений відзначає: „Ми ніколи не зможемо стверджувати, що не можна придумати ще одну фразу, яка як-небудь інакше, чим раніше, розкривала б зміст слова! Саме в цьому й тільки в цьому змісті можна говорити про безперервність мислення...” [8, 8]. Безперервність мислення для вченого – всі можливі змісти, згорнуті в потік, до якого, на жаль, шлях нам якщо не закритий, та важкодоступний. „За допомогою логіки ми сподіваємося щось несуперечливим образом осмислити з невичерпного багатства безперервних потоків, але осмислюючи в рамках чітких категорій... настільки звужуємо зміст понять, що потім знову вертаємося до розмитих континуальних подань. У цьому – особливість культури, її нерозгадана таємниця...” [8, 17].

„Розмиті континуальні подання...” – у цьому висловленні бачиться притягальний, але нерідко важко інтерпретуємий світ неясних, інтуїтивних і неоформлених „мысле-форм”, „мысле-чувств”. Для представника так званих точних наук ця галузь – галузь безперервності – має потребу в спеціальній термінології, обґрунтованості й особливих шляхах її розуміння. Для музиканта ж, імовірно, „внепонятійность”, плинність і спонтанність – сама суть музики, і вона сама для себе – обґрунтування й аргумент, структура як сутність. Можливо, тому вже найдавніші цивілізації були дивно єдиними у визнанні за музикою статусу науки, філософії, космології, що розкривають кінцеві підстави буття.

Визнання універсальної можливості музики представляти як би інші світи, як би „згорнуті” один в іншому, висловлює й сучасне музикознавство. Так, Г. Орлов пише: „Музика живе

тільки у звучанні, але сказати, що музика є звучання, значить звести її на рівень слухових відчуттів. Музика являє собою щось незмірно більше й інше. Вона дає людині шанс вступити в життєво важливий контакт із важкодоступними рівнями існування, вказує на щось „за” собою, але те, на що вона вказує, невід’ємно й невідривно від звучання. Зміст і засіб, вісник і звістка єдині, неповторні й незамінні. Не існує ні іншого способу пережити досвід, що доставляється музикою...” [9].

Цей музичний досвід втілює буття людини на границях протилежностей – зовнішнього й внутрішнього, словесного й „внесловесного”, формує як би якусь хвилю перебування між певним і невизначеним. Інакше кажучи, саме через музику людина безпосередньо занурена у світ мінливості, руху. У музиці протилежності наочно й очевидно у фізичній відчутності звуку рухаються назустріч друг другу завдяки різним формам і видам безперервності, зв’язності звукової матерії.

Чи можливо слідом за В. Налімовим, що вивчав дискретність-недискретність у різних аспектах мислення й буття, спробувати розглянути властиво музичну безперервність із погляду того, що вона виражає? Подібно тому, як безперервність мови й мислення виражає причетність людини до загальних процесів навколишньої багатосарової світобудови, чи можливо припустити, що й музична безперервність може виражати щось особливе, чим просто природна властивість музичної тканини?

У статті пропонується розглянути безперервність як безпосередню зв’язність і органічність всіх значимих компонентів музичної тканини. Відповідно під переривчастістю пропонується розуміти безпосередню відокремленість, розділення тих значимих компонентів, які створюють звукову конкретику музичної тканини.

В історії музичної культури існують стилі й напрямки, де ця сутнісна сторона музики як би оголена, виведена на перший план вираження. Так, мелодійне „плетиво” знаменного розспіву, поліфонічне розгортання в барочній музиці, безперервність „діалектики” нової композиційної моделі класицизму XVIII століття, „дление” і множинність ліній Стравінського й Шостаковича, нескінченне, фізично пережитий перебіг часу у

звучанні сонорних шарів Лігеті й Канчелі – приклади можна продовжити, вони багатолікі, однак у їхній основі безперервність звучання як особливий зміст. Кожний стиль і, у відомому сенсі, кожний автор висувають своє, історично-конкретне виразне значення музичної безперервності: при подібності стилістичних прийомів „безперервність” Стравінського істотно інша за змістом, ніж безперервність Малера або медитативна неподільність звучань Мессіана.

Зупинимося на одному із самих трагічних обґрунтувань безперервності як змісту музики й мистецтва взагалі – на трактуванні композиторів, що хронологічно відносяться до так званого пізнього романтизму. Романтики, як відомо, обожнювали феномен безперервності, тому що саме він персоніфікував єдину можливість земного життя: томління й тугу, рух до далекого й недосяжного ідеалу, що реалізовувався через творчість. Про це – слова Р. Шумана: „Я довідався, що фантазію ніщо так не окриляє, як напруга й туга за чим-небудь” [14]. Е. Царьова уточнює, наприклад, версію романтичного принципу томління й прагнення до ідеалу в Й. Брамса: „Те, що брамсовський ідеал начебто легше досяжний, що він опирається на реальні й вічно позитивні цінності, робить цю неможливість ще більш трагічною” [12].

Пізній романтизм доводить безперервність звучання і його багаторівневу зв’язність практично до межі, коли перед нами – пульсуюче, майже сонорне рухливе ціле. Найбільш яскравою музичною формою безперервності стає, природно, *линеарність* як постійний рух (або готовність до нього) всіх шарів фактури. Звукова переповненість простору й часу, породжена невідбутністю кожного звуку – виникає фізичне відчуття його неповноти, необхідності продовження, будь то свержзвучання симфоній Скрябіна або інтимність „роздумів” у інтермеццо Брамса. Можна сказати, що народжується новий тип зв’язку музичної тканини – *вимога надлишку*, перенасиченості, безмежної й прекрасної звукової надмірності. Зв’язаність і постійне „фігурне” відновлення здобувають такий масштаб, таку яскравість виявлення, що залучають до себе увагу як окремий, важливий зміст. Інакше кажучи, безперервність нагромадження елементів різної вагомості й тривалості, практично постійної

тематичної „наповненості” музичного цілого виявлена, зроблена зримою. Безперервність появи нових думок і образів дана в розмаїтості романтичної фактурно-гармонійної, темброво-ритмічної гри можливостями, імпульсивності, – усього того, що породжує імпровізаційність і вразливість романтичної натури. Саме зв’язаність „усього” і „вся”, взаємозумовленість одного явища іншим, несподіванка асоціацій, які можуть об’єднати навіть самі непоєднувані явища, стають виразниками того таємного індивідуального духовного досвіду й глибинного зв’язку людини зі світобудовою, які так цінувалися романтиками.¹

Але тоді виникає питання: якщо безперервність – те, що є внутрішнім, схованим у нашій свідомості й мисленні, стає зовнішнім, виявленим, що ж тоді для пізньоромантичної музики внутрішнє? Що може бути сильніше, ніж схоплена в миті художнього співпереживання цілісність життя?

Можливо, одну з відповідей дасть історична конкретика пізнього романтизму, найсильніше середовище, що породжує, його оточення – стиль модерн, що розквітли синхронно з пізнім романтизмом. Ціль модерну – рух як тотальна краса, у її непередбачуваності й мінливості, пластичність будь-якої предметності й форми. Досить згадати „класичні” зразки генеральних принципів модерну: будинок Каса Міла А. Гауді з його мотивами хвилі й „плинністю” фасадів, будинок Метрополя, натхненно „виконаний” В. Валькотом і Л. Кекушевым.

Аналогічне відношення до руху, пластиці й лінії – у романтиків, зокрема, у Новаліса: „Музика, пластика й поезія суть синоніми... Взаємопроникнення музики й пластики – не опосередковане”. Його відомі фрагментарні записи періодично вертаються до різних взаємодій музики й інших видів духовної діяльності: „Музична душа того, хто все бачить просторово, фігуративно, пластично, – форми народжуються завдяки її усвідомленим коливанням” [5, 314].

¹ „...Невже можливо ще запитувати, чи перевершує музика своєю внутрішньою дієвістю будь-яке мистецтво, що невідривно від бачення? Вона не може не перевершувати його, - так перевершує дух тіло, - тому що музика є дух родинний найглибшій силі природи - руху” (Й.Г. Гердер).

Однак на відміну від романтизму, що нерідко оплакував свій недосяжний ідеал, модерн люто втілював свої цілі й ідеали, з'єднуючи красу й корисність, нові матеріали та фантастичні проекти. Дивно, що при всій прагматичній націленості модерну на „матеріалізацію” своїх ідей, *конкретні принципи іконографії модерну практично збігаються із самим „нематеріальним” з мистецтв – музикою.*

Розглянемо феномен безперервності як виразного засобу, побічно пов'язаного з іконографією модерну, на прикладі сонат для скрипки й фортепіано Й. Брамса, створених протягом 80-90-х років XIX століття (op. 78, op. 100, op. 108) і віолончельної сонати С. Рахманінова (op. 19, 1901). У цих творах яскраво виявлена специфіка музичної безперервності та її зв'язок з іконографією модерну, що, на наш погляд, може поглибити й збагатити розуміння цієї специфіки. Подібний вибір авторів обумовлений подібністю трактування романтичних принципів в обох композиторів, а також збігом часу створення даних творів з етапом пізнього романтизму в музиці й модерну в європейському мистецтві. Музика Брамса й Рахманінова порівнянна й з погляду неминущих для обох духовних цінностей і краси світобудови.

Так, ключові й багаторазово описані риси музичної стилістики Брамса й Рахманінова – такі, як нескінченна мелодія, заснована на зцепленні елементів, взаємопроникненні тла й рельєфу, нескінченність інтонаційно-мелодійної фантазії й тематичних метаморфоз, асиметричність ритму – ключові й для стилістики модерну. Як приклади можна привести „ланцюгові” композиції В. Борисова-Мусатова „Смарагдове намисто” (1903), „Реквієм” (1905), „Осінній вечір” у якого примхлива зцепленість фігур підкреслює їхню лінійну зв'язаність. Взаємодія рельєфу й тла перетворює предметність у цілісне безперервне площинне „коло”. У роботах глави австрійського модерну Г. Клімта, що починає свій творчий шлях у модерні в той же період, 90-х роках XIX ст., – „Поцілунок” (1908), „Водяні діви” (1904-1909) взаємозв'язок рельєфу й тла потужний та ефектний, тому що

насичено, як би що зсередини рветься назовні декоративізмом, сплесками барвистих імпульсів.²

Музичне „переломлення” принципів модерну, звичайно, інше, однак простежується глибинна подібність. Так, тема головної партії скрипкової сонати № 1 Й. Брамса породжується як би „триваючої звідкись” звучанням центральної ритмоінтонації. Брамс вимовляє її не тільки просто й задушевно, а мнимо незначно, як би в пошуку її продовження й розгортання. Злитість головної партії, що розвиває виклад великої інтенсивності – це насамперед максимально активна лінеарність, що і дає можливість прорости новим мелодійним імпульсам у поліритмічних фігурах фортепіанної партії. Безперервність – у взаємозумовленості кожного елемента іншим, у вільній появі з малого великого, і, навпаки – у згортанні великого в мале (пригадуються слова В. Налімова про те, як наша свідомість черпає з безперервності всі нові змісти, нехай поки й не дуже виразні). Потенційність виступає як особлива якість всієї форми (і насамперед – музичної композиції) – у цьому модерн і музика одностаїні.

Лінійна напруженість, що виникає в результаті безперервного розвитку й становлення, перетворена силоміць змісту й почуття в орнаментальність, приводить до оборотності всіх своїх елементів. Так, у картині В. Борисова-Мусатова „Водойом” (1902) відбиття в озері відкриває *бескінечність* здавалося б обмеженого затишного миру, в якому перебувають дві жіночі фігури.

Оборотність тем або їх елементів виступає характерним вираженням безперервного руху, динамічності й музичного простору, що часто зустрічається у фактурі композиторів другої половини ХІХ століття й, зокрема, пізніх романтиків.

² Зв'язність фігур підкреслюється орнаментальністю, тобто виділена й посилена лінеарністю. Органічний для Клімта й принцип метаморфоз. Тікучі й рухливі лінії - орнаменти, у які перетворюються предмети й фігури, прагнуть якщо не знищити матеріальність, то значно приглушити її значимість. Лінеарність у модерні - найважливіший експресивний і формотворний засіб, де барвистий шар живе своїм органічним життям. При всій деталізації, боротьбі лінії та фактурності виникає нова цілісність, рухлива й жива.

В. Протопопов пише про поліфонію Й. Брамса: „Далекість різних шарів фактури дозволяє широко застосовувати обігу: зустрічний рух нічим не стиснути у своєму мелодійному русі. Брамсовська поліфонія народжується, таким чином, усередині фактури як розвиток її потенцій, і не привноситься як особливий склад, протиставлюваний гомофонії” [10].

Тема головної партії фіналу віолончельної сонати С. Рахманінова відзначена пластичністю гаммообразних мотивів як в основному, так і у зверненому варіантах, посиленою імітаційністю в обох партіях.



Аналогічний приклад – тема заключної партії I ч. скрипкової сонати № 2 Й. Брамса, в якій нескінченний канон зі зверненою респостою реалізує безперервність на рівні фактурної драматургії (хоча сама тема вперше „заявляє” про ідею преривчастості й визначеності кожного елемента в контрасті з іншими темами експозиції).

Побічна партія фіналу віолончельної сонати Рахманінова в порівнянні з головною більше ясна й епічно-пісенна, її тимчасове рішення стійке й ритмізоване (стабільність подовженої сильної частки). Віддалена від вже звичної „вуаліровки”, тема здобуває якийсь стверджувальний зміст, відрізняючись від головної партії з її вільними й насиченими гармонічними змінами мотивною розмаїтістю.

Сильним засобом втілення безперервності, що властива в цілому стильовим проявам модерну, так і його музичним „сусідам”, є різні *метаморфози або трансформації тематичних елементів*. У пізньоромантичній музиці вони не менш візуальні й концентровано виразні, чим в інших видах мистецтва модерну. Не зупиняючись на всіх видах тематичних змін у творах Брамса

й Рахманінова, вкажемо тільки два, найбільш сильно „працюючих” на безперервність: це вільна варіаційність та її можливий результат – трансформація тем.

Так, тема головної партії I ч. скрипкової сонати № 2 Й. Брамса насичена різними елементами, однак її пластичність і зв’язність „режисуються” все-таки гармонією й ритмікою, які нерідко вирішують протилежні завдання. Тому відомі риторичні фігури здобувають нові фантазійні, непередбачені звучання. Експресивна інтонація „стогону”, знеможеного жесту, звучить у Брамса строго й просто в пісенній хоральності й квадратності.



Внутрітематичний розвиток виявляється настільки інтонаційно насиченим, що разом з акцентованою нерегулярністю створюється як би „конфлікт” з безперервністю експозиційного викладу. Звідси й „недостатність” каденцій і завершень тем, які провають очікування варіаційного розвитку.

Це „очікування” виправдано в темі побічної партії, що продовжує в більш ясному пісенному варіанті безперервність головної, з’єднує її найважливіші елементи, реально будучи *вільною варіацією* головної партії. Вона більш гармонійно й стабільно сполучає у своєму викладі безперервність і переривчастість, використовуючи одну з „польотних” інтонацій головної партії й відразу „обертаючи” її у „спадаючому” русі.

В обох темах, особливо в темі побічної – лінеарність модерну – пластичні „протиходи”, підголосочність, провокує гармонією. Неважко помітити, що фактурні фігури, які визначають вигляд побічної – орнаментальна варіація головної.³

³ В архітектурних втіленнях модерну відзначимо близькість, що перебуває в активній взаємодії з музикою – той же принцип взаємопереплетення ліній, імпровізаційність і

Своєрідним жанровим варіантом теми головної партії I ч. сонати № 1 Брамса є головна тема фіналу, що підкреслює імпульсивний, тривожно-драматичний початок і разом з тим напруженість мовного ритму. Надзвичайно близьку тему можна виявити у темі фіналу Тріо Си-мажор ор.8 для фортепіано, скрипки та віолончелі, яке Брамс редагував у 1890 році. А. Бондурянський підкреслює речитативну природу цієї теми [2, 43].

Схоже, але вирішене як би у зворотному порядку, взаємодія „безперервності й переривчастості” – у головній і побічній темах I ч. віолончельної сонати С. Рахманінова.

У вступі до I ч. – знаходження безперервності, на відміну від Брамса, у якого безперервність дана як би в „триваючому” викладі. Тема головної партії насичена характерними складними й нерівномірними мотивними зчепленнями, які здобувають настільки вільно-імпровізаційний органічний характер у силу розбіжності ритмічних і мелодійних умов мотивних „іктів”. У підсумку пропозиції неподільні, а вся тема здобуває вигляд текучої, хвилеподібної, але впорядкованої „непохитністю” елегійної тоніки, структури (8+8+2 тт).

Побічна партія – елегічна й притягальна своїм простим ритмо-образом колискової пісні, тонким мотивним варіюванням головної „самодостатньої” інтонації.

Трансформація тем і їх найважливіших елементів створює переосмислення процесу розвитку, розкриває нові значенні зв'язки вже почутого, пережитого. Наприклад, перша тема II ч. скрипкової сонати № 1 Й. Брамса відзначена хоральністю, речитативністю, що підноситься над фігуративністю, деталізацією і ритмічним контрастом нижнього шару фактури, піддана трансформації вже при викладі другої теми.

Яскрава трансформація теми токатно-маршової заключної партії I частини сонати № 2 Й. Брамса – у розробці, де вона звучить як сумний, зворушливий ноктюрн, переймаючись співучістю інших тем частини.

Образна метаморфоза побічної партії фіналу сонати Рахманінова наступає відразу ж після експозиційного викладу, де виявляється врочистий, об'єктивний зміст побічної, її гармонійність і завершеність, напередодні інтонаційно подібних трансформацій тем Третього концерту.

Все багатство руху, породжуваного імпровізаційністю й колосальною внутрішньою відповіддю, про яке колись красиво написав Гердер, приведе до орнаментальної барвистості й разом з тим цілісності всього багатого звукового потоку в пізньоромантичній музиці.

Очевидно, орнамент як нескінченність повторюваної в певному порядку, ритмі деталі в пізньоромантичному мистецтві й модерні в цілому дуже підходив для особливого змісту музичного пізнього романтизму. Приведемо думку дослідниці орнаменту Л. Буткевич, відповідно до якої орнамент, „...як правило, ...є символікою якогось світоглядного змісту, властивого як всім зображеним елементам, так і взаємозв'язку їх між собою” [3].

Зворотня увага в цьому висловленні на світоглядний (тобто досить широкий) зміст, що припускає орнаментальне трактування матеріалу. Для музики ж особливо важливо, що орнамент не просто прикрашає форму, а зливається з нею, як би виявляючи, візуалізуя в імпровізаційності, „сиюминутності” її внутрішній зміст. Орнамент як одна з найважливіших рис іконографії модерну, є одним з потужних обґрунтувань безперервності як змісту в музичному добутку; її власного, звільненого й разом з тим залежного від „органічної” та вільної у своїх проявах природи.

Підсумуємо вищесказане. Пізній музичний романтизм, підтримуваний формально-виразними й філософсько-естетичними рішеннями модерну, представляє нові типи співвідношення безперервності й переривчастості в музичному здобутку. Важливо, що це співвідношення формується насамперед зсередини специфіки музики. Імовірнісний світ згорнутих змістів, пошук нових змістів, інших, незрозумілих нами зараз, відкривається саме в *потенційній* будові всієї художньої структури й зв'язаності компонентів тканини. Варіантність ритміки породжує новий тип мелосу, гармонійне

багатство – вивільнення мелодійного руху й т.д.⁴ Новизна мелодійного „цвітіння” тканини тут виражає органічність і рухливість – але ж саме вони є атрибутами емоційного світу, непередбачених почуттів та імпульсів.

Слухаючи таку музику, ми скоріше не знаємо, чим знаємо, стверджуваність або завершеність легко змінюється питанням, відчуттям границі незнання, на якій починається повне життя (подібно тому, як і будинок Гауді називали шматком життя, самим життям). Тому безпосередня зв'язаність і плинність музики запропоновані тут слухачеві як властивість самого життя, її потоку й нашої в ній співучасті, поза вульгаризації походом до музичного змісту або самої делікатної програмності. Можливо, такий ракурс дозволить розглянути по-іншому такі аспекти творчості Брамса й Рахманінова, як, наприклад, елегійність. Адже елегія, помножена на орнаментальність музичних сплетінь і трактування форми як принципу, і є те завдання, що не має рішення, питання, на яке немає відповіді. Однак, не поставивши його, не можна говорити про повноту життя, що доводиться переживати під час такої музики.

По-іншому можливо й глянути на риси класицизму, порізнному втілені, але властиві як Брамсу, так і Рахманінову. У яскравому взаємодоповнюючому контрасті з романтичною стилістикою строгість і шляхетність класичного мислення – можливий маяк для майбутнього музики й культури взагалі (властиво, як це й прочитується у пізнього Рахманінова).

У контексті ж прийомів колажу, полістилістики як спеціальної художньої „розірваності”, мінімалізму й концептуалізму, музична безперервність пізніх романтиків – не тільки знак справжнього, справжнього життя, але й саме це життя, що втягує слухача й виконавця у ситуативну, як, що твориться би разом, форму. Питання ж про справжнє життя, її сутності – питання про можливості нашого розуміння. У тому числі й музики. Тим паче, що ідеї В. Налімова, які стосуються проблеми даної статті, представляються сьогодні настільки

⁴ Т. Бершадська відмічає, що протяжність звучання однієї функції, притаманна гармонічному стилю С. Рахманінова, покращує плавність переходів, „напливи” акордики та відповідно загострення фактурно-ритмічної виразності.

перспективними й продуктивними, наскільки продовжує мінятися суб'єкт і об'єкт наукового дослідження.

Література:

1. Бершадська Т. Про гармонію Рахманінова / Т. Бершадська // *Російська музика на рубежі XIX-XX століть*. – Л.: Музика, 1966. – С. 150–176.
2. Бондурянський А. Фортепіані тріо Й. Брамса / А. Бондурянський. – М.: Музика, 1986. – 78 с.
3. Буткевич Л. Історія орнаменту / Л. Буткевич. – М.: Владос, 2008. – 267 с.
4. Лева Т. Російська музика початку XX століття в художньому контексті епохи / Т. Лева. – М.: Музика, 1991. – 166 с.
5. Музична естетика Німеччини XIX століття // *Зб. перекладів у 2-х т.*, – Т.1. – М.: Радянський композитор, 1981-82. – 296 с.
6. Налімов В. У пошуках інших змістів / В. Налімов. – М.: Прогрес, 1993. – 280 с.
7. Налімов В. Спонтанність свідомості / В. Налімов. – М.: Прометей, 1989. – 281 с.
8. Налімов В. Безперервність проти дискретності в мові й мисленні / В. Налімов. – Тбілісі, 1978. – 84 с.
9. Орлов Г. Древо музики / Г. Орлов. – Спб, 2005. – 440 с.
10. Протопопов В. Історія поліфонії. Західно-європейська музика XIX - поч. XX століття / В. Протопопов. – Вип. 4. – М.: Музика, 1986. – 319 с.
11. Сараб'янов Д. Стиль модерн / Д. Сараб'янов. – М.: Искусство, 1989. – 342 с.
12. Царьова Е. Брамс у джерел нового часу / Е. Царьова // *Зб. ст. Історія й сучасність*. – Л.: Радянський композитор, 1981. – 288 с.
13. Чинаєв В. Стиль модерн і піанізм Рахманінова / В. Чинаєв // *Музична академія*. – 1993. – № 2.
14. Шуман Р. Листи / Р. Шуман. – Т.1. – М.: Музика, 1970. – 595 с.

Антоненко Олександр Миколайович
Аспірант кафедри „Диригування”
Мелітопольського педагогічного університету
ім. Б. Хмельницького

УДК 783.8:316.61

**ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОБСТАВИНИ
СТАНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНОЇ ПІВЧОЇ КУЛЬТУРИ
(на прикладі Запорізького краю)**

У статті досліджується історичний та соціокультурний розвиток церковної півчої культури на теренах Запорізького краю.

Ключові слова: духовна хорова музика, Запорізький край, церква, культура, хоровий колектив.

This article is devoted to the historical and social-cultural evolution of the church singing culture in the Zaporozhye region.

The key words: sacred choral music, Zaporozhye region, church, culture, the chorus collective.

Духовна музика – унікальне явище в культурі України, яке сягає своїм корінням у часи хрещення Київської Русі. Відтоді християнська релігія східного обряду стала частиною культури українського народу, а хоровий спів невід’ємною складовою православного богослужіння. За час понад 1000-літнього шляху розвитку в духовній хоровій музиці склалися богословські, філософські, естетичні та виконавські традиції. Упродовж багатьох століть церква була центром розвитку не лише півчої, а й музичної культури, до XVII ст. залишаючись єдиним видом професійного музичного мистецтва в Україні.

Об’єктом дослідження є церковна музична культура України. Предметом дослідження обрано історичний розвиток церковної музичної культури в межах окремо взятого регіону країни – Запорізької області.

Завдання дослідження:

- простежити етапи розвитку церковної музичної культури в навчальних закладах різного типу;
- зробити аналіз діяльності архієрейського хору м. Запоріжжя в контексті складних умов суспільно-політичного розвитку у ХХ столітті;
- окреслити провідні тенденції розвитку церковної музичної культури Запорізької області в період незалежної Української держави.

Початком розвитку церковної музичної культури на теренах Запорізького краю вважаємо часи виникнення Запорізького козацтва. Історики вказують на існування спеціальних музичних шкіл у Запорізькій Січі „які згодом перетворились в окрему школу вокальної музики і церковного співу” [2, 3]. На її території також діяли січові та церковно-приходські школи, навчання в яких передбачало оволодіння музичною грамотою та навичками церковного співу. „Такі школи сприяли піднесенню рівня церковного співу та читання, здійснювали підготовку кваліфікованих півчих та читців для нових храмів, що відкривалися в той час” [3, 47].

За дослідженням Л. Баранівської „духовна музика займала поважне місце у культурно-громадському житті гетьмансько-старшинського оточення. За традицією Запорізького козацтва, усі генеральні та козацько-старшинські ради розпочиналися і завершувалися читанням молитов та молебним співом” [1, 118].

З кінця ХVІІІ – на початку ХХ ст. землі сучасної Запорізької області входили до складу Катеринославської й Таврійської губерній. Розвиток церковної музичної культури даних губерній віддзеркалював її загальний розвиток у периферійних регіонах Російської імперії. Духовна хорова музика в цей період була невід’ємною складовою музичної освіти у навчальних закладах як духовного, так і світського спрямування.

Духовні заклади освіти губерній мали триступеневу ієрархію: церковно-приходські школи, духовні училища, духовні семінарії. Вивчення церковного співу у всіх духовних навчальних закладах було обов’язковим.

За дослідженням Т. Мартинюк питання початкової духовної освіти в повітах Катеринославської і Таврійської

губерній вирішувалося однотипне. Навчальні заклади були пропорційно розосереджені на всіх територіях повітів, уникаючи концентрації на окремих частинах регіонів. На теренах сучасної Запорізької області їх нараховувалось: в Олександрівському повіті станом на 1900 – 1901 навчальний рік – 65; Бердянському повіті станом на 1902 – 1903 навчальний рік – 62; Мелітопольському повіті на початку ХХ ст. – понад 50. Вивчення церковного співу було обов'язковим для всіх учнів. Навчання велося як з голосу, так і за нотами, участь у церковній службі вважалась для дитини справою почесною, а для слухачів такою, що приносить духовну й естетичну насолоду. Учні шкільні, як помітно зі статистики, або співали в церковному хорі, або входили до шкільних хорів. Це були невеликі за складом колективи від 8 до 20 осіб. Вчителями були священники, освічені вчителі музики, члени притчу, регенти. [4, 85-89].

Духовні училища були вищим ступенем духовної освіти за церковно-приходські школи. В них здійснювалася більш ґрунтовна музична підготовка, яка передбачала добре володіння навичками багатоголосного співу, музичною грамотою та навичками гри на музичних інструментах. Викладали священники та члени притчу, або найняті священниками освічені музиканти та регенти. Хорові колективи духовних училищ зазвичай вели активну концертну діяльність. У їхньому репертуарі були як релігійні, так і світські твори.

„Духовні училища пропорційно розосереджувались на території Запорізького краю і були зареєстровані в м. Мелітополі (з 1867 р.), у с. Балки Мелітопольського повіту, у с. Біленькому Олександрівського повіту (з 1839 р.), у Великій Білозерці Мелітопольського повіту (з 1850 р.), у Великій Знам'янці Мелітопольського повіту (з 70-х рр. ХІХ ст.), у с. Водяне Мелітопольського повіту (з 40-х рр. ХІХ ст.), у Вознесенці Мелітопольського повіту (з 1890 р.), у Ногайську (з 1849 р.), у Нижньому Куркулаці Бердянського повіту (поч. ХХ ст.)” [4, 89].

Випускники духовних училищ краю продовжували навчання у семінаріях. На досліджуваній нами території духовних семінарій не існувало. Вони діяли у губернських центрах Катеринославі та Сімферополі, але також залишили свій вплив у розвитку музичної культури Запорізького краю у ХІХ –

на початку ХХ ст. Випускники семінарій не тільки ставали священиками, а й поповнювали склад церковних хорів єпархій, працювали у початкових та середніх навчальних закладах регіону.

Світські навчальні заклади Катеринославської й Таврійської губерній можна поділити на три групи: загальноосвітні, середні та вищі. У більшості загальноосвітніх закладів передбачалось обов'язкове вивчення церковного й світського хорового співу. Середня ланка світської музичної освіти в Російській імперії, а відтак і досліджуваних нами регіонів, була представлена гімназіями та прогімназіями, музичне виховання в яких було поставлено на високому рівні. Навчальна програма передбачала освоєння музично-теоретичних дисциплін, вивчення хорового світського та церковного співу.

До середньої ланки світської музичної освіти Запорізької області у ХІХ – на початку ХХ ст. відносимо учительські семінарії, які готували педагогічні кадри для потреб губерній і на відміну від духовних семінарій розташовувались не лише в губернських центрах. На території Запорізького краю вчительські семінарії діяли у містах Преслав Бердянського повіту, Гальбштадт (Молочанськ) Мелітопольського повіту і Олександрівськ.

Особливе місце у навчальних програмах учительських семінарій відводилося навчанню хорового співу. „Спів викладався протягом всього терміну навчання. Усі учні, без винятку навчались співати. Ті з них, хто мав нерозвинений голос, обмежувалися вивченням теорії, грою на скрипці в обсязі, необхідному для управління учнівським хором. Решта брали участь у хорах, що співали при богослужінні у місцевій церкві... Учні в достатній мірі знайомилися з нотами і, окрім теоретичних знань, співали молитви, церковні піснеспіви на гласи, вивчали чин літургії, вечірньої, молебного співу, панахиди, розучували гімни, народні й шкільні дитячі пісні. Деякі учні диригували хором не тільки під час шкільних занять, а і у церкві” [4, 102].

Жовтнева революція 1917 р. поклала початок переходу до нової системи соціального устрою, новому типу культури. Духовна хорова музика не відповідала умовам становлення нової соціокультурної системи більшовицької держави. В обличчі

церкви влада бачила одного зі своїх головних ворогів у боротьбі за „уми і душі людей”. Радянський уряд намагався знищити, або заборонити усе що ототожнювалося з православною церквою – тією рушійною силою, що розвивала хорове мистецтво упродовж багатьох століть. За дослідженням кандидата богословських наук О. Стародубцева „у 1941 р. по всьому СРСР залишилося усього біля 100 приходів” [6]. Для порівняння, за офіційними даними наданими Запорізько-Мелітопольською єпархією Української православної церкви московського патріархату (УПЦ МП) станом на 2004 р. лише в її складі нараховувалось 276 приходів.

Природно, що занепад церкви негативно впливає на півчу культуру. Традиції регентської справи, які передавалися із покоління в покоління, були майже знищені, до того ж перервалися виконавські традиції, що віками склалися на території нашої країни. Церковний хорівий колектив більш-менш пристойного рівня можна було знайти лише в архієрейських соборах великих міст.

Достовірно відомо, що майже 40 років (з 1945 по 1984) архієрейським хором у Запоріжжі керував Гордієнко Серафим Григорович (1903 – 1984). С. Гордієнко народився в м. Запоріжжі в сім’ї священика. Освіту С. Гордієнко здобув у Новомосковській чоловічій гімназії (1912 – 1919 рр.).

Як зазначає С. Гордієнко в своїй автобіографії, „працював у багатьох приходах Дніпропетровської єпархії на посаді регента-псаломщика: Преображенської церкви с. Звонецьке (1923 р.), Свято-Миколаївської церкви с. Перещепіно (1923 р.), Свято-Миколаївської церкви м. Синельниково (1926 – 1930 рр.), Свято-Вознесенської церкви м. Запоріжжя (1943 р.)”. Спираючись на автобіографічні дані, припускаємо, що незважаючи на реалії часу, С. Гордієнко отримав прекрасну регентську практику в церквах Дніпропетровської єпархії.

У 1933 р. С. Гордієнко повертається до Запоріжжя. У довоєнний час він працює на громадських роботах, та співає в славетній хорівій капелі „Дніпрельстан” під керівництвом талановитого композитора й диригента Л. Усачова. У 1945 р. С. Гордієнко – поступив на службу до Свято-Покровського собору м. Запоріжжя, а 26.04.1946 р. – був офіційно призначений

високопреосвященнішим Андрієм архієпископом Запорізьким та Дніпропетровським на посаду регента-псаломщика.

Бібліотека архієрейського хору Свято-Покровського собору м. Запоріжжя до нині містить велику кількість написаних одним почерком хороших партитур, на яких зазначена дата та ініціали ГСГ (Гордієнко Серафим Григорович – авт.). Склад композиторів цих піснеспівів доволі типовий для середини ХХ ст.: багато творів О. Архангельського, твори С. Дегтярьова, О. Львова, Д. Бортнянського, А. Веделя, Г. Ломакіна, М. Кедрова, К. Шведова, Г. Давидовського, задостойники П. Турчанінова та ін. Серед писаного від руки нотного матеріалу багато не простих для виконання аматорським хором концертів: С. Дегтярьов „Днесь Христос”, „С небесных кругов”; Д. Бортнянський „Тебе Бога хвалим”, „Приидите воспойм людие”; О. Архангельський „Господи услыши молитву мою”, „К кому возопию владычице”, „Помышляю день страшный”; Г. Давидовський „О всепетая мати”, „Нині відпускаєши”; Г. Ломакін „Помышляю день страшный”; В. Зинов'єв „С нами бог” та багато ін. Це підтверджує їх використання у церковній практиці. Окрім цього, в бібліотеці зберігаються друковані нотні збірники часів царської Росії, в яких також поданий величезний репертуар духовної музики.

На наявність широкого хорового репертуару, великому складі (понад 30 виконавців) та високому рівні виконавської майстерності архієрейського хору керованого С. Гордієнко наголошують півчі того колективу М. Борисова, протоієрей Сергій (Марущак), Г. Гордієнко та ін. Формально С. Гордієнко залишався регентом архієрейського хору до 1984 р., але після чергового інфаркту у 1980 р. останні роки життя вже дуже рідко ставав за диригентський пульт, фактично лише допомагаючи наступному керівнику хору Борисовій Марії Павлівні в освоєнні регентської справи.

З початком перебудови у СРСР в середині 80-х р. ХХ ст. М. Борисова отримала можливість залучити до церковного хору освічених музикантів. У ці роки склад архієрейського хору починає оновлюватись. В кінці 80-х років ХХ ст. регенту вдалося сформувати колектив, більшість виконавців якого мали музичну освіту і в наступні 20 років склали основу двох

архієрейських хорів м. Запоріжжя. Згодом півчі хору Д. Боринос, І. Лічманова, В. Левченко, В. Растворова стали відомими регентами в Запоріжжі.

Православна духовна хорова музика в радянській державі існувала лише як елемент богослужіння. Так, були поодинокі випадки її використання в навчальних програмах мистецьких освітніх закладів, але вони носили лише епізодичний характер. Виконання духовної музики в ті часи було дозволено лише за умов зміни її літературного тексту. Наприклад, у рекомендованому репертуарному списку програми „Диригування й читання хорових партитур для музично-педагогічних факультетів” складеною професором Запорізького державного педагогічного інституту А. Бабанкіним у 1976 р., за якою здійснювався навчальний процес в цьому навчальному закладі, знаходимо відредаговані духовні твори. Наприклад, „Тиха мелодія” С. Рахманінова, що в оригіналі є духовним піснеспівом „Тебе поем”.

Суспільно-історичні перетворення в Україні на початку 90-х рр. XX ст. корінним чином змінюють життя української церкви. Молодою Українською державою значно переосмислена роль церкви та релігії в житті українського народу. Стаття 35 Конституції України гарантує кожному громадянину „свободу світогляду і віросповідання”.

Розглядаючи провідні тенденції розвитку духовної хорової музики у сучасному соціокультурному просторі, звертаємо увагу на її зміст та культурно-мистецькі функції. Духовна хорова музика виконує дві основні функції в українському суспільстві: з одного боку посідає особливе місце в духовному бутті, будучи невід’ємною складовою православного богослужіння – найбільш масової релігійної течії нашої країни, а з іншого – є важливою складовою мистецького життя.

Виступаючи засобом впливу на прихожан церкви, текст та молитвений спів у храмі підштовхує людину до переосмислення життєвих принципів. Звертаємо увагу також на функції духовного, морального та етичного виховання, які несе в собі духовна музика. Богослужбний спів є важливою умовою збереження основ православних традицій нашого народу, пропагандою християнських цінностей у нашій країні.

Серед негативних тенденцій духовного буття суспільства відзначаємо те, що з проголошенням незалежності України відбувся розкол у православній церкві. Понад 97% зареєстрованих на сьогодні релігійних громад в Україні є християнськими. Приблизно половина з них відноситься до православної традиції. Решту майже порівну поділяють католики та протестанти.

У Запорізькій області наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. найбільш масовим є приход УПЦ МП. Ця релігійна спільнота справила найбільш вагомий вплив на розвиток православної духовної музики регіону та його духовного життя в цілому. Звичайно, є в області храми й інших конфесій, але зважаючи на невеликі приходи і неоднозначне ставлення в регіоні до їхньої діяльності, вони поки що не в змозі утримувати в храмах професійні хорові колективи і розвивати належним чином церковну музичну культуру.

Починаючи з 1991 р. по всіх єпархіях значно збільшується кількість приходів. Державою повертаються храми у власність церкви, будується значна кількість нових церков. Відповідно у відкритих церквах створюються хорові колективи. Хоча більшість православних храмів, ще не в змозі формувати хори на професійній основі, виконавська майстерність багатьох церковних колективів регіону достатньо високого рівня.

Склад найбільш яскравих церковних хорових колективів регіону переважно формується випускниками середніх та вищих навчальних закладів мистецького спрямування. Склад більшості мелітопольських приходських хорів обумовлений наявністю в місті двох начальних закладів у яких існують кафедри вокалу та хорового диригування – Мелітопольського училища культури (МУК) та факультету мистецтв і художньої освіти Мелітопольського державного педагогічного університету, педагоги (МДПУ), випускники та студенти яких складають основу більшості церковних хорів міста. Те саме можна сказати і про церковні хорові колективи Запоріжжя й Бердянська, основу яких складають переважно викладачі, випускники та студенти Запорізького державного музичного училища (ЗДМУ) та Бердянського державного педагогічного університету (БДПУ).

Репертуарна політика церковних хорових колективів регіону здебільшого залежить від рівня підготовки півчих, поглядів настоятеля, освіченості регента та його музичних смаків. У виконавстві церковних хорових колективів регіону спостерігаються деякі розбіжності. Одні будують свій репертуар на основі творів класиків української та російської духовної музики, інші – переважно, на основі творів сучасних композиторів, деякі поєднують виконання творів як сучасних, так і класичних. Нині у виконавстві багатьох церковних хорів області спостерігається тенденція повернення до витоків православної півчої культури – відродження співу в храмі на основі монастирських розспівів: Знаменного, Києво-Печерського, Грецького, Болгарського, Московського, Соловецького, Ільїнського, Валаамського, Троїце-Сергієвої лаври та ін.

Православний хоровий спів привертає увагу слухача до духовних цінностей церковної культури. Тому діяльність багатьох церковних хорових колективів виходить за межі православного богослужіння. Одним з напрямків їхньої діяльності стає художньо-естетична функція. Вони поступово стають складовою мистецького життя країни.

Однією з провідних тенденцій у виконавстві як церковних, так і світських хорових колективів у сучасній незалежній Україні стає проведення концертів духовної музики. В Запорізькій області такі концерти почали проводитися в різних містах регіону починаючи з середини 90-х рр. ХХ ст. З цього часу започатковуються концерти духовної хорової музики під час великих християнських свят Пасха та Різдво Христове. В регіоні спостерігається цікавість до духовних надбань, що віддзеркалює загальнонаціональні тенденції.

Різдвяні концерти в Запоріжжі почали проводити з 1997 р. Відтоді концертні виступи проходять в Запорізькій обласній філармонії 14 січня (Василя Великого). В перші роки в них брали участь найкращі світські та церковні хорові колективи Запоріжжя, а з 1999 р. усього регіону. Різдвяні концерти щорічно збирають вщерть заповнений концертний зал філармонії і є прикрасою зимового концертного сезону. Вже традиційно фінальною подією Різдвяних концертів у Запоріжжі стає виступ

зведеного хору єпархії під керівництвом І. Лічманової у виконанні якого звучать концерт Д. Бортнянського „Слава вышних Богу”, В. Зинов’єва „С нами Бог”, тропар „Різдву Христову” С. Дегтярьова, різноманітні колядки, многоліття, тропарі та кондаки Різдву.

У 2004 р. в концертному залі Запорізької філармонії відбувся концерт духовної хорової музики з нагоди великого християнського свята Пасхи. В ньому взяли участь два архієрейські хори Запоріжжя та хорові колективи ДМШ міста. Цей захід став початком заснування у 2005 р. регіонального фестивалю духовного співу „Христос Воскреси”. Нині фестиваль є яскравою подією в культурно-мистецькому житті регіону, ставши за короткий час одним з найавторитетніших хорових фестивалів у південно-східній частині України.

Передвісником фестивалю духовного співу „Христос Воскреси” можна вважати інший фестиваль духовної музики – „Пойте Богу нашому, пойте”, який упродовж 1998 – 2001 рр. проводився в місті Бердянськ. Фестиваль щорічно збирав найкращі церковні хорові колективи регіону. У 2000 р. фестиваль мав статус регіонального, в ньому також взяли участь хорові колективи з Нікополя і Маріуполя. Організацією фестивалю опікувався благочинний Бердянська протоієрей Петро (Мороз) при підтримці архієпископа Запорізького та Мелітопольського Василя та мера Бердянська В. Баранова. У 2002 р. з різних причин, передусім у зв’язку зі зміною міського голови та неналежною увагою до проблем фестивалю нового керівництва, він припинив своє існування.

Виникнення хорових фестивалів духовної музики – одна з провідних сучасних тенденцій в церковній музичній культурі незалежної України. Одним з перших у 1994 р. розпочав свою діяльність фестиваль духовних піснеспівів „Від Різдва до Різдва” у Дніпропетровську. За цей час він став помітною подією в культурно-мистецькому житті не лише Дніпропетровщини, а й всієї України. Фестиваль проходить під час різдвяних свят і збирає церковні та світські хори з усієї України. Його учасниками також були хорові колективи з Росії, Білорусії, Молдови, Польщі. Щорічно на фестивалі „Від Різдва до Різдва” виступають церковні та світські хорові колективи із Запорізької

області. За часи проведення на фестивалі демонстрували свою майстерність хор Свято-Покровського архієрейського собору м. Запоріжжя (регент І. Лічманова), хор Свято-Андріївського архієрейського собору м. Запоріжжя (регент В. Левченко), хор „Преображення” собору „Олександра Невського” м. Мелітополя (регент О. Братцева), хор „Новотроїцького” храму м. Мелітополя (регент С. Прокопенко), хор „Свято-Вознесенського” храму м. Бердянська (регент С. Браславська), хор храму „Володимирської ікони Божої матері” с. Ново-Василівка Бердянського району (регент Л. Полянська), хор „Свято-Успенського” храму м. Токмак (регент С. Локотков), хор „Свято-Нікольського” храму м. Приморська (регент Г. Мартюшова), мішана хорова капела ЗДМУ (худ. кер. М. Попов), вокальний квартет „Квітень” БК ім. Дроб’язко м. Запоріжжя (худ. кер. І. Лічманова), хорова капела МДПУ (худ. кер. А. Мартинюк), жіноча хорова капела МДПУ (худ. кер. Н. Сегеда), хор ДШМ м. Мелітополя (худ. кер. С. Прокопенко) та ін.

Одним з найавторитетніших серед фестивалів православної духовної музики, які нині проводяться на теренах України, на нашу думку, є „Глас Печерський”. Одним з небагатьох хорових колективів, який був учасником усіх проведених фестивалів „Глас Печерський” є хор „Преображення” собору „Олександра Невського”. Участь в цьому мистецькому форумі в різні роки також приймали хор „Свято-Покровського” архієрейського собору та хор „Свято-Андріївського” архієрейського собору Запоріжжя.

Духовна хорова музика органічно входить в систему мистецької освіти нашої країни. На духовній музичній спадщині українських та російських композиторів нині виховуються студенти-хормейстери вищих і середніх мистецьких освітніх закладів, у тому числі і нашого регіону (диригентсько-хорових відділів МУК та ЗДМУ, факультету мистецтв та художньої освіти МДПУ, факультету естетичного виховання БДПУ). Духовна музика посідає важливе місце в репертуарі хорових колективів цих навчальних закладів.

Співають нині духовну музику і хоріві колективи дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв регіону. Дитячі хоріві

колективи та вокальні ансамблі із Запоріжжя, Мелітополя, Бердянська, Енергодару щорічно беруть участь у фестивалі духовних піснеспівів „Христос Воскреси”, на якому виконують твори української та російської духовної музики.

Рамки статті не дозволяють заглибитися в широкий історичний аналіз церковної півчої культури Запорізького краю, однак навіть побіжний огляд панорами її розвитку засвідчує пошану традицій півчої культури у Запорізькій Січі, входження духовної музики до системи світської та духовної освіти регіону всіх рівнів у XVIII – на початку ХХ ст., занепад у часи перебування України у складі СРСР. Вектор розвитку церковної півчої культури в сучасний час спрямований на відродження традицій духовного хорового співу, свідченням чого є виникнення фестивалів духовних піснеспівів, художньо-естетична функція церковних хорових колективів, виконання духовної музики світськими хоровими колективами регіону.

Література:

1. Баранівська Л.І. *Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст.: дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03 / Л.І. Баранівська. – К.: НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2001. – 247 с.*
2. *Запорожское государственное музыкальное училище им. П.И. Майбороды. – Запорожье: Издатель, 1990. – 16 с.*
3. Мартинюк А.К. *Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: дис. ...канд. мист-ва: 17.00.01 / А.К. Мартинюк. – Харків: Харківська державна академія культури, 2001. – 210 с.*
4. Мартинюк Т.В. *Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – ХХ століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю) / Т.В. Мартинюк. – Мелітополь: ТОВ „Видавничий будинок Мелітопольської міської ради”, 2003. – 608 с.*
5. Мітлицька В.А. *Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку ХХ ст.: дис. ...канд. мист-ва: 17.00.01. / В.А. Мітлицька. – Харків, 1998. – 195 с.*

6. Стародубцев О.В. Русская православная церковь и церковное искусство. 1917 – 1988 гг. [Электронный ресурс] // Офіційний сайт Російської православної церкви. – Режим доступу: <http://www.pravoslavie.ru>

Кутєпова Вікторія Юрїївна
*Викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 159.923.38

ПСИХОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ УСПІШНОСТІ МУЗИКАНТІВ

У статті розглядаються психологічні передумови успішності в музичній діяльності; аналізуються можливі психологічні труднощі, які виникають на шляху музикантів.

Ключові слова: музичні здібності, інтелектуальний рівень, універсалізм, групи проблем, виховання музиканта, творча особистість.

The article deals with psychological preconditions of the successfulness in the musical performance. It analyzes possible difficulties on the way of a musician.

The key words: musical abilities, intellectual level, universalism, groups of problems, up-bringing of the musician, creative personality.

У сучасних умовах інтенсивного розвитку всіх суспільних процесів зміст освіти, освітні стандарти перебувають у динаміці, тому потребують постійного психологічного моніторингу та супроводу. Це спонукає до пошуку нових шляхів і методів психологічної підтримки розвитку підростаючої особистості. У сучасній культурі існує тенденція надавати можливість отримувати музичну освіту молодим людям, що відображає розуміння гуманістичної та розвиваючої ролі музики відносно

особистості. Але особисті характеристики, необхідні для успішності у музичній діяльності, не завжди враховуються. Іноді професійні вдачі та невдачі виникають через особисті риси людини, такі як, вміння спілкуватися з іншими людьми, добре виглядати, впевнено почувати себе на публіці, а також вирішувати конфліктні ситуації. Саме тому, проблеми психологічних особливостей музиканта є актуальною, роботу завжди виконує людина, а не сукупність вмінь та навичок, і часто саме особисті проблеми стають причиною професійних деформацій та невдач музикантів-виконавців [1, 3].

Гра на музичному інструменті – один з найбільш складних видів людської діяльності, який вимагає для своєї реалізації не тільки високий професіоналізм, але й високу ступінь особистого розвитку в цілому, й узгодженість психічних процесів – волі, пам'яті, уваги, відчуття та сприйняття, мислення та уяви, – та безумовну узгодженість тонких фізичних рухів. Неможливо досягти високого художнього задуму, якщо музикант не володіє технікою ігрових рухів, якими він і передає свої думки та почуття через музичний інструмент [5].

Природа музичності та її діагностика, як наукова проблема, досліджувалися і у контексті загальних проблем психології сприйняття, і у дослідженнях загальних та спеціальних здібностей людини, видах його невербальних комунікацій і т.д. Описи винятковості музичних хвилювань людини, які свідчать про вплив музики на особистість, можна знайти як у творах художньої літератури (Г. Гессе, Т. Манн, Л. Толстой), так і у працях психологів, які у свою чергу, намагалися описати та дослідити властивості музичної особистості (К. Сішор та Б. Теплов). Культурна антропологія також вказує на те, що існує підвид людини, що розкривається не в кожній особистості – *Ното-musicus*. Також у сучасних дослідженнях проблема розвитку музичних здібностей розглядається у таких аспектах: структура музичності (Н.С. Гребенюк, Д. Кріс, С.І. Науменко, М.А. Римський-Корсаков, К.В. Тарасова, Б.М. Теплов); вплив на підростаючу особистість музично-інтелектуальних процесів, зокрема музичної пам'яті, мислення, уваги, музично-слухових уявлень (Л.А. Баренбойм, А.К. Бриль, І.П. Гейндріхс, А.Л. Готсдінер, Ц. Колев, О.О. Мальцева, Т.В. Нестеренко,

Г.М. Ципін); етнопсихологічні чинники розвитку музичних здібностей (В.Г. Антонюк, Д. Аспелунд, О.Г. Бенч-Шокало, Ф. Заседателев, Б.Н. Павленко, Л. Пархоменко, І.О. Сікорський, Л.Л. Хрістіанденсен) [1].

У літературі існує багато спроб дати визначення „музичної людини” у багатьох дисциплінах, які мають досить інтуїтивний характер і не співпадають з розвиненими загальними інтелектуальними та сенсорними здібностями, з розвинутою емоційністю особистості та успішністю в освіті та музичній діяльності.

Практика вказує на те, що процедура екзамену в музичних закладах не завжди дає можливість адекватно оцінити, наскільки вступники мають здібності до професійної музичної діяльності. Необхідна також присутність і психологічних критеріїв. Тому поглиблення розуміння музичних здібностей та вияв їх психологічної специфічності, винятковості, є актуальною проблемою психологічної науки, що має не тільки теоретичне, але й практичне застосування для відбору учнів до музичних закладів, а також для подальшої психологічної допомоги музикантам у підтримці психологічного здоров'я та профілактиці професійних деформацій.

На протязі багатьох років музиканти і музикознавці, психологи і педагоги вивчали особливості та умови розвитку музикантів-виконавців та музикантів-композиторів, намагалися описати особистість музикантів, виділити ті риси, що відрізняють їх від представників інших професій.

Так, у багатьох музикантів можна зустріти виняткову пам'ять. В.А. Моцарт ще у дитинстві був здатний записати великий музичний твір по пам'яті. Диригент Артуро Тосканіні знав весь репертуар напам'ять на протязі багатьох десятків років. Головний показник музичних здібностей – це здатність досягати найвищих результатів за короткий час, зберегти їх та здатність відтворити музичний твір через деякий час, не втрачаючи якість виконання [5].

Вивчаючи біографії видатних музикантів помічають їх зацікавленість не тільки музикою, а багатьма явищами навколишнього середовища. Вони займаються самоосвітою, тобто для них характерним є універсалізм. Й.С. Бах був

одночасно і композитором, і виконавцем, і майстром органної техніки. Окрім музики Ліст, Вагнер, Шуман, Чайковський, Глінка, Шопен внесли внесок і у літературу. Як сказав диригент Бруно Вальтер: „Лише музикант – лише напівмузикант”.

Таким чином, наповненість життя, емоціональна напруженість свідомості враженнями створює багато художніх образів, а також потребу їх втілити у художній задум. Якщо це не трапляється, то людина стає буквально „хворою”. Так, Гектор Берліоз пише Фантастичну симфонію, страждаючи від нещасливого кохання до актриси Генрієтти Смітсон.

Для видатних музикантів та композиторів характерна радість від процесу творчості. Достоевський каже, що найбільшим щастям для нього був той час, коли він писав свої твори, жив та радів зі своїми героями, коли ще ніхто не читав його твори, а не той час, коли до нього прийшла слава та успіх.

Велика працьовитість характерна для музикантів та письменників. Дюма казав, що руки, які написали 400 книжок – це руки працівника. Вони спроможні працювати і тоді, коли немає натхнення. Талановиті люди мають відповідальність перед своїм талантом. Клементі, наприклад, працював по 8 годин у день, і якщо він не міг через якісь причини стільки працювати, то він віддавав свій „борг” наступного дня [5].

Крім того, незважаючи на успіх та талант, успішні музиканти дуже вимогливі до себе. Так, Рахманінов зовсім не вважав себе талановитим, більш того, у зрілому віці він докоряв себе за те, що у молоді роки лінився та працював недостатньо. Вони тягнуться до недосяжного ідеалу, мають надзвичайну вимогливість щодо оцінки своїх успіхів, а іноді, навіть, низьку самооцінку.

Вразливість та гостра реакція на навколишнє життя вказує на слабкість нервової системи, але надзвичайна працьовитість та витримка у роботі над своїми творами говорять про силу характеру визначних музикантів. Як казав Ференц Ліст, якщо ти хочеш бути визначним музикантом, ти повинен стати визначною людиною, не розважати публіку, а розвивати її [3, 5].

Згідно американському психологу Тейлору, творча особистість наділена такими рисами, як незалежність та самостійність думки, бажання йти своїм шляхом, активність,

бажання ризикувати, невдоволення існуючими традиціями і методами – бажання змінити ситуацію, нестандартність мислення, дар спілкування, талант передбачення. Також визначають такі риси, як багатство фантазій та інтуїції, здатність виходити за рамки звичайних уявлень та бачити явища з незвичної сторони. Творці нового у мистецтві мають ширину та глибину знань, багатство почуттів, а особливо, почуття нового [5].

Творчі люди зазвичай не зважають на авторитети. Дослідивши на початку шляху все, що було зроблено до них, вони обирають свій шлях, не зважаючи на критику. Так і робили всі композитори-новатори, які проклали нові шляхи у музичному мисленні – Бетховен, Ліст, Стравінський, Шостакович.

Достатньо складною та цікавою є проблема співвідношення об'єму знань, розумових здібностей зі здібностями до творчості. Як вказує польський дослідник А. Майтенко, розумові здібності необхідні для творчості в одних сферах діяльності і зовсім не потрібні в інших. Там, де сфера діяльності потребує значних розумових здібностей для складної області знань, наприклад, фізиці, існує деякий зв'язок між розвитком розумових здібностей та оригінальністю при вирішенні задач, але цей зв'язок незначний. У той час як у художників, скульпторів кореляція між якістю роботи та розумовими здібностями нульова або, навіть, від'ємна. Ці відмінності можуть бути зумовлені особливостями функціонування вербального та невербального інтелекту. Так, досягнення в одній сфері діяльності може не співпадати з досягненнями в інших сферах. Наприклад, Бетховен мав труднощі при вивченні таблиці множення, а відомий фізик Ландау не знаходив привабливими навіть найкращі зразки світової музики [4, 5].

Тобто, загально прийнятою думкою у психології музики є те, що музична обдарованість не пов'язана із загальним інтелектуальним рівнем людини, як оцінюють стандартні тести. Хоча помічають невелику кореляцію між музичними здібностями та високим інтелектом, але музичний талант не залежить від інших здібностей. Іноді діти з порушеннями мовного та соціального розвитку – синдром „аутизму” мають

надзвичайну музичну обдарованість, її ще називають „геніальною ідіотією”. А люди з дуже високим коефіцієнтом інтелекту іноді зовсім не мають музичного слуху. Коефіцієнт кореляції між коефіцієнтом інтелекту та музичними здібностями зазвичай складає 0.3 (Shuter-Dyson, Gabriel, 1981). Тобто, високий інтелект не є необхідною умовою виявлення музичного таланту [4].

Особливо приділяється увага геніальності творця та його психічному захворюванню. Ще Платон казав, що творчість – це марення, що надається богами. На протязі XIX століття у своїй книзі „Геній та божевілля” Ломброзо описав велику кількість фактів з біографій відомих митців, музикантів, політиків та їх дивні звички, характери та аномалії [5].

Особливістю творчої особистості також є нарцисизм, тобто багатий внутрішній світ, орієнтація на себе, імпульсивність, незалежність, самоствердження, потреба у домінуванні та готовність використовувати інших для досягнення своїх цілей, відсутність емпатії – можуть бути притаманні як творчій особистості, так і особистості з рисами нарцисизма.

Коли людину переповнюють особливо сильні почуття, то схильність до музики стає головним шляхом вираження духовного життя людини. За думкою Ломброзо, це пояснює, чому серед геніальних „безумців” так багато музикантів, до них він відносив Глюка, Генделя, Моцарта, Шумана, Бетховена, Доницетті, Перголезі [1, 5].

Радянський психолог А.Н. Лук порівнює творчий процес із гумором, який має також три основні компоненти: наявність попередніх знань, підсвідоме асоційоване поєднання далеких понять та критична оцінка отриманого результату. Присутній на виконанні „Скіфської сюїти” С. Прокоф’єва композитор А. Глазунов не дослухав твір до кінця та вийшов із зали. Згодом, С. Прокоф’єв записав у своєму щоденнику „Глазунов, слухаючи сюїту, вийшов із себе та із зали” [5].

Кажучи про групові відмінності музичної обдарованості, можна помітити гендерні відмінності. Якщо ми будемо говорити про відомих композиторів, то помітимо, що майже всі вони – чоловіки. Це, навіть, попри те, що жінки на протязі багатьох

століть частіше навчалися грати на музичних інструментах. Жінки (ще з вікторіанської епохи) створили багато ліричних творів, але авторами симфоній, опер та музичних комедій є чоловіки. По генетичним та анатомічним причинам чоловікам частіше характерні полярні показники здібностей, тобто вони домінують, як серед геніальних, так і серед інтелектуально неповноцінних людей (Wilson, 1989). Таким чином, відсутність музичного слуху у багатьох хлопчиків може бути зворотною стороною виняткового музичного таланту Баха, Моцарта, Бетховена.

Говорячи про виконавське мистецтво, то для нього необхідна деяка ступінь „андрогінії” (Kemp, 1982). Порівнюючи з нормою музиканти-чоловіки більш жіночні, а жінки – більш мужні. Можливо, це пояснюється тим, що робота професійного музиканта-виконавця в ідеалі потребує поєднання традиційно чоловічих здібностей (наприклад, математичних здібностей, здатність до конкуренції) та жіночих якостей (чуттєвості та експресивності) [4].

Оскільки музична діяльність потребує значних вольових, емоційних затрат організму людини, найбільш вразливою групою є молоді музиканти, а також студенти учбових музичних закладів, які найбільш потребують у психологічній допомозі. Навіть, маючи добру фахову підготовку, вони можуть „провалити” важливий виступ через емоційні хвилювання, вольові труднощі або недостатню особистісну зрілість [2].

Незадоволення професійною діяльністю музикантів може призвести не тільки до психологічних труднощів, а й до психосоматичних порушень. Так, серед студентів Ленінградської консерваторії, у рамках дослідження здоров'я, у деяких із них діагностували виразкову та гіпертонічну хворобу, нейродерміт, вегетативні та астеничні порушення, неврози, професійний спазм рук у виконавців та афонію у вокалістів і, навіть, стерті форми психотичних захворювань (1979) [2, 3].

Таку високу поширеність нервно-психічних порушень серед студентів консерваторії пояснюють досить характерним для них типом виховання, бо батьки обирають „майбутню професію” дитині у віці 3-5 років (такий ранній професійний відбір не характерний для більшості абітурієнтів інших вузів).

Професія музикантів потребує довгих та систематичних вправ, через це батьки часто оберігають вільний час цих дітей, перешкоджаючи спілкуванню з однолітками та іншим справам. Таким чином, до часу, коли студенти вступають до вищого навчального закладу, вони вже мають досить високий професіоналізм (що не характерно для абітурієнтів інших вузів), але ще й недостатньою особистісною та емоційною зрілістю, дефіцит навичок спілкування [2, 3].

Парадокс виховання музикантів полягає у тому, що виховання музичних „вундеркіндів” починається з того, що музична діяльність пасивно нав’язується дитині, а згодом втілюється у засіб досягнення професійних навичок та виконавського успіху, іноді так і не здобувши самостійної особистісної значущості. По-друге, фактором, що впливає на психічне здоров’я музикантів є відкрита „орієнтація на лауреата”, а інші студенти продовжують навчання, розуміючи свої труднощі при майбутньому професійному відборі [2].

У цілому, професіограма музиканта потребує роботи з 5 групами проблем, з якими професійні музиканти частіше за все звертаються до психологічної служби:

1. Проблеми самопочуття та формування навичок саморегуляції, які суб’єктивно оцінюються як втомленість, погане самопочуття, музикантам важко розслабитися та відпочити.
2. Проблеми впевненості у собі, суб’єктивне переживання, страх провалу, труднощі у прийнятті рішень, слабка опора на себе та свої сили, низька самооцінка.
3. Проблеми спілкування – труднощі в особистісних та соціальних контактах, які суб’єктивно переживаються як відсутність розуміння у спілкуванні, недовіра, страх перед конфліктами, страх бути не прийнятим іншими людьми та інш.
4. Проблеми особистісного та професійного самовираження, які суб’єктивно відчуються, як проблеми іміджа, „не можу себе показати”, „не можу бути помітним”.
5. Проблема мотивації діяльності – почуття непотрібності своєї діяльності, і як результат – відсутність інтересу до навчання та праці [3].

Отже, для здоров'я не тільки окремої людини, але й для суспільства в цілому, існує потреба у психокорекційній допомозі, удосконалення профорієнтації та індивідуалізації навчального процесу у студентів музичних закладів.

Література:

1. Ашмарин И.И. Зачем человеку музыкальность / И.И. Ашмарин // Человек. – 1998. – № 2. – С. 57–78.
2. Бараиш Б.А. Психопрофилактическая помощь студентам вузов / Б.А. Бараиш // Психогигиена и психопрофилактика. – Л.: ЛГУ, 1983, – С. 39–45.
3. Блинова О.А. Методика личностно-ориентированной коррекции профессионального развития средствами музыки (на материале психологов, педагогов, музыкантов-исполнителей): дис. ...канд. психолог. наук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rae.ru/snt/pdf/2005/021Blinova.pdf>
4. Вильсон Гленн Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники [пер. с англ. А.И. Блейз] / Гленн Вильсон. – М.: Когито-Центр, 2001. – 384 с.
5. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 384 с.

Рябоконева Марія Олександрівна
 Аспірантка кафедри „Теорія та історія культури”
 Національної музичної академії України
 ім. П.І. Чайковського

УДК 78.03, „19”+78.071.1(430)

ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ МУЗИЧНОГО НЕОКЛАСИЦИЗМУ

У статті здійснюється спроба культурологічного осмислення музичного неокласицизму як феномену в західноєвропейській художній культурі ХХ століття. В

дослідженні розкривається естетична суть музичного неокласицизму, розглядаються його національні відбиття і визначаються основні стилістичні засади.

Ключові слова: неокласицизм, музичний неокласицизм, античність, класичність, художній напрям, західноєвропейська культура, західноєвропейське мистецтво.

The article presents an essay of a culturological interpretation of the Neoclassicism in music as a phenomenon of the west-european XX century art. The research exposes the aesthetic substance of the musical Neoclassicism, examines its national variations and identifies its basic stylistic principles.

The key words: neoclassicism, musical neoclassicism, antiquity, classicality, artistic trend, west-european culture, west-european art.

У сучасній культурології неокласицизм найчастіше визначають як напрям в європейській художній культурі кінця XIX – першої третини XX століть, що характеризується постійним звертанням до античного мистецтва [5]. Так, для літературного неокласицизму властиве використання сюжетів і жанрів античної поезії, архітектурний неокласицизм відроджує монументальні форми античного зодчества, неокласицизм в образотворчому мистецтві прагне до пластичної виразності і композиційної рівноваженості образів античного живопису.

На загальному фоні виділяється музичний неокласицизм, до якого дане визначення виявляється маловживаним. Ідея безпосереднього звертання до античності не могла здійснюватися в музичному неокласицизмі з тієї причини, що ті вкрай мізерні відомості про античну музику, які ми мали на початку XX століття, не могли бути достатнім художнім орієнтиром. Внаслідок цього головним для музичного неокласицизму стало прагнення до „класичності” як певної естетичної норми античного мистецтва, що декларує принцип ясності, гармонії і порядку.

З одного боку, в цьому виявляється спроба протиставлення модерністським пошукам початку століття високого й сталого музично-естетичного ідеалу, з іншого – втеча від рішення гострих соціальних проблем сучасності в завершений і ясний

світ класичних форм і принципів мислення. „Прагнення до впорядкованості, до спокою, ясності, в кінці-кінців до відпочинку від неймовірного нагромадження звукових багатоярусних башт викликало „тугу по далеких часах”, коли звучали натхненні мадригали Джезуальдо, світські кантати і перші оперні вистави XVIII століття, коли попередники Баха возносили під куполи храмів класично стрункі композиції для органу”, – пише Л. Ентеліс [14, 13]; „Багато європейських композиторів пов’язують свою творчість з темами з більш менш віддаленого минулого, немов навмисно відстороняючись від гострої живої сучасності”, – вказує О. Леонтьєва [7, 183].

Тими культурними епохами, в мистецтві яких неокласицисти знаходили „стійкі” опори і „позачасові” ідеї, могли бути і бароко, і ранній класицизм, і пізнє Відродження. Так, М. Михайлов вважає, що вихідними стильовими системами, на які орієнтувався неокласицизм початку XX століття, були ранній класицизм і віденська класична школа [9, 212]. Л. Раабен підкреслює особливу близькість неокласицистам музичного мистецтва бароко, яке „дало високе вираження загальнолюдських, етичних ідей” [10, 208]. Цікаву думку про естетичну антиномічність неокласицизму висловив В. Варунц: „Характерно, що для тих, кого називають неокласицистами, „антагонізм” бароко і класицизму зовсім втрачає свою гостроту. У прагненні внести до сучасного мистецтва ясність і організованість кожен композитор звертається до того стилю, до тих прийомів, котрі йому найближчі. По суті, неокласицизмом можна назвати будь-яке художнє явище, часом, можливо, й таке, котре доволі віддалено нагадує стиль попередніх епох, незалежно від того, чи звертаються композитори до класицизму, бароко або до ще давніших епох” [2, 147].

Як крупний стильовий напрям, неокласицизм проявився в національних культурах багатьох західноєвропейських країн. Своєрідність кожного з варіантів обумовлювалося тісними зв’язками з національними музичними традиціями. Оскільки бароко, класицизм, Відродження по-різному проявлялися в національних європейських музичних культурах, стилістичні орієнтири неокласицизму в музиці, на відміну від інших видів художньої діяльності, що спиралися на універсальне по

відношенню до західноєвропейського античного мистецтва, відрізнялися значною своєрідністю. Винятком став неокласицистський метод І. Стравінського, який відрізнявся широкою універсальністю.

Сильний спадкоємний зв'язок з національними музичними традиціями виявляє німецький неокласицизм. Показовим для творчості німецьких композиторів стало звертання до камерності як певного художнього принципу інструментальної музики німецького бароко. Рішуча відмова від вагнерівських оперних традицій з одного боку, і настільки ж категоричне заперечення великого пізньоромантичного оркестру з іншого, привели до відродження жанрів камерної інструментальної музики, камерного оркестру, камерних складів виконавців. Окремим пунктом німецької неокласицистської програми було проголошення поліфонії як „об'єктивної основи вічно „справжнього” в музиці – її надійного фундаменту для побудови життєво необхідного в мистецтві порядку і дисципліни” [6, 301]. Яскравим прикладом є камерно-інструментальна творчість П. Хіндеміта, яка демонструє на рідкість гармонійне поєднання композиційної техніки ХХ століття з традиціями старого німецького мистецтва.

Характерно, що в цей же час в німецькому мистецтві (не лише музичному, але й візуальному) спостерігається ряд тенденцій, в основі своїй близьких неокласицизму. Викликане численними радикальними змінами в образі життя, його загальному ладі, течія „нової речевості”, також як і неокласицизм, виявилася ще одним досить серйозним опонентом пізньому романтизму. Культивування витончених відчуттів, переживання „прекрасної миті” – все це, згідно з урбаністичною естетикою „нової речевості”, було вкрай невчасним. Романтичним ілюзіям протиставлялася конструктивістська точність, об'єктивність, достовірність.

Художній напрям „нової речевості” виник на початку 1920-х років як реакція на експресіонізм. Цей рух не був цілісним художнім напрямом. З самого початку в ньому намітилося два

крила: праве – неокласичне (інша назва „магічний реалізм”⁵), і ліве (або веризм). Представники неокласицистської лінії тяжіли до абстрактної інтерпретації класичних зразків, представники веристського – до соціальної критики і карикатури. При цьому ні ті, ні інші не задавалися „вічними” питаннями буття, обмежуючись лише реєстрацією фактів. Польський кінознавець Є. Теплиць визначив дану позицію як „філософію примирення зі справжнім положенням речей” [12, 250-251]. Характеризуючи творчість найбільш яскравих представників цієї течії, В. Турчин виділив такі найважливіші риси їх стилю як „холодний простір”, „беззвучність форм”, „цінність деталей”, „випадання з часу”, „тягу до зорових знаків” [13, 176].

Цікаво, що в музиці ідеї „нової речевості” найяскравіше виявилися у П. Хіндеміта. Недовгий час у ранній творчості композитора спостерігався своєрідний стилістичний паралелізм: поряд з першими неокласичними опусами посідали твори яскраво урбаністичного характеру. Наприклад, протягом 1922 року були написані такі різнопланові цикли, як „Житіє Марії” і сюїта „1922”.

У порівнянні з німецьким, французький неокласицизм набув більш завуальованої форми. Вихідний пункт неокласицизму, що вимагав повернення мистецтву чітких конструктивних форм і логіки розвитку, для французів не був настільки актуальним. Ясність композиційних рішень завжди була невід’ємною властивістю французької музики. Відмітною і яскравою особливістю французького неокласицизму став його зв’язок з театральним мистецтвом. Яскравість, артистичність, видовищність виявилися характерними рисами інструментальних творів французьких неокласицистів.

Опора на національну традицію відчувається в зверненні до античності, що зіграла важливу роль у формуванні театру французького класицизму. Антична тематика отримує яскраве вираження в музичному театрі вже в довоєнні роки: показовими

⁵ „Магічний реалізм” - ще одна назва даного напрямку, запропонована в 1925 р. німецьким істориком Ф. Ро у нарисі про образотворче мистецтво „Магічний реалізм: пост-експресіонізм” („Magic Realism: Post-Expressionism”, 1925). Визначивши явище „нової речевості” як прямо протилежне експресіонізму, автор назвав його „магічним реалізмом” („Magik Realismus”).

є музичні драми „Прометей” (1900) і „Пенелопа” (1913) Г. Форе, балет „Дафніс і Хлоя” М. Равеля (1912), хореографічна ораторія „Орфей” Ж. Роже-Дюкаса (1914), в яких ставилися і вирішувалися високі філософські й етичні проблеми. У 1920-ті роки неокласицистський театральний жанр найбільш послідовно розвивали композитори „Шістки”. Проте античні теми, настільки високо трактовані представниками старшого покоління, молодими композиторами інтерпретуються інакше: це і пародійно-гротескове втілювання („Викрадення Європи”, „Покинута Аріадна”, „Позбавлення Тезея” Д. Мійо), і серйозне, інколи трагічне прочитання міфів, яке відображує болісні й гіркі роздуми над морально-етичними цінностями („Горацій-переможець”, „Антигона” А. Онегера). У тому ж напрямі розвивається творча діяльність відомих французьких драматургів Ж. Ануя, П. Клоделя, А. Жида. Особливий вплив на французьку музику мав Ж. Кокто, який був не лише лібретистом „Царя Едіпа” і „Антигони”, але й натхненником багатьох починань „Шістки”, автором її естетичної програми – маніфесту „Півень і Арлекін” (1918). „Досить хмар, туманностей, акваріумів, ундин і ароматів ночі – нам потрібна музика земна, музика повсякденності” [3, 206], – так словами Ж. Кокто в маніфесті „Півень і Арлекін” формулювало свої вимоги нове покоління композиторів, борючись з імпресіонізмом і вагнерівськими впливами у французькій музиці.

Що стосується італійського неокласицизму, то його поява була частково пов’язана з культом „великої Італії” і закликами до воскресіння слави минулого. У певному сенсі італійський неокласицизм став великим стилем, бо, як відомо, будь-яка тоталітарна держава (якою і була Італія в 1920-30-і роки) завжди тяжіє до класичних принципів у мистецтві, що втілюють ідеї раціональності, єдності і порядку.

Італійському неокласицизму в музиці передувало близьке по суті явище у живописі, пов’язане з діяльністю школи „метафізичного живопису”. Засновник школи Дж. де Кіріко стверджував, що „метафізичний живопис представляється саме тим явищем, яке чистотою своїх фарб і ретельністю їх накладення здатне протистояти проявам неясності і розпливчатості у живописі” [1, 39]. Естетичним зразком було

вибрано мистецтво кватроченто, традиції якого, слід зазначити, отримали своєрідне відбиття в творчості учасників групи. Зображуючи цілком реальні предмети, художники навмисно поміщали їх у чужий для них контекст, тим самим створюючи ефект „найбезнадійнішої туги і якогось виморочного світу, сучасної пустелі, зануреної в атмосферу містики і невблаганної долі” [8, 249].

Неокласицистська лінія „метафізичного живопису” отримала своє формальне продовження в мистецтві „Новеченто”. На відміну від попереднього, рух „Новеченто” не мав конкретної естетичної програми і відповідав швидше певному культурному клімату, що склався на той момент у фашистській Італії. Перша виставка новечентистів відбулася у 1922 році в Мілані під заступництвом найближчої соратниці Муссоліні М. Сарфатті. Саме вона визначила художні принципи „Новеченто” як офіційної течії: „Ясність форми і стриманість концепцій, нічого ексцентричного, виключення всього довільного і темного” [8, 254]. Звертаючись до мистецтва минулого, учасники руху шукали в ньому ті приклади і зразки, які можна було символічно тлумачити як вираження твердості і порядку. Ставши провідниками профашистських ідей, новечентисти вбачали в своїх картинах відродження минулої величі мистецтва Римської імперії⁶.

На відміну від „Новеченто”, музичний неокласицизм в Італії не був політично ангажованим і, за винятком окремих випадків, переслідував інші культурні цілі. У країні, яка була в XVII – XVIII століттях родоначальницею всіх основних музичних форм, напередодні XX століття інтенсивно розвивався лише оперний жанр. Проти такого становища і повстало нове покоління композиторів, девізом яких було всестороннє відродження італійської музичної культури на основі досягнень великого минулого. Повертаючись до „золотого віку”

⁶ Тими ж рисами був позначений неокласицизм в італійській архітектурі. Відродження прийомів давньоримського зодчества розглядалося як одна з найдієвіших форм у пропаганді фашистської ідеології. Помпезність, гнітюча грандіозність, підкреслена масивність конструкцій стали невід’ємною властивістю „відроджених”, подібно до римських прототипів, різних тріумфальних арок, стадіонів, що стилізують римські спортивні арени тощо.

інструментального мистецтва, неокласицисти відмовлялися „від диктату бетховенської форми, від дуже гнучких спокус симфонічних поем і від невідповідностей імпресіонізму” [15, 226]. Віднині увага молодих композиторів була зосереджена на вивченні старовинних ладів італійської музики і спадщини старих майстрів – Палестрини, К. Монтеверді, А. Вівальді, А. і Д. Скарлатті. В загальному руслі неокласицизму відроджується особливий композиційний прийом старовинної італійської опери – принцип пастіччо, що ґрунтується на використанні чужого тематичного матеріалу. Проте тепер він також застосовується в балетній та інструментальній музиці (оркестрові сюїти „Скарлаттіана” і „Паганініана” А. Казелли, „Вівальдіана” Ф. Маліпєро). Звертаючись до оперного жанру, італійські неокласицисти часто використовували міфологічні сюжети. Як приклади можна привести опери І. Піццетті (опери „Федра”, „Іфігенія”, „Клітемнестра”), Ф. Маліпєро (опера трилогія „Орфеїди”, „Гекуба”, „Полонена Венера”), А. Казелли („Оповідь про Орфея”). Інколи італійський оперний неокласицизм зближувався з неокласицизмом у живописі та архітектурі. У помпезному монументально-парадному стилі виконана опера „Пустеля спокуси” (1937) А. Казелли, присвячена Абіссінській кампанії Муссоліні, йому ж присвячені найбільш значні опери Ф. Маліпєро – „Юлій Цезарь” (1936) і „Антоній і Клеопатра” (1938).

Резюмуючи вищевикладене, вкажемо, що неокласицизм, як великий, хоча внутрішньо вкрай неоднорідний художній напрям в західноєвропейській культурі ХХ сторіччя, найбільш послідовно втілювався в музиці. Естетичною парадигмою неокласицизму, що об’єднує різні форми його втілень, є античність – праоснова європейського культурно-історичного цілого, звертання до якої дозволяло реалізовувати найголовнішу неокласицистську ідею художнього універсалізму. В той же час для музичного неокласицизму більш властивим виявилось не пряме використання античних образів або сюжетів, але опосередковування класичних принципів античного мистецтва через звертання до музики бароко, класицизму і пізнього Відродження. Конкретний стилістичний вектор пошуків „класичного” ідеалу в значній мірі обумовлювався

приналежністю композитора до певних національних музичних традицій, різноманітність яких визначила багатогранність, яскравість, багатство проявів неокласицизму в музиці.

Література:

1. Варуң В. Музичний неокласицизм: Історичні нариси / В. Варуң. – М.: Музика, 1988. – 80 с.
2. Варуң В. Цикл „Kammermusik” (до питання про неокласицизм П. Хіндеміта) / В. Варуң // Пауль Хіндеміт. Статті і матеріали. [ред.-укл. І.Ф. Прудникова]. – М.: Рад. композитор, 1979. – С. 143–178.
3. Житомирський Д. До вивчення західноєвропейської музики ХХ ст. / Д. Житомирський // Сучасне західне мистецтво. Ідейні мотиви. Шляхи розвитку. – М., 1971. – С. 195–274.
4. Іконников О. Неокласицизм / О. Іконников // Велика Радянська Енциклопедія. [гол. ред. О.М. Прохоров]. – Т. 17. – М.: „Радянська Енциклопедія”, 1973. ствб. 1393–1397.
5. Корж Ю. Неокласицизм / Ю. Корж // Культурологія. ХХ сторіччя. [Енциклопедія]. – Т. 2. – СПб: Університетська книга, „Алетейя”, 1998. – С. 82–85.
6. Кудряшов А. Теорія музичного змісту: художні ідеї європейської музики XVII – ХХ ст. / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
7. Леонтъєва О. *Musica nova* / О. Леонтъєва // Радянська музика. – 1960. – № 7. – С. 176–183.
8. Ліфшиць М. Мистецтво і сучасний світ / М. Ліфшиць. – М.: Образотворче мистецтво, 1978. – 382 с.
9. Михайлов М. Стиль в музиці: дослідження / М. Михайлов. – Л.: Музика, 1981. – 264 с.
10. Раабен Л. Ще раз про неокласицизм / Л. Раабен // Історія і сучасність. – М.: Рад. композитор, 1982. – С. 196–214.
11. Рейнгардт Л. Сучасне західне мистецтво: боротьба ідей / Л. Рейнгардт. – М.: Образотворче мистецтво, 1983. – 360 с.
12. Теплиць Є. Історія кіномистецтва. 1895–1927 / Є. Теплиць. – М.: Прогрес, 1968. – 336 с.
13. Турчин В. По лабіринтам авангарду / В. Турчин. – М.: МДУ, 1993. – 248 с.

14. Ентеліс Л. Силуети композиторів ХХ сторіччя / Л. Ентеліс. – Л.: Музика, 1971. – 215 с.
15. Casella A. *Music in my time: the memoirs [translated and edited by Spencer Norton]* / A. Casella. – Norman: University of Oklahoma Press, 1955. – 254 p.

Антоненко Маргарита Муратівна
Аспірантка кафедри „Диригування”
Мелітопольського педагогічного університету
ім. Б. Хмельницького

УДК 783.8:316.61

ФЕСТИВАЛІ ДУХОВНИХ ПІСНЕСПІВІВ В УКРАЇНІ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

*„Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце моё,
я был охвачен благоговением; слезы бежали и хорошо мне было с ними”*
Бл. Августин, епископ Иппонийский (354–430).

У статті здійснюється аналіз фестивалів духовних піснеспівів України як визначного культурного та мистецького явища держави, розглядається соціокультурне буття фестивалів духовних піснеспівів „Глас Печерський” (м. Київ), „Від Різдва до Різдва” (м. Дніпропетровськ), „Христос Воскресе” (м. Запоріжжя).

Ключові слова: фестиваль, духовна музика, культура, мистецтво.

Active analysis of the Festival of Sacred Chants of Ukraine as a significant phenomenon in the culture and art of the state is presented in the given article. The article deals with social and cultural festivals existence spiritual songs „The voice Crypt” (Kiev), „From Christmas to Christmas” (Dnepropetrovsk), „Christ has Arisen” (Zaporozhye).

The key words: festival, sacred music, culture, art.

Споконвічно духовна музика була пов'язана з вірою людини у Всевишнього. Згідно Євангелія від Луки, перші християнські піснеспіви були принесені на землю ангелами в Різдвяну ніч (Лк. 2, 13-14). Християнство як вчення та релігійна течія запроваджене на Русі у 988 р. за часів князювання Володимира Святославовича. Його прийняття позитивно вплинуло на музично-співацьку культуру українського народу, зробило його першозасновником духовної православної музики на Русі.

Церковна музична культура розвивалась протягом багатьох століть, пройшовши шлях від моноголосся знаменного розпіву до багатоголосного партесного співу, жанру духовного хорového концерту та гармонізації духовних піснеспівів з урахуванням класичної гармонії і традицій національної музичної культури. Минуло понад тисячу років, і спів, який ми чуємо в храмах, зовсім не схожий на той старовинний, який був перейнятий у Візантії у X ст., але і зараз йому притаманна деяка величність, що надає естетичну насолоду.

Об'єктом даного дослідження є духовна музична культура України православної традиції. Предмет дослідження – фестивалі духовних піснеспівів, як традиційна і найрозповсюдженіша музична форма відродження православної культури України.

Просторове буття православних духовних піснеспівів у соціокультурному середовищі України переважно виявляється у двох напрямках: церковному та світському. З одного боку духовний хорівий спів є невід'ємною частиною православного богослужіння – найбільш масової релігійної течії країни. Нині, духовні піснеспіви можна почути на вечірньому богослужінні та літургії в монастирях, кафедральних соборах або приходських храмах майже у кожному населеному пункті країни.

Інший бік соціокультурного буття духовної музики в Україні є її інтегрованість в музично-мистецьке життя країни. Вона широко використовується в сучасних системах виховання та освіти. Музичне виховання в загальноосвітніх та музичних школах, середніх та вищих навчальних закладах системи мистецької освіти багато в чому ґрунтується на традиціях культури українського народу, невід'ємною складовою якої є

духовна хорова спадщина видатних композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича та ін.

Однією з ознак виконавства академічних хорових колективів у сучасній незалежній Україні є поширене використання в своїх концертних програмах творів духовної музики. На думку академіка А. Лашенка „...хорова діяльність в Україні природно активізувалася в певну функцію примирення. І цілком закономірно, що на перший план сьогодні вийшов і найефективніший засіб впливу на свідомість окремої людини – духовні хорові твори” [4, 8].

На фоні неминучого та вельми неоднозначного процесу глобалізації існує потреба особливої уваги до духовного розвитку суспільства. Соціум легко піддається принадам та спокусам світу. Західна популярна культура крок за кроком заволодіває умами й серцями наших співгромадян, особливо молоді. Як зазначає народний артист України А. Авдієвський: „Саме у наш час, на тлі послаблення уваги до класичних та фольклорних традицій, посилюється потік чужої за інтонаціями та параметрами примітивної мистецької продукції, здатної переорієнтувати, або навіть зруйнувати свідомість молоді людини” [2, 7].

Відтак, у сучасний час все більш актуальнішою стає місіонерська діяльність, яка направлена на відродження духовних надбань українського народу. Однією із форм місіонерської діяльності в Україні стає проведення фестивалів Православних духовних піснеспівів. Духовний хоровий спів стає одним із засобів популяризації церковної культури, привертання церквою уваги до своїх цінностей.

За часів незалежної України такі фестивалі проводились у переважній більшості регіонів держави. „Великий тлумачний словник сучасної української мови” визначає фестиваль як „...масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва” [3, 93]. Отже, музичний фестиваль – це свято мистецтва, на якому „...публіка, що збирається разом у просторі концертного залу, об’єднується у своєрідну спільноту чи навіть „родину” [3, 95]. Кажучи про фестиваль духовної музики – це не просто місце де відбуваються мистецькі події, але це й свято

душі кожної людини, яка наповнює концертну залу. Фестивалі духовної музики в Україні – це острівець великої духовності у морі бездуховності, яка заповнила ефіри телебачення, концертні майданчики та й загалом соціум.

Одним з перших розпочав свою діяльність фестиваль духовних піснеспівів „Від Різдва до Різдва” в м. Дніпропетровську. Даний фестиваль заснований у 1994 р. Дніпропетровською міською радою та Дніпропетровським управлінням Української православної церкви. Присвячений він одному з найвеличніших християнських свят, а його метою стає духовне відродження українського народу.

За 17-річну історію проведення „Від Різдва до Різдва” на сцені Дніпропетровського драматичного театру ім. Горького духовну музику виконували понад 30000 тисяч учасників професійних, аматорських, церковних та дитячих колективів з майже усіх областей України, а також Росії, Білорусії, Молдови, Польщі.

Для прикладу, лише у 2007 р. у фестивалі взяли участь 54 світських, 24 церковних та 17 дитячих хорових колективів. Серед 1919 учасників понад половина – це діти та студенти. Нині, у наш важкий час, молоді важливо ступити на правильний шлях духовного розвитку, який вбачається неможливим без пропагування християнських цінностей, які несуть в собі ідеали високої моралі та культури. Відтак, участь молоді у подібних форумах вбачається нам важливим етапом на шляху духовного відродження нації.

Безумовними перевагами Дніпропетровського фестивалю є величезна географія учасників, а також те, що зазвичай він відбувається протягом майже цілого тижня, що збільшує його слухацьку аудиторію. Отже, фестивалю духовних піснеспівів „Від Різдва до Різдва” притаманна величезна пропускна здатність (учасники та слухачі). Його суттєвими ознаками є також регулярність, строкатість і масовість, у наслідок чого захід почав виконувати функції міжнародного календарного свята у Дніпропетровську.

На думку С. Зуєва „обов’язковою ознакою сучасного фестивалю є наявність „родзинок”, що мають не просто привернути увагу мистецької спільноти, але викликати

„справжній ажіотаж” навколо його подій та імен” [3, 100]. У даному контексті „Від Різдва до Різдва” може похвалитись участю хорових колективів з європейським ім'ям: камерний хор Харківської обласної філармонії (худ. кер. народний артист України В. Палкін), камерний хор „Таврійський Благовіст” (худ. кер. засл. діяч мистецтв України В. Ніколенко), Кіровоградський муніципальний камерний хор (худ. кер. засл. діяч мистецтв України Ю. Любович), камерний хор Дніпропетровської обласної філармонії (худ. кер. засл. діяч мистецтв України О. Пучкова), Рівненський камерний хор „Воскресіння” Свято-Воскресенського собору (худ. кер. засл. діяч мистецтв України О. Тарасенко), Ансамбль солістів „Київська Русь” (м. Київ) (керівник – Є. Гундер), чоловіче тріо „Южный глас” із Тирасполя та багатьох ін. Піднімає престиж та мистецький рівень фестивалю участь в журі відомих представників творчої еліти України (Н. Матвієнко, В. Палкін, А. Мурзаєва та ін.). Очолює журі фестивалю його засновник та духовний покровитель – владика Іреней, архієпископ Дніпропетровський і Павлоградський.

У 2004 р., як продовжувач традицій фестивалю духовних піснеспівів „Від Різдва до Різдва”, в Дніпропетровську засновано Всеукраїнський пасхальний фестиваль „Наддніпрянські пасхальні піснеспіви”, який вже традиційно проходить на березі монастирського острову Свято-Миколаївського храму. З 2009 р. фестиваль отримав статус міжнародного і поряд з різдвяним є яскравою культурно-мистецькою подією південно-східного регіону України, справжнім святом духовної хорової музики.

Одним з найавторитетніших серед фестивалів православної духовної музики, які нині проводяться на теренах України, є „Глас Печерський”. Місце проведення фестивалю – одна з його головних переваг. Від початку заснування концертні виступи проходять в трапезному храмі Києво-Печерської лаври. Храм має чудові акустичні властивості, а що найголовніше – духовний спів завжди краще сприймається у церкві.

Заснований фестиваль у 1998 р. як один із заходів підготовки святкування Українською Православною Церквою Московського Патріархату 2000-ліття Різдва Христового. Першими його учасниками були 13 найкращих церковних

колективів Києва. Наступного року фестиваль отримав статус міжрегіонального. З часом, „Глас Печерський” ставав все більш популярним у нашій країні, а у 2004 р. отримав міжнародний статус. У ньому брали участь хорові колективи з Грузії, Болгарії, Румунії, Польщі, Росії і 29 українських хорів.

II Міжнародний фестиваль „Глас Печерський”, який відбувся у 2007 р. став не менш масштабнішим за попередній. Його провідною метою був показ краси традиційного православного співу в різноманітних національних варіантах. Задля досягнення мети організатори зібрали найкращі церковні колективи (відмовившись від запрошення світських хорів) з України, Польщі, Болгарії, Румунії, Росії, Латвії, Грузії. Дивовижне звучання духовних піснеспівів сповнене колоритом різних національних культур, сердечна теплота відносин і надзвичайне піднесення виконавців створили неповторну, величну ауру відчуття духовної єдності присутніх на фестивалі.

Однією з ознак фестивалю є відмова від обрання переможців, адже, як наголошує один з організаторів заслужений діяч мистецтв України диякон Д. Болгарський в одному зі своїх інтерв'ю: „Визначення переможців – це, швидше світська традиція. І хоча рівень хорів був різним, у нас всі були першими. Всі вони заслуговують вдячності хоча б за те, що знайшли можливість приїхати в святую обитель і з'єднати свої голоси в загальний хор, що явив собою гармонійну єдність” [1].

За останні кілька років стрімкими темпами набувають авторитету фестивалі духовної музики „Христос Воскресе” в м. Запоріжжя, „Глинські дзвони” в м. Глухові та інші. Географія учасників цих фестивалів вже вийшла за межі України, фестивалі мають свої традиції та визнання у суспільстві.

Фестиваль духовних піснеспівів „Христос Воскресе” в м. Запоріжжя заснований у 2004 р. Загалом, за порівняно не тривалу історію проведення фестивалю в ньому взяли участь понад 60 професійних, аматорських, церковних, фольклорних, дитячих хорових колективів та вокальних ансамблів. Мета фестивалю полягає у популяризації не лише духовної, а й класичної хорової музики. Відтак, на фестивалі звучать духовні твори, обробки народних пісень, українська й російська хорова класика. Фестиваль „Христос Воскресе” став прикрасою

концертного життя Запорізької області. Він виконує важливу функцію донесення до широкого загалу національних духовних скарбів, пропаганди високоякісного академічного мистецтва.

На фестивалях духовних піснеспівів використовуються різноманітні форми й методи інформаційної роботи, у тому числі проведення брифінгів, прес-конференцій, виставок, майстер класів та зустрічей з високопрофесійними фахівцями з метою виховання художнього смаку керівників творчих колективів, обміну досвідом роботи.

Духовна хорова музика є інтегративною частиною багатьох світських міжнародних та регіональних фестивалів і конкурсів нашої країни: „Київ Мюзік Фест”, „Золотоверхий Київ”, „Передзвін” (м. Івано-Франківськ), „Кременецькі хорові вечори” (м. Тернопіль) та ін.

Для прикладу, головною ідеєю V Міжнародного фестивалю „Золотоверхий Київ” (червень, 2001 р.) стало висвітлення найвищих художніх здобутків українських композиторів, що працювали у жанрі духовної хорової музики. Офіційні заходи проходили у Михайлівському Золотоверхому соборі, Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України, у Національному будинку органної та камерної музики. У рамках фестивалю проведений конкурс на краще виконання біблейського псалму.

Духовна музика торкається найбільш потаємних куточків людської свідомості, викликає схвильованість; єднання душі автора, виконавця й слухача; долає часовий та територіальний простір. Фестивалі духовної музики в Україні нині виконують дві основні функції: просвітницьку та культурологічну. Взаємозв'язок цих функцій дозволяє сформулювати провідні завдання, що виконують фестивалі духовної музики в соціокультурній сфері України:

- сприяють відродженню традицій православної культури, заснованої на високих ідеалах добра, моралі та любові до ближнього;

- демонструють традиції православ'я у сучасних соціокультурних умовах;

- сприяють задоволенню потреб населення у культурно-просвітницьких заходах духовної, високоморальної спрямованості;

- відроджують багатовікові традиції духовного хорового співу України;

- фестивалі духовних піснеспівів стають яскравим, резонансним заходом у культурно-мистецькому житті міста в якому вони відбуваються, надаючи йому статусу важливого культурно-мистецького центру;

- діяльність фестивалів залишає свій відбиток у розвитку хорової культури України.

Для багатьох колективів участь у фестивалі гарна нагода продемонструвати свою майстерність для широкого кола слухачів, а для їхніх керівників – обмінятись досвідом роботи та поповнити свій репертуар найкращими зразками сучасної та класичної духовної спадщини.

Література:

1. Болгарський Д.А. Спів – це процес одухотворення. [Електронний ресурс] // Офіційний сайт Української православної церкви. – Режим доступу: <http://www.pravoslavuye.org.ua/index.php>
2. Всеукраїнський фестиваль вокально-хорового мистецтва присвячений 175-річчю Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. – К., 2010 – 16 с.
3. Зуєв С.П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. ...канд. мист-ва: 17.00.01 / С.П. Зуєв. – Харків: Харківська держ. академія культури, 2007.
4. Лащенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового виконавства мистецтва України / А.П. Лащенко // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 18. – Кн. 7. – К., 2001. – С. 8–25.

Тітова Євгенія Сергіївна
Викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.067.1

МУЗИКА – ПОТУЖНИЙ ФАКТОР ВПЛИВУ НА ЗДОРОВ'Я ЛЮДИНИ Й СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

*Світ заснований за допомогою музики
 може управлятися нею.*

*Музика може бути наймогутнішим знаряддям,
 як удосконалювання й творення, так і руйнування.*
Конфуцій

Стаття присвячена проблемі впливу музики й, зокрема, окремих сучасних напрямків на здоров'я людини. Виконано аналіз історичних і соціальних джерел виникнення сучасних музичних стилів. Розглянуто фізичну природу й механізм сприйняття музичних звуків, особливість впливу ритмів на організм людини. Показано роль музики в процесі становлення й розвитку суспільства.

Ключові слова: музика, людина, суспільство, здоров'я, фактор.

The article is devoted the problem of influence of music and especially the separate modern directions on a health of man. The analysis of historical and social sources of origin of modern musical styles is executed. Physical nature and mechanism of perception of musical sounds, feature of influence of rhythms on the organism of man is revealed. A music role is rotined in the processes making and development of society.

The key words: music, person, society, health, factor.

Сьогодні, на початку нового тисячоліття, можна з упевненістю констатувати, що ми живемо у динамічному, швидко змінюваному світі, головною прикметою якого є

нестабільність. Одночасно з найбільшими науковими досягненнями сучасності, що дозволили проникнути вглиб матерії, зокрема, пов'язаними з відкриттям наночастиць, здатних зробити революцію в медицині, електроніці, техніці та ін. – політична нестабільність, війни, соціальні вибухи, природні й техногенні катастрофи, процеси глобалізації економіки, фінансова криза, безробіття та ін. Головним мірилом цінностей стали гроші. Духовність пішла на другий план або взагалі відсутній. Не випадково грабїж, насильство, убивства буквально роздирають планету. У спробі відсторонитися, забути, через непевність у завтрашньому дні людина прибігає до алкоголю, наркотикам, суїциду. Під стать світовим процесам планетарного масштабу й поява принципово нової сучасної (раніше невідомої) музики: динамічної, голосної, агресивної. Її історичні коріння криються у сформованому політичному, економічному й соціальному стані суспільства.

Розглядаючи з наукового погляду фізичну суть явищ, що відбуваються у світі, варто помітити, що нестабільність сформованої ситуації, явищ і процесів, у якій би сфері життя суспільства й техніки вони не здійснювалися, обумовлена їхнім прагненням, з позиції термодинаміки, до стану стійкої рівноваги, що характеризується мінімальним запасом волею енергії. Відповідно до хвильової природи навколишнього світу, у тому числі, звуку, перевагу мають гармонійні коливання, у той час, як все частіше проявляються резонансні явища, що ведуть до загибелі й руйнування.

Необхідною і достатньою умовою вимирання якого-небудь біологічного виду є зміна умов середовища його перебування. Очевидно, людина не становить виняток. Не випадково дані Всесвітньої Організації Охорони здоров'я свідчать про зростання показників захворюваності й смертності практично у всіх регіонах Земної кулі. Не представляє виключення й Україна: перше місце в Європі по смертності від серцево-судинної патології, а також лідерство по темпах депопуляції. Особливий внесок у цей процес вносить екологія.

Сьогодні багато говорять про екологію повітряного, водного середовища, ґрунту. Досить докладно вивчене негативна дія радіації, електромагнітного випромінювання,

парникових газів та ін. Однак питанню екології музики не надають належного значення. У той же час у зв'язку з відомими даними про негативний вплив певних музичних стилів і ритмів на здоров'я людини ця **проблема** здобуває величезне значення. Поява певних жертв сучасної музики ставить завдання виявлення й запобігання її поширенню в розряд найбільш **актуальних**. Створення нових музичних стилів, бурхливий розвиток і вдосконалювання засобів відтворення й передачі музики, що дозволяють безперешкодно, повсюдно широко й активно поширювати музичні добутки в суспільстві вимагає диференційованого підходу до вибору музики.

Аналіз динаміки розвитку подань про вплив музики на людину свідчить, що цією проблемою протягом багатьох століть займалися філософи, педагоги, музиканти, медики й психологи. При розгляді впливу музики на людину ще вчені стародавності звичайно мали на увазі її вплив на духовну й фізичну сферу, а також інтелект. При цьому вище всього древні люди ставили гармонію, що благотворно впливає на все живе, таємницею якої вони володіли. Великий Пифагор одержав таємні знання про божественне походження музики й заснував науку про гармонії. Із древніх трактатів відомі сформовані подання про роль музики в житті й здоров'ї людини, згідно яким саме музика є посередником передачі звучань Вселеної, відбиттям космічної гармонії, оскільки людський слух не може самотійно їх вловити. Звідси: духовне й фізичне здоров'я можна придбати тільки за допомогою настроювання на гармонійне звучання Космосу, коли сама Природа виступає в ролі нашого Диригента.

Платон створив музично-педагогічну концепцію, що базується на гармонії. Він вважав музику основним засобом виховання гармонійної особистості, і пропонував не допускати прослуховування певних ладів. У древній Греції, мабуть, уперше в історії людства, були проведені експерименти по дослідженню благозвучних і неблагозвучних музичних інтервалів, що роблять істотний вплив на духовну сферу людини, а також її здоров'я. Свідченням тому, наскільки велике значення ще в далекій давнині надавалося питанням музикотерапії, є зведення в III ст. до н.е. у Парфянському царстві спеціального музичного

медичного центру, де музикою лікували від різних щиросердечних переживань.

Праці Ньютона, Галілея, Лапласа внесли розуміння в природу музичного звуку. Пізніше були вивчені питання психології й фізіології впливу звуку на організм людини. Слід зазначити величезний внесок Г. Гельмгольца у розуміння механізму сприйняття звуку, а Г. Бекеші – у його біомеханіку. Встановлено, що особливе значення в терапевтичному впливі музики мають частота ритму, висота звуку, його амплітуда, тривалість впливу на організм людини. Безпосередньо терапевтичний ефект музики складається в резонуванні частотних коливань музичних звуків, власних коливань окремих органів і всього організму в цілому. Відомо також, що найкращий ефект робить „жива” музика натуральних (не електронних) музичних інструментів.

У наші дні продовжують активно проводитися наукові дослідження впливу музики й гри на музичних інструментах на живі організми. При цьому розглядаються питання впливу музики народної та сучасної, окремих композиторів та ін. Детально вивчаються питання ритму, частоти, сили звуку, монотонності, повторюваності та ін., сучасних музичних стилів. Приведемо ряд відомих яскравих прикладів по впливу музики на фізичний і психічний стан людини. При цьому умовно розділимо всю музику на два види: гармонійну (у широкому розумінні), що робить позитивний вплив на людину, і негармонійну, що впливає негативно на фізичне, психічне й духовне здоров'я людей.

Численними дослідженнями й спостереженнями встановлений позитивний ефект впливу класичної музики на здоров'я людини. Вивчення музики великих класиків (Баха, Шуберта, Шопена, Чайковського й ін.) свідчить про найбільш сприятливий вплив її на організм людини (нормалізація тиску, глибини й ритму подиху, змісту цукру в крові й ін.). Експериментально встановлене поліпшення формування кісткової структури плода, підвищення вироблення материнського молока після прослуховування жінкою класичної музики; добре сприймають гармонійну музику й немовлята, діти. Класична музика, написана в ритмі серця (60-70 ударів/хв.),

спрямовує людину до піднесеного, шляхетного, впливає благотворно на всі основні функції організму, знімає стрес, біль, поліпшує обмінні процеси й т.д.

Особливий ефект, по одностайній думці фахівців, робить музика В. Моцарта („ефект Моцарта”), дія якої, відповідно до сучасних подань, за допомогою впливу на активність певних генів і вироблення певних білків, складається, насамперед, у поліпшенні пам’яті й стимулюванні розумових процесів. „Ефект Моцарта” універсальний і поширюється на всі живі організми. Не випадково музику Моцарта, щораз із позитивним ефектом, „прослуховують” корови, акули й ін. У випробуваних же людей після прослуховування музики Моцарта підвищується рівень інтелектуальності.

Зовсім іншим, найчастіше, протилежною дією володіє, по визнанню вчених, голосна, з переривчастим ритмом, дисонансна музика, при побудові якої порушені закони музичної гармонії. Існує безліч музичних напрямків, що діють руйнівню на організм, одним з яскравих представників яких є рок-музика. Прослуховування її приводить до звукової контузії, галюцинаціям, істериці, зупинці серця, втрати свідомості й пам’яті, уводить людину в стан трансу або екстазу й ін. Певна частота коливань приводить до ейфоричного стану; це самий нижчий, елементарний різновид фізіологічного задоволення. На цьому рівні людині не треба бути особистістю; взагалі все людське тільки заважає, відволікає від „кайфу”.

Споконвічно рок-музика виникла у древніх чорно-магічних суспільствах і американських, індійських племенах та являла собою певну систему особливих музичних ритмів у сполученні із заклинаннями, використовуваних під час язичницьких ритуалів з метою керування тілом і психікою людини.

Вплив рок-музики, обумовлено дією ряду відомих факторів, у тому числі, ритму, гучності, монотонній повторюваності мелодії на психофізіологічний стан людини. Так, ритм рок-музики – сполучення надвисоких (80 000 Гц) і наднизьких (15-30 Гц) частот має наркотичну властивість, спрямований на руйнування механізмів самозахисту й моральних підвалин людини. Домінуючий ритм діє на руховий центр мозку, стимулює гормональні функції ендокринної

системи й, особливо, полові. Відомо, що сила року пов'язана із сексуальною енергією його ритмів. Стрес-гормони, що виділяються при прослуховуванні рок-музики, стирають значну частину інформації, що зберігається в мозку.

Гучність (140-160 дБ), звичайно використовувана на дискотеках і перевищуючій силі звуку реактивного літака, що злітає, приводить до слухового стресу, а також до викиду надмірно високої дози адреналіну, який розпадається з утворенням адренохрому, що представляє собою як внутрішній наркотик, здатний змінити свідомість людини, так і активний подразник, який викликає бажання прийняти ще більшу наркотичну дозу, що легко здійснюється при подальшому прослуховуванні рок-музики. Рівень гучності, вище 85 дБ, впливає на організм людини. Голосні звуки сприяють гальмуванню діяльності кори головного мозку й послабляють організм. Бій барабана, що перевищує по силі звуку 100 дБ, може привести слухача до напівнепритомного стану, а звук, силою понад 140 дБ може навіть убити людину. Дуже гучні звуки вважають „звуковою отрутою”. Психологу Д. Азарову вдалося навіть встановити сполучення звуків, характерне для випадків самогубств рок-музикантів. Монотонні повторення вводять слухача в пасивний стан, коли легко впливати на підсвідомість, кінцевим результатом такого вторгнення є зомбування, що може привести до вбивства, самогубства, насильства та ін.

Фахівці вважають, що тривалий вплив рок-музики обов'язково супроводжується глибокими психо-емоційними травмами людини, що проявляються в агресивності, люті, страху, депресії, мимовільному русі м'язів і багато ін. Не можна недооцінювати шкоди такої „музики”, що викликає, до того ж, звикання, яке переводить слухача в розряд „музичного наркомана”.

Не ставлячи перед собою завдання аналізу й класифікації сучасних музичних стилів і анітрошки не применшуючи позитивної ролі сучасної класичної музики, що є продовжувачем кращих традицій великих композиторів-класиків, простежимо негативний вплив на організм певних сучасних напрямків і ритмів, що наповнила дискотеки, що лунають з вікон машин, і в, так модних, навушниках. Тієї „музики”, що старше покоління

просить приглушити, а молодь „ловить кайф”. Давайте проаналізуємо механізм впливу такої музики на людину з медичної точки зору й визначимо, чи слід її слухати та чи є чому радіти й що то за радість.

Відповідно до сучасних подань існують два шляхи механізму впливу музичних звуків на людський організм: доставка сигналу безпосередньо до кожного органа й опосередковано – через органи слуху, а потім через відповідні ділянки мозку безпосередньо до органів. При цьому слуховий апарат являє собою приймач звукового сигналу, а мозок, виконуючи дуже відповідальну функцію, є свого роду „сортувальником” і „перерозподільником” електромагнітного коливання, створюваного звуком.

Механізм звукового сприйняття пов’язаний зі складними процесами впливу звуків різної частоти на слуховий апарат і складається в їхній дії на барабанну перетинку, передачі сигналу через складну систему в середнє й внутрішнє вухо, вирівнювання амплітуди коливань, впливу на рідину (перилимфу) і мембрану, що викликає зсув останньої, з наступним перетворенням механічних коливань у нервові порушення рецепторними клітками, формування нервових імпульсів, які, в остаточному підсумку, передаються в корковий центр слуху, що перебуває у скроневій долі півкулі головного мозку, де, а також у таламусі й мозочку, здійснюється аналіз ритму мелодії.

Слід зазначити, що кожний орган людини функціонує у власному, тільки йому властивому, біоритмі (наприклад, серце – 7 Гц, мозок 4-30 Гц, а людина здатна сприймати звуки частотою від 16 до 20 000 Гц). Вплив звукового сигналу на окремі органи являє собою взаємодію природних біологічних ритмів і штучних музичних, тобто частот власного коливання з коливаннями сприймаемого звуку. У випадку збігу або наближення цих частот виникає явище повного чи неповного резонансу. Сформована ситуація змушує орган працювати в невласливому для нього режимі або дисгармонійному ритмі, що, у свою чергу, веде до патології органа або навіть усього організму в цілому. При цьому важливо помітити, що музичний ритм є незалежною

величиною, а біологічний – функцією. Тому людина змушена підбудовуватися під енергію й ритм музики.

З наведеного вкрай спрощеного короткого подання механізму сприйняття звуку й впливу його на організм людини стають ясними негативні наслідки впливу ряду сучасних музичних ритмів. Зокрема, ритми, із частотою, що відповідає 140-160 ударам/хв., при тривалому впливі згубні й завдають непоправної шкоди організму, що проявляється в порушенні центральної нервової системи; наслідком є підвищена дратівливість, порушення сну, депресія й т.д.

Індивідуальна частота власних біоритмів кожної людини породжує різне відношення до музики, смак, як окремої людини, так і цілого покоління (вікової групи: пісні 50-х, пісні 70-х та ін.). На думку антрополога Д. Харона ще з доісторичної епохи музика служить елементом зімкнення людей (тоді – племені). Спільне музикування завжди зближає людей. Єдине звукове середовище створює ілюзію загальної дії. Зокрема, встановлено, що це пов'язане з виділенням гормону окситона, що підсилює почуття взаємної прихильності. Музика вносить порядок у хаос, що успішно використовується політиками для об'єднання юрби людей, перетворюючи її в згуртовану масу.

У той же час у сучасному світі руйнується складна впорядкованість музики, що перестає бути природно гарною; через *технічне вдосконалення* йде *відмова від принципу гармонії*. Сучасні засоби музичного споживання (наушники, магнітофони та ін.) при легкодоступності й щохвилинному прослуховуванні музики, *при втраті її якості* ведуть до загальної деградації музичного смаку, а також поділу людей. Музичне звукове тло заважає спілкуванню й розмові, оскільки канал звукового сприйняття виявляється завантаженим, що веде до зниження потреби в розмові. А це вже стежка до самотності. І багатолюдність клубів і дискотек, де, перебуваючи в юрбі, кожний танцює танець своєї самотності, тільки підтверджує це. Але, втративши природні форми спільності, доводиться задовольнятися тим, що їх заміщає. При цьому очевидно, що причиною музичної істерії, що захопила сучасне суспільство (24 години на добу будь-де – з навушниками у вухах) є острах почути тишу, а це значить острах залишитися наодинці з

власною совістю. А це страшно, оскільки наодинці із собою буде потрібна ревізія й переоцінка всіх своїх вчинків протягом усього життя. Тому найпростіший і легкий шлях піти від самого себе – натиснути музичну кнопку.

Отже, музика володіє як творчою, так і руйнівною силою, вона лікує й убиває. Вся справа в тім, яку музику слухати. Озброївшись знаннями про вплив музики на власний організм, людина може продовжити або скоротити свій вік.

Музика – наймогутніше джерело енергії, що спонукає початок, що діє на рівні підсвідомості, і в наших силах направити її в потрібне русло, перетворити у творця Добра, Любові й Гармонії, які врятують Світ.

Література:

- 1. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 384 с.*
- 2. Шабутін С.В., Хміль С.В., Шабутіна І.В. Зцілення музикою: Монографія. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 192 с.*

Музичне виконавство та педагогіка

Хананаєв Сергій Віталійович

Директор училища

Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,

кандидат мистецтвознавства

УДК 781.21

ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ. ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

У статті розглядаються проблемні питання формування педагогічного досвіду у студентів-практикантів. Автор позначає конкретні шляхи опанування педагогічними навичками, ділиться власними думками щодо методів реалізації практичних завдань.

Ключові слова: спостережливість, увага, навчальний процес, педагогічна практика.

The problematic questions of forming of the pedagogical experience among practicing students are observed in this article. The author describes the exact ways of forming pedagogical skills, shares his thoughts about the methods of solving the practical tasks.

The key words: observation, attention, the process of education, pedagogical practice.

Актуальність теми дослідження відзначена потребою удосконалити в сучасній музичній підготовці методологічні підходи до проблеми фахової підготовки викладачів фортепіано. Саме вони мають забезпечити якісну роботу на першому щабелі естетичного та музичного розвитку особистості.

Метою дослідження є осмислення сучасних реалій в музичній педагогіці, що полягають в питанні розвитку у майбутніх викладачів фортепіано найголовнішої фахової якості – спостережливості.

Методологічною основою є системний підхід, що дозволяє аналізувати педагогічні якості та навички в цілому, а також метод моделювання проблемних ситуацій у практичній фортепіанній педагогіці.

Наукова новизна полягає в міждисциплінарному підході до педагогічних чинників, що забезпечують успіх фахової виконавської діяльності.

Практична цінність дослідження – збагачення курсу педагогічної практики тестами, які конкретизують функціональні характеристики педагогічної діяльності студентів-практикантів. Добре відомо, що на теренах навчання та виховання доводиться спиратися не лише на чинники та уявлення, визначені наперед, але й на ті якості, котрі можуть утворитися в результаті безпосереднього контакту педагога з учнем. Необхідна для прийняття рішення інформація накопичується в процесі фахових спостережень. Психологія визначає спостережливість як метод дослідницької роботи, що формує активність думок у процесі мислення.

Процес спостереження характеризується певною варіантністю і може давати різноманітні результати, в залежності від домінуючих установ людини, що спостерігає. Відомий психолог М.Я. Басов розрізняє три варіанти таких установ. Перший з них виникає на тлі ґрунтовної підготовки до спостереження, обумовлений певною метою і така мета формує відбір необхідних фактів і явищ. Цей метод виключає з поля зору все зайве. Наприклад, бажаючи з'ясувати ефективність педагогічного впливу, вчитель уважно прослідковує еволюцію виконавських навичок учня, реєструє якісні зміни в його виконанні, відмічає поліпшення або погіршення загальної картини її окремих складових. Увага упереджено затримується на сприйнятті ознак, що можуть дати найбільш точну оцінку саме фаховим якостям фортепіанної гри.

З другим варіантом зовсім інші справи. Якщо спостерігаючий не має конкретної мети, він свідомо звільнюється від усіляких упереджених кутів зору і намагається вести спостереження лише під запальним тиском ідей спостерігати взагалі, спостерігати за усім, що робить об'єкт.

Перший варіант спостережень носить назву дослідницький, другий – очікуючий. У практиці педагогічної роботи другий варіант спонукає до безпосередньої уяви про учнівське виконавство, до неупередженої оцінки його творчих намірів, до непристрасного виявлення вдалих чи невдалих спроб учня у розкритті художнього образу.

І, нарешті, третій варіант спостереження, який відрізняється відсутністю у людини, що спостеріг попередньої підготовки. З якою б метою не проводилося спостереження, особистою, означеною, загальною – воно матиме неорганізований, неупереджений характер. Поверховий та пасивний варіант спостереження непродуктивний для педагогічної практики.

Одним з найбільш важливих сегментів попередньої фахової підготовки студента-практиканта є оволодіння необхідним комплексом психолого-педагогічних знань. Керуючись таким станом, треба визначити вимоги з психолого-педагогічної підготовки майбутніх викладачів.

Попередня підготовка до фахового спостереження містить певний понятійний ряд. Вона передбачає, що той хто сприймає навчальний процес розуміє сутність явища, тобто „структуру предмета” [3, 92].

Насамперед тут головує особистість учня, що інтерпретує музику. Найвищий прояв спостережливості – бачення паростків нового в учнівській грі, в сьогоденних недоліках – потенціальні досягнення. Підкреслення педагогом позитивних змін в учні стимулює подальший розвиток. Таким чином, спостережливість і аналіз піднімають і саму діяльність педагога на більш вищій щабель. М. Басов стверджує, що Вчителя з Високої літери перш за все має цікавити саме розвиток особистості. „Ребенок тем и отличается от взрослого человека, что он находится в процессе непрерывного развития, постоянного движения вперед” [3, 72].

Якими ж є ті самі відзнаки, на тлі яких можливо говорити про зміни, що відбуваються в учні, які саме прояви тих якостей та змін? Тут важливо розробити не тільки програму сприйняття, а і дослідити процес у всіх його проявах. На думку К. Платонова більшість існуючих програм „...учат тому, какие психологические качества личности надо изучать, но очень мало

показывают, за какими особенностями деятельности надо наблюдать, чтобы изучить эти качества личности. А ведь, именно, в этом заключается основная задача обучения психологическому наблюдению” [5, 235].

Виходячи з цього, ми намагались скласти для студентів-практикантів особливу програму спостережень, яка охоплює найбільш суттєві компоненти виконавської поведінки учня, яка дає змогу прослідкувати динаміку розвитку психологічних чинників. Саме єдність психологічних чинників здатна побудувати необхідні умови для творчого виконавського зростання, що буде мати прояв у особистій інтерпретації музичного твору. Переборюючи роз’єднаність психологічних процесів за допомогою приладу-механізму, на тлі якого відбувається поєднання усіх психологічних та фізичних елементів поведінки. Завдяки такому встановленню у момент творчої діяльності виборчо спрямовані процеси сприйняття пам’яті, уяви, пошуку рішення забезпечують безпосередній зв’язок та послідовність, формують певну цілісність процесу організації діяльності.

Дійсно, натхненний музикант, що виконує художній твір, знаходиться в стані складної мобілізації фізичних та духовних сил, коли розум і воля, пам’ять і почуття, слухове сприйняття та рух, спрямовані на вирішення творчих завдань, зливаються в єдиний потік. Розірвати його неможливо, це зруйнує гармонію творчого акту. Інтуїтивне відчуття цієї особливості музичного виконавства в педагогічній практиці, великі вчителі завжди намагались зберегти. „Лишь педагог-художник, владеющий искусством обучения, способен охватить в состоянии высокого вдохновения разом...все многообразные составные части, из которых складывается педагогический процесс. Психология и психофизиология, даже на том уровне, на котом сейчас находятся эти науки, анализируют (нередко несравненно глубже и шире, чем самый вдохновенный педагог) отдельные стороны музыкально-педагогической работы, но ещё не постигают её во всем единстве и неразрывности” [1, 85].

Щоб навчати виконавському мистецтву, треба усвідомлювати особисті якості учня, визначити відмінності його психологічної діяльності. Суттєве значення має не тільки

правильне визначення музичних здібностей, але і урівноваженість їх функціями руху. Треба також дослідити характер учня, його поведінку, особливості естетичного та технічного розвитку. Такий індивідуальний підхід повинен врахувати і специфічні ознаки темпераменту, і характеристики зросту.

Досконале володіння виконавськими навичками – складне завдання. Воно передбачає не тільки старанну працю над формуванням та розвитком необхідних технічних навичок, а і формування певних людських якостей, виховання особистого художнього світогляду. Л.А. Баренбойм стверджував, що стрижнем фортепіанно-педагогічної роботи є саме виховання особистості учня, „апарата переживання...и апарата осмысления”. Виховання – шляхом розвитку його творчих здібностей, оволодіння фортепіанною грою. Виконавське мистецтво – інтонаційна творчість – творчість на кожному щабелі виховання учня. І в цьому сенсі не має різниці чи грає він легеньку п’єсу, чи складну сонату [2, 64].

Нарівні з поглибленим пізнанням технології виконавця треба вчить:

- творчому сприйняттю художнього змісту твору;
- вмінню ясно уявляти внутрішнім слухом чіткі звукові образи;
- зберігати звукові уявлення, міцно утримувати їх в пам’яті;
- здатності збагачувати первинний образ за рахунок слухового уявлення, що розфарбовує музичний зміст твору у нові емоційні та колористичні фарби.

Без перелічених здібностей та вмінь, як стверджують І. Благовещенський, Л. Баренбойм, М. Фейгін та інші виконавці неможливе успішне втілення виконавцем музичного твору, органічного злиття внутрішнього світу інтерпретатора з художньою ідеєю.

Музично-виконавський процес у психологічному відношенні – складне явище. Повертаючись до теми дослідження треба відзначити, що уяву про особистість учня можливо скласти в результаті прослуховування його виконавської концепції фортепіанного твору, скласти уяву про

його особисті та творчі можливості, тому що ці якості є часткою ігрової діяльності.

У допомогу студентам-практикантам, яким треба зорієнтуватися в визначенні особистісних якостей учня, та зробити вибір дійсно необхідних чинників, ми пропонуємо визначитись у таких питаннях:

- виявити ступінь наполегливості учня: чи здатен він довго працювати, чи довготривале навантаження для нього неможливе;

- здатність працювати при наявності стороннього впливу;

- як швидко учень засвоює новий музичний матеріал, оволодіває новими технічними навичками, виправляє помилки;

- який настрій найбільш притаманний учню, чи спостерігаються коливання настрою;

- чи легко відбувається перехід з одного емоційного стану в інший;

- які прояви хвилювання притаманні учню (хвилювання перед виходом на сцену, хвилювання під час виконання, володіння собою або спокій);

- емоційні характеристики мови та міміки учня.

Спостерігаючи учня у навчальному процесі, в академічних виступах, студент-практикант поступово складає уяву про особистісні риси об'єкта навчання. Відповідь на поставлені питання допомагає виявити важливі напрямки у виконавському вихованні учня.

З трьох послідовних фаз сприйняття: установка, формування спрямованості й методу відображення – для педагога найбільш важлива остання – метод відображення, втіленому у виконанні учня, педагог складає уяву про особливості сприйняття. Уважно прислуховуючись до гри учня, він вирішує, що саме потребує ретельної роботи, які з елементів музичної тканини треба підкреслити, висвітлити. Одна з причин недосконалого художнього виконання полягає в недостатній ясності бачення мети, в неуважному розкритті змістовного простору музичного твору.

Спостережливість студентів-практикантів має бути спрямована на прояв найбільш важливих особливостей музичного сприйняття учня:

- на реалізацію процесу виконання твору;
- на з'ясування недосконалих сегментів виконання що пов'язані з метро-ритмом, тембром, побудовою форми, логікою розвитку, емоційною доцільністю, співвідношенням інтерпретаторської концепції і авторського задуму.

Виконання тісно пов'язане з індивідуальною уявою про музичний твір. У процесі формування цілісної уяви велике значення відіграє пояснення педагога. Історія музичної педагогіки свідчить, що мовна характеристика є активним стимулятором розвитку і збагачення слухових уявлень. По-перше, необхідне ретельне роз'яснення всіх авторських ремарок, по-друге – докладна характеристика усіх засобів музичної виразності.

Для юних музикантів-виконавців важливі в сприйнятті, і художня уява, і рівень музичної уяви. Слід згадати, яке велике значення надає цим чинникам К.С. Станіславський. Система фахових вправ, яку він створив, спрямована на пробудження творчої фантазії артиста.

Студенту-практиканту необхідно дослідити рівень художньої уяви учня, спостерігаючи його гру. З'ясувати, в якій мірі розвинен слух учня, почуття метро-ритму, чи не є виконання твору „механічним”, формальним; що спонукає його до творчого процесу виконання-пояснення, чи педагогічний показ?

Також педагогу-початківцю не завадить знати який вид пам'яті є найбільш розвиненим в учня, на якій основі відбувається процес запам'ятовування музики. Зокрема треба прослідкувати, щоб вивчення напам'ять не відбувалось лише на руховому тлі, це може призвести до однобічного, неповноцінного відбитку в механізмах пам'яті виконавського процесу. Власне, від застосування одного тільки цього виду пам'яті походять різного роду помилки, зриви, особливо у відповідальний момент. Розвиток музичної пам'яті тісно пов'язаний з удосконаленням музичного слуху. Саме формування цієї якості є необхідною умовою точного сприйняття та міцного запам'ятовування музики. Хороша пам'ять, що здатна зберігати великий репертуар є запорукою подальшого удосконалення слуху та творчого зросту виконавця.

Протестувати пам'ять учня як одну з найважливіших музичних якостей ми пропонуємо студентам-практикантам за наступними питаннями:

- як часто під час виступу ваш учень забуває текст?
- чи здатен він відтворити мелодію твору окремо від аккомпанементу, проспівати мелодію, супроводжуючи її аккомпанементом?
- чи здатен розповісти чим відрізняються частини музичної форми твору, що виконується?
- чи в змозі виконати твір у дуже повільному темпі?
- запам'ятовування виникає на попередньому, чи на заключному етапі роботи з твором?
- які різновиди фактури учень легко вивчає напам'ять?
- яка міра точності вивчення напам'ять?
- чи пам'ятає учень попередньо вивчений репертуар?

У всіх видах тестування ми навмисно зосереджуємо студентів-практикантів на чинники уваги. Від якості цього психологічного процесу залежить результат педагогічної роботи. Навіть практикантам, які вперше зустрічаються з завданням виховання фахових навичок, добре відомо відчуття марнотратства педагогічних зусиль при відсутності уваги з боку учня. І. Гофман попереджував: „Занимайтесь лучше вдвое меньше, но сосредоточенно. Если мозг занят чем-то другим, он делается невосприимчивым к впечатлениям от данной работы, и такого рода занятия являются совершенно напрасной тратой времени. Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха” [4, 130].

Забезпечити стійку увагу учня молодших класів під час уроку – не просте завдання. Воно ще складніше від того, що учень часто відволікається, намагаючись займатися роботою, що його цікавить в даний момент. Наскільки активно він вийде в атмосферу уроку, з яким настроєм буде виконувати домашнє завдання і, насамперед, як взагалі складуться його відносини з музикою – все це залежить від майстерності педагога.

Навички педагогічної спостережливості треба постійно та наполегливо формувати в студентах-практикантах, щоб довести їх до рівня особистої якості. Формування цього чинника може забезпечити тільки системний підхід до виховання педагогічних

методів студента-практиканта та регулярність занять. З часом спостережливість стає тією платформою, на тлі якої будується особистий педагогічний підхід – основа якісної методології.

Література:

1. Баренбойм Л.А. *Еще раз о подготовке педагогов, о курсах методики и многом другом* / Л.А. Баренбойм. – М.: Сов. муз., 1975. – 85 с.
2. Баренбойм Л.А. *Путь к музицированию* / Л.А. Баренбойм. – М.: Советский композитор, 1973. – 268 с.
3. Басов М.Я. *Избранные психологические произведения* / М.Я. Басов. – М.: Педагогика, 1975. – 432 с.
4. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре* / И. Гофман. – М.: Госмузиздательство, 1961. – 223 с.
5. Платонов К.К. *Проблемы способностей* / К.К. Платонов. – М.: Наука, 1972. – 312 с.
6. *Психология развития личности [под ред. А.В. Петровского]* / Науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии Академии пед. наук СССР. – М.: Педагогика, 1987. – 240 с.
7. Фейлин М. *Музыкальный опыт учащихся* / М. Фейлин // *Вопросы фортепианной педагогики.* – В. 3. – М.: Музыка, 1971. – С. 3–38.

Потоцька Олена Вікторівна
*Заступник директора з навчальної роботи,
 викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 781

РОМАНТИЗМ ЯК КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

У річищі розв'язання проблеми створення сучасної стильової типології фортепіанно-виконавської інтерпретації, що враховує авторську і виконавську специфіку, автор статті визначає концептуально-засадничі риси музичного романтизму та розкриває специфіку їх втілення у фортепіанних інтерпретаціях виконавцями різних стильових епох (на прикладі особливостей піанізму Ф. Ліста, С. Рахманінова і Д. Мацуєва).

Ключові слова: інтерпретація, фортепіанно-виконавський стиль, романтизм, концертно-віртуозний піанізм, салонне музикування.

The given article has concerned the direction of solving the problem of forming the piano performance interpretation within frames of modern style typology. The author's and player's specificity are also taken into account in this recourse. The author of the article has determined the conceptual and existing features of musical romanticism. The article has revealed the specific embodiment of such features in piano interpretations by players of different style epochs (on example of the peculiarities of pianism by F. Liszt, S. Rachmaninov, D. Matsuieva).

The key words: interpretation, piano-performance style, romanticism, concert-virtuoso style, saloon performance.

Мистецтво першої половини ХІХ ст., що розвивалося під прапором романтизму, з особливою гостротою поставило проблему музичного, зокрема фортепіанного виконавства. Новий зміст, втілений у музиці, потребував і нових підходів до

його виконавської інтерпретації, в яких авторська і виконавська позиції повинні знаходитись у гармонійній єдності. Вивчення проблеми фортепіанної інтерпретації романтичної музики неодмінно пов'язане з визначенням головних властивостей музичного романтизму, які й сформували новий піаністичний стиль.

У працях музикознавців стиль романтизму та підходи до його виконавської інтерпретації досліджено різнобічно. Не ставлячи за мету повний огляд існуючих наукових робіт, автор статті зосереджує увагу на тих дослідженнях, що найбільш дотичні до поставленої у статті проблеми та способів її розв'язання. Так, В. Холопова демонструє самобутній підхід до визначення стильових ознак музичного мистецтва (зокрема романтичного), при якому засоби музичної виразності розглядаються з позицій взаємодії емоційної, зображальної і символічної сторін музичного змісту [12]. Вплив віртуозного романтичного виконавського стилю на композиторську творчість вивчається у праці Н. Усенко [11]. Салонне музикування та його ознаки у добу романтизму знаходяться у фокусі наукових інтересів О. Антоненко [3]. Питання виконавської інтерпретації музики композиторів-романтиків детально досліджені у працях О. Алексєєва [1], Б. Асаф'єва [4], Л. Баренбойма [5], Г. Когана [8] та ін.

Незважаючи на достатній рівень висвітлення в науковій літературі поставленої проблеми, вона й на сьогодні зберігає свою актуальність, що полягає у необхідності створення сучасної стильової типології фортепіанно-виконавської інтерпретації, яка б враховувала специфіку і самого композиторського стилю, і підходів до його „прочитання” різними виконавцями. У порівнянні з попередніми стильовими епохами бароко і класицизму, мистецтво романтизму створило власний фортепіанно-виконавський стиль, що суттєво вплинуло на подальший розвиток піаністичного мистецтва і потребує окремого вивчення у контексті взаємодії музично-стильових і власне виконавських чинників.

Усвідомлюючи складність і багаторівневість поставленої проблеми, автор статті ставить за мету визначити концептуально-засадничі риси музичного романтизму та

розкрити специфіку їх втілення у фортепіанних інтерпретаціях виконавцями різних стильових епох, зокрема Ф. Лістом, С. Рахманіновим і Д. Мацуєвим.

Концептуальним принципом романтичного світовідчуття, що здійснив безпосередній вплив на формування нового музично-виконавського стилю, виступила ідея двосвітності: особливо гостре відчуття рівноправності і несумісності внутрішнього і зовнішнього світів, в якій внутрішній світ слугує символом свободи, а зовнішній – необхідності. Така концепція створила особливе відчуття світової туги за ідеалом. У різних галузях науки і мистецтва стверджується право відчуття, що є непідвладним раціоналістичній регламентації. Культивууючи почуття, романтизм прагне повністю відійти від логічного раціоналізму класицистичних методів і прийомів, які поневолюють мислення, заставляючи митця оперувати штампами і кліше.

Ускладнення музичних образів романтизму потребувало зближення і взаємодії музики з літературою. Свої художні ідеї композитори безпосередньо поєднують з літературними і поетичними творами. Така взаємодія музики з літературою, пов'язана з новим співвіднесенням трьох сторін музичного змісту – емоції, зображальності та символіки, де емоція досягає найвищого піднесення. Це обумовлено самими ідеями та змістом романтичного мистецтва.

У центрі мистецтва романтизму стоїть інтерес до особистості з її складним внутрішнім світом. Світогляд романтизму вбачає головну функцію мистецтва у втіленні „глибин людського духу, наскільки високих, настільки і незбагненних” [7, 301]. Цим твердженням О. Кривцун обґрунтовує „зміщення акценту на можливості внутрішньої інтроспекції у художній творчості, культивування сильних переживань і пристрастей, які самі по собі є тотальними, захоплюють цілком, а й отже втілюють і певний універсальний досвід” [7, 301]. Така естетична програма руйнує усталені способи формотворення і призводить до абсолютизації суб'єктивності. Принцип індивідуалізму і домінування почуття над розумом стає провідним у романтизмі.

У порівнянні з мистецтвом класицизму, класицистичному спокою романтики протиставляють ідею вічного руху, пластичній закінченості – необмеженість перетворень, відчуттю теперішнього, сучасного – пошук ідеалу, життєвій конкретності – фантастичність і вигадку. Емоція у романтизмі тісно пов'язана з психологізмом художньої творчості, її зверненням до таємних рухів душі. Змістове ж коло самих емоцій у творчості романтиків, на відміну від мистецтва класиків з його перевагою радісних відчуттів, змінюється: на перший план виступають різноманітні поєднання любові та смерті. Любовна лірика стає провідним жанром для втілення музичного переживання. Поєднання тем любові і смерті безпосередньо пов'язане з особливостями романтичного художнього мислення – психологізмом, песимістичним світосприйняттям митців-романтиків, що призводить до появи станів тривоги, схвильованості, занепокоєності, смутних похмурих передчуттів, пристрасної туги за ідеалом, прагнення до нереального.

Нове відношення демонструють романтики і до втілення зображальності у змісті музичного твору, яке полягає у створенні Г. Берліозом власної теорії „наслідування”. Згідно неї відчуття, що пробуджує у слухача музика, у реальній дійсності виникають за допомогою інших відчуттів, пов'язаних із наслідуванням. Зображальність стає однією з яскравих ознак музики Ліста. У порівнянні з емоційною і зображальною сторонами, символічна сторона музичного змісту у мистецтві романтизму виконує другорядну роль.

Донесення усіх трьох сторін музичного змісту романтизму у ХІХ ст. досить часто здійснювалось не просто виконавцями, а композиторами (що було перейнято від попередньої стильової доби), які беруться за творчу інтерпретацію не лише власного, але й „чужого” тексту. Якщо робота з „чужим” текстом виконавців-композиторів доби класицизму обмежувалась імпровізацією та варіаціями на теми інших авторів, то представники композиторського романтизму мають справу з авторським текстом, цілісність і зміст якого необхідно зберегти. Звичайно, принципи виконавства і композиторської творчості ХІХ ст. знаходились під взаємним впливом один на одного.

Домінуюча роль емоції, що має найрізноманітніші суб'єктивні втілення, у художньому змісті романтизму дозволяє стверджувати про перемогу естетики особистісної свободи як провідної у романтизмі. Така естетика мала безпосередній вплив на формування нового фортепіанно-виконавського стилю. Ідея домінування почуття над розумом суттєво змінює виконавські принципи музичного романтизму, в якому свого розквіту досягають емоційна насиченість виконання, яскраві контрасти, технічна віртуозність, багатство звукової і тембральної палітри. У виконавстві запанувала експресивність, що проявляється в підвищеній емоційній виразності, напруженому інтересі до яскравих почуттів і пристрастей, переважанні вражальності над зображальністю. Фортепіано стає не тільки досконалим інструментом для втілення емоційного світу людини, але й творчою лабораторією композитора і виконавця, що стверджували крайнощі – новий віртуозний техніцизм і вираження найглибших інтимних настроїв. Загальним критерієм виконавської майстерності стає технічне володіння інструментом, здатність вразити уявлення публіки виконанням, відповідно підібраним репертуаром з салонно-віртуозної літератури. Музиканти-новатори намагалися збагатити виконавське мистецтво новими образами та ідеями, знайти для них відповідні музичні форми і засоби виразності, залучаючи досягнення романтичної опери і симфонії, розширюючи мелодико-гармонійну і метроритмічну галузі зверненням до побутового фольклору.

Проте, перше покоління виконавців XIX ст. закладає початок лінії не стільки артистичної свободи, скільки виконавського свавілля, яка досить часто призводила до негативних художніх результатів. Доба, за влучним визначенням Ф. Ліста, „братії рояльних акробатів”, характеризувалась іноді й антихудожніми спотвореннями авторського тексту, який ставав для піаністів приводом для самопоказу своїх віртуозних можливостей. Виконавські вольності мали під собою й об'єктивне підґрунтя, адже віртуозне мистецтво романтичної доби зберігало і спадкові зв'язки з виконавством бароко та класицизму. Окрім того, саме цим стильовим епохам віртуози XIX ст. завдячували великому попиту на фортепіано як

інструмент, який був не тільки улюбленим для композиторів-романтиків, але й необхідним у побуті багатьох європейських родин. Поширення домашнього музикування виховувало потребу у слуханні віртуозного виконання професіоналів.

Репертуар піаністів-віртуозів здебільшого складали їх власні твори, адже у виконанні фортепіанних „трюків” вони повинні були спиратись на власні сильні сторони, приховуючи та маскуючи слабкі. Тому, навіть якщо до його репертуару і потрапляли твори інших авторів, вони піддавались суттєвій переробці на користь демонстрації власних виконавських можливостей.

Лише у середині ХІХ ст. завдяки музично-просвітницьким старанням Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, А. Рубінштейна та їх послідовників стверджується новий підхід до виконавської інтерпретації, що ґрунтується на відчутті гармонії між художнім змістом твору і його виконанням та певній мірі артистичної свободи, пов'язаної з проявом панівної естетики втілення безпосереднього почуття.

Значну роль у розвитку нового фортепіанно-виконавського стилю та концертно-віртуозного піанізму відіграло салонне музикування, пов'язане як зі втіленням інтимних настроїв, так і ствердженням нової віртуозності. Музичні салони, які проіснували загалом протягом трьох століть, стали своєрідним комунікативним простором, а салонна музика – не лише формою дозвілля, але й специфічним різновидом камерного мистецтва. Саме „у світському салонному колі складаються стійкі ампула. Це – „денді” і „enfant terrible” (жахливе дитя). Останні вдавалися до епатажу салонного товариства, який вибачався гостю через якусь його надзвичайність (або мистецьку обдарованість, або заможність)” [3, 11]. „Жахливим дитям” паризьких салонів став перший яскравий представник тієї романтичної виконавської манери, яку автор статті визначає емоціоналізованим фортепіанно-виконавським стилем, Ференц Ліст. Композитор-піаніст першим відмовився під практики організації концертів за участю кількох виконавців і започаткував традицію сольного виконання усієї концертної програми. Хоча й за твердженням О. Алексєєва, Ф. Ліст належить до представників романтичного стилю виконавства, пов'язаного з тріумфом романтичної музики

[1, 217], автор статті визначає цей стиль як емоціоналізований, наголошуючи на тому, що він розповсюджується за межами власне романтичної музики. Емоціоналізований стиль способом виконавського мислення обирає почуттєвість, а формою представлення композиторського стилю у ньому стає об'єктивно-артистична комунікація та відверта спілкувальність.

Ознаками емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю в інтерпретаціях Ф. Ліста виступають наступні: відчуття переваги стихійного начала над інтелектуальним; визначна образно-емоційна сила впливу на слухача, спричинена спеціальними виконавськими прийомами; фрескова виконавська манера, що надає інтерпретаціям монументальності, грандіозності; оркестрово-кolorистичне тлумачення фортепіано, підпорядковане меті втілення емоції, виражальності, а не зображальності; значна ритмічна свобода, що дозволяла піаністу значно відхилятися від авторських темпових позначок, використовувати несподівані акценти і фермати, що надавали виконанні особливої пристрасності; майстерне поєднання досконалої техніки „співу на фортепіано” з широкою градацією прийомів *non legato*; видатна технічна віртуозність, що є важливим елементом загального художнього задуму.

Культивування почуття, що є однією з яскравих ознак емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, стало одним з характерних принципів мистецтва інтерпретації С. Рахманінова, чия творчість (композиторська і піаністична) складалась під безпосереднім впливом романтичного світогляду і стилю. Так, основу репертуару Рахманінова-піаніста (окрім власних доробків) складали твори композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського та ін.). Як і більшість композиторів-виконавців, в інтерпретації „чужої” музики Рахманінов стає на позиції активного співавторства, додаючи до авторського стилю виконуваної музики типові риси власного композиторського мислення – масштабність і фресковість втілення почуття, що відображається в укрупненні (іноді й переосмисленні) авторської формотворчої динаміки. Такий підхід дозволяє піаністу досить далеко відходити від авторських позначок темпу, динаміки, артикуляції, не виконувати авторські повтори тощо. Прикладом такої

співтворчості, де кардинально переосмислюються авторська артикуляція і динаміка, може слугувати виконання С. Рахманіновим Сонати b-moll Ф. Шопена.

У спогадах Г. Когана досить образно описується така якість рахманіновського виконання, як владність, панування, що слугує ознакою і романтичного сприйняття „генія-бунтівника”, і емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю. На відміну від виконання інших піаністів, гра Рахманінова „зовсім не йшла назустріч слухачу, його очікуванням, його розумінню твору, що виконується; навпаки, вона йшла скоріше наперекір цьому, різко, жорстко протиставляючи очікуваному інше тлумачення, безпощадно нав'язуючи його аудиторії” [8, 11]. Г. Коган наголошує на індивідуалізованому, суб'єктивному підході композитора-піаніста до інтерпретації.

Особливо яскраво емоціоналізований стиль проявлявся в інтерпретаціях Рахманіновим власних творів. „Рахманінов – виконавець не йшов назустріч тим властивостям, що лежали на поверхні тексту його музики, а, навпаки, ніби прагнув їх приховати, задавити. Граючи, він ніби боровся з матеріалом, боровся сам із собою, йшов наперекір своїй ритмічності, своїй сердечності, своїй органічній ритмічності. Ця внутрішня боротьба, насичувала його виконання драматизмом, нерідко „демонізмом”, втягувала, занурювала у себе слухачів” [8, 13]. В образній характеристиці Г. Когана зустрічаємо визначення „демонізм”, яке досить часто є властивим емоціоналізованому виконавському стилю, започаткованому композиторами-романтики. Саме романтизм характеризується особливо прискіпливою увагою до потойбічного, містичного, диявольського (досить лише згадати про виключну роль фаустіанства у творчості Ф. Ліста, інтерес до диявольської образності Гуно і Берліоза). Продовжуючи спиратись на спостереження Г. Когана, наголошуємо і на специфіці відображення почуття, емоції у виконавстві С. Рахманінова: „Почуття не лилося вільною течією, а *проривалося* ніби проти волі виконавця, „метр” давався не „сам собою”, а долаючи зваблення постійних „відтяжок”. На цій боротьбі, на цих доланнях і проривах базувалася головна сила рахманіновського виконання” [8, 13]. Усі вище вказані особливості були

спрямовані на втілення мужності і благородства музики російського композитора. Водночас, відчуття мужності поширювалось і на інтерпретацію Рахманіновим музики інших композиторів. Так, Б. Асаф'єв, аналізуючи виконання Рахманіновим творів Шопена, наголошує на тому, що чуттєвий шопенівський мелос під руками російського митця „суворішає”, „виходить з атмосфери паризького художнього інтелектуалізму блискучих талантів епохи Бальзака, Жорж Санд, Ліста, Мюссе, Россіні та ін. й ін. в „плерер” російського північно-пісенного інтонування. Мелодія Шопена насичується мужньо-епічним колоритом і особливої якості наспівністю: кожний тон красується, оспівуючи себе” [4, 200]. Твердження музикознавця підкреслює специфіку емоціоналізованого виконавського стилю С. Рахманінова.

Виявляючи специфічні риси фортепіанного виконавства С. Рахманінова, В. Забірченко також виділяє ті його властивості, що доводять належність російського композитора до емоціоналізованого стилю. Дослідниця вважає, що найяскравіше вони виявились у площині мелодичного інтонування, ритмічного „дихання”, трактовки динаміки, виконавського плану та віртуозності [6, 132-133]. Мелодичне інтонування російського композитора-виконавця характеризується виключною глибиною і наспівністю звуку.

Типовою для емоціоналізованого виконавського стилю російського композитора є використання максимального діапазону динаміки, що надавало виконавській манері Рахманінова не лише комунікативної почуттєвості, але й яскравої артистичності.

У виконавстві Рахманінова з особливою силою проявляється важливий компонент емоціоналізованого стилю – віртуозність. Досконала техніка композитора-піаніста завжди настільки підпорядковувалась реалізації генерального задуму музики, що слухачі могли і не акцентувати увагу на технічній складності і на технічних можливостях виконавця, настільки це було природно й органічно.

Серед сучасних піаністів найяскравіше ознаки емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю проявляються в творчості Дениса Мацуєва. Улюбленими

композиторами російського піаніста є Рахманінов, Шопен, Ліст, Брамс, Чайковський і Прокоф'єв, чії твори складають основу його виконавського репертуару. Темпераментність і міць – важливі виконавські риси Д. Мацуєва. У виконанні Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова, інтерпретація якого добре відома шанувальникам по грамзаписам виконання самого композитора, ця міць особливо відчутна в оркестровому звучанні фортепіано, умінні вибудувати симфонічну драматургію, „укрупненні” деталей тексту (підголосків, мелодичних утворень, фактурних сплетінь). Саме ці риси були властиві і самому Рахманінову. Іноді, правда, виконавство Д. Мацуєва впритул наближається до блискучого стилю, коли він майже жонглює технічними складностями (октавами, гліссандо, складними арпеджіо тощо). Підвищеною емоціональністю характеризується каденція Третього концерту у виконанні Д. Мацуєва: досить далеко відступивши від рахманіновського уявлення про цей епізод (представленого у грамзаписі композитора), російський піаніст робить її ще міцнішою, іноді переступаючи (у дусі емоціоналізованого стилю) за межу і перетворюючи виконавство практично у пишне хизування. Проте, здійснено це емоційно впевнено, переконливо і не викликає відчуття невідповідності авторському задуму.

Слід також окремо наголосити на продовженні Д. Мацуєвим виконавських традицій С. Рахманінова. Можливо, саме тому інтерпретації його музики російським піаністом є особливо популярними. У відповідності до емоціоналізованого виконавства С. Рахманінова, яке походить з його композиторської творчості, піаніст ХХІ ст. чуйно відтворює і підкреслює дивовижну наспівність мелодій Рахманінова з їх відчуттям просторовості мелодичного дихання. Велику увагу Мацуєв приділяє вивченню і розподілу фактури, відшуковуючи у ній і елементи прихованої, і народно-підголоскової поліфонії. Споріднює Рахманінова і Мацуєва уміння насичено „проспівати бас”. У вже згаданій інтерпретації Третього фортепіанного концерту, як і автор музики, так і сучасний виконавець, підкреслює урочистість рахманіновської дзвонистості.

У результаті аналізу ознак романтичного стилю у творчості композиторів, що вплинули на формування емоціоналізованого

(інтерактивного) фортепіанно-виконавського стилю, можна прийти до висновку, що він демонструє об'єктивно-артистичний спосіб представлення композиторського стилю та має риси відвертої комунікативності, спілкувальності. Характеристики параметрів емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю значно ширші за характеристики стилю, який часто називають блискучим за його бравурні або сентиментальні настрої, орнаментальні і варіативні прийоми розвитку музичного матеріалу, нові фактурні прийоми тощо. Емоціоналізований стиль виявляється придатним до виконання не лише романтичної музики, але й творів інших композиторських стилів, бо його дія поширюється на усі жанри, включаючи й ті, що не потребують демонстрації і піаністичної віртуозності, і наспівної кантилени, і декламаційної лірики.

Стисло охарактеризувавши виконавську манеру Ф. Ліста, С. Рахманінова і Д. Мацуєва можна прийти до висновку, що в емоціоналізованому фортепіанно-виконавському стилі на перший план висувається стихійне начало, яке спонукає піаністів до „укрупнення” техніки, фрескової манери, оркестрово-колористичного розуміння фортепіанного тембру. Емоціоналізований стиль використовує елементи стилю блискучого, що проявляється у найширшому використанні технічних можливостей та значній ритмічній і динамічній формотворчій свободі виконавця. Проте, у межах романтизму зародився не лише емоціоналізований, але й сенсуалізований (за типологією автора статті) фортепіанно-виконавський стиль, що прагне до чуттєво-колористичного тлумачення інструменту. Біля його витоків стояв піанізм Ф. Шопена, однак розквіт сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю припадає на останню третину XIX – початок XX ст. Подальша перспектива дослідження полягає у визначенні характерних ознак сенсуалізованого виконавського стилю, його порівнянні з емоціоналізованим і вивченні розвитку їх обох у творчості інших виконавців XX – XXI століть.

Література:

1. Алексеев А.Д. *История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. – Ч. 1 и 2 / А.Д. Алексеев – М.: Музыка, 1988. – 415 с.*
2. Антоненко В., Скорбященская О. *Шопен. Четыре исполнителя в поисках автора / В. Антоненко, О. Скорбященская // АудиоМагазин. – 1998. – № 5 (22) // http://www.audiomagazine.ru/article_view.php?razdel=52&id=9829*
3. Антонець О.А. *Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03 / Антонець Олена Анатоліївна. – Харків, 2006. – 21 с.*
4. Асафьев Б. *Шопен в воспроизведении русских композиторов / Б. Асафьев // Как исполнять Шопена: учебно-метод. изд. [Сост. А.В. Зосимова]. – М.: КЛАССИКА – XXI, 2005. – С. 187–201.*
5. Баренбойм Л. *Антон Григорьевич Рубинштейн. – Т. 1 / Л. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1957. – 413 с.*
6. Забирченко В.А. *Категория времени в фортепианной поэтике С.В. Рахманинова: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.03 / Забирченко Виолетта Александровна. – Одесса, 2007. – 185 с.*
7. Кривцун О. *Эстетика: учебник для гуманитарных вузов и факультетов / О. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 447 с.*
8. Коган Г. *Воспоминания о Рахманинове-пианисте / Г. Коган // Как исполнять Рахманинова: учебно-метод. изд. [Сост. С.В. Хрохотов]. – М.: КЛАССИКА – XXI, 2007. – С. 10–16.*
9. Либерман Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.*
10. Степанова Н.Н. *Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования / Н.Н. Степанова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – Серия „Symposium”. – Вып. № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское филос. общ., 2001. – С. 232–242.*
11. Усенко Н.М. *Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество (от Ф. Шопена к А. Скрябину): дис. ...канд. искусств.: 17.00.02 / Усенко Наталия Михайловна. – Ростов н/Д, 2005. – 168 с.*

12. Холопова В.Н. Три сторони музикального содержания / В.Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской науч.-практ. конф. 4-5 декабря 2000 г., г. Москва. – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76.

Капітонова Вікторія Євгеніївна
*Викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
 Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

УДК 78.087.52

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З ЛИСТА

У статті досліджуються питання розвитку навичок читання нот з листа. Автор подає деякі методичні рекомендації стосовно розвитку техніки читання нот з листа.

Ключові слова: музичне навчання, читання нот з листа, професійні навички, вправи.

The author of the article has investigated some matters concerning the skills development of notes reading. There are some methodical recommendations to the technic development of the notes reading.

The key words: music studing, notes reading, skills, exercises.

Музичне навчання – процес складний та багатогранний. Він передбачає використання принципа комплексного підходу до виховання музиканта. Відомі етапи навчання „знання – вміння – навик” у музичній педагогіці часто переплітаються та забезпечують один одного. Музичний інтелект розвивається у різноманітних сферах музичної діяльності: у процесі засвоєння музично-теоретичних дисциплін, історії музики та інших видів мистецтва, у процесі знайомства зі скарбницею музичної культури при прослуховуванні музичних творів у „живих” концертах або у звукозапису, в процесі професійного

спілкування музикантів, відвідування музичних лекторіїв та у багатьох інших. Особливо важливою являється сфера практичної діяльності. Музичне виконавство дає можливість студенту не тільки ознайомитись з музичним матеріалом, а й сприйняти образність музичного мистецтва нібито із середини, проникнути у суть музичної психології, стати учасником творчого процесу.

Відомо, що сам по собі нотний текст музичним творінням не являється. Він оживає в музичному виконавстві. І від того, як прочитано нотний текст, як реалізовані художньо-стильові та жанрові завдання, як відтворене образне мислення автора через образне мислення та технічні можливості виконавця, багато в чому залежить доля музичного твору, сприйняття його слухачем, визнання його художньої значимості.

Майстерність виконавця являється тією основою, яка забезпечує успішне життя музичному творінню композитора. Глумачний словник трактує поняття „майстерність” як „ремесло” або „значне вміння, майстерність у будь-якій галузі”. Музично-виконавська майстерність – це мистецтво, яке складається не тільки з практичних вмінь, а й включає комплекс психолого-інтелектуальних особливостей, що забезпечує художньо-образне мислення та відповідний емоційний самовираз митця.

Професійне навчання музиканта, просування до майстерності – шлях довгий та поступовий. Від малих творів – до великих, від простих завдань до складних. Так формується музикант. Він навчається розуміти нотний текст, самостійно реалізовувати авторські художні ідеї через власне виконавство. Чим ретельніше робота з текстом, тим глибше проникає виконавець у зміст музичного твору. Прищеплення навичок грамотної роботи з текстом – це робота накопичувальна, послідовна. Вона складається з декілька аспектів, один з яких – читання з листа.

Читання з листа це процес першого виконання музичного твору без попереднього розучування. Виконавець має цілісно виконати твір за нотним записом, відтворити художньо-технічні завдання, розкрити образний зміст твору.

У ході вдосконалення навика читання з листа розвивається музичне мислення, творча думка, технічний рівень виконавця,

що впливає на розвиток виконавської волі та організаційних здібностей, відповідальності та логіки. Роль читання з листа безперечна у процесі становлення музичної свідомості, її змістовного фактора та активності музичного мислення. Як вид музичної діяльності, читання з листа сприяє розширенню репертуарного досвіду, залишаючи у практиці музиканта художні враження після кожного прочитаного твору. Крім того, якісне вміння читати з листа відкриває перед музикантом багаті перспективи в плані знайомства з різними музичними епохами та стилями, жанрами та формами нескінченними прикладами яскравих музичних образів та барв, з різноманітним емоційним змістом музичних творіннь. Та до всього цього можна доторкнутись особисто, не тільки почути та відгукнутися, а й взяти участь у творчому процесі оживлення нотного тексту, перевтілювання його у витвір мистецтва.

Особиста творчість та її результативність завжди базуються на знаннях, вміннях та навичках, здобутих у процесі навчання. Оволодіння навичкою читання з листа в умовах навчального процесу передбачає вдумливу, наполегливу та кропітку самотійну роботу учня. Достатньо 10-15 хвилин щоденної концентрованої свідомої роботи.

Для результативності в роботі з прищеплення навички читання з листа необхідно визначити методичні завдання, як навчальні й розвиваючі, так і виховні.

У комплекс навчальних завдань входить удосконалювання таких важливих умінь:

- думкою охопити в цілому твір та визначити його художньо-виконавські завдання;

- швидко охопити та усвідомити нотний текст, спроектувати його на клавіатуру та виконати у відповідному темпі;

- у процесі першого виконання твору, тобто, читання з листа, реалізувати його емоційно-художній зміст.

Серед розвиваючих завдань у першу чергу можна визначити такі:

- розвиток різних напрямків мислення – музичного (лінійного, гармонічного, поліфонічного, стильового,

жанрового, інтонаційного, фактурного, формоутворюючого та ін.), логічного, комплексного, художньо-образного;

- розвиток різних видів пам'яті (музичної, зорової, асоціативної, рухо-моторної, логічної та ін.);

- розвиток музичного інтелекту.

Головними *виховними завданнями* являються:

- виховання зібраності,

- виховання волі,

- виховання відповідальності.

У процесі регулярної роботи над прищепленням навички читання з листа навчальні завдання необхідно конкретизувати та вирішувати у певній черговості або комплексно:

а) швидко усвідомити нотний текст за структурними елементами, спроектувати та виконати його на клавіатурі у відповідному темпі;

б) точно підібрати аплікатуру, яка є раціональною з точки зору інтонаційної виразності, технічних та фактурних особливостей твору, особистої зручності виконання, свободи піаністичного апарату;

в) миттєво підібрати та використати необхідний піаністичний прийом (для реалізації технічних завдань твору, для реалізації завдань звуковидобування, педалізації);

г) швидко орієнтуватися:

- у стильових особливостях твору та засобах реалізації їх характерних рис (агогіки, динаміки, інтонаційно-артикуляційних особливостей, метроритму, звукоутворення, педалізації та ін.);

- у побудові динамічного розвитку, фразування;

- в ознаках структури музичної форми, прийомах її вибудови в процесі виконання твору;

- у визначенні та засобах вітворення жанрових характеристик твору;

- у співвідношенні фактурних ліній гомофонно-гармонічної фактури (мелодії, басової лінії, акомпануючих пластів), голосах поліфонічної структури, пластах акордової фактури, тощо;

- у лінійному та гармонічному розвитку музичної думки (рух по горизонталі та вертикалі);

- у використанні яскравих, образних звукових барв;

- в емоційному колориті музичних тем, структурних партій, художніх образів та ін.;

д) активізувати виконавську увагу, здійснити самоконтроль виконання художньо-технічних завдань.

Послідовність підготовки до виконання творів при читанні з листа.

Перед читанням кожного музичного твору з листа виконавець повинен здійснити підготовчу роботу. Логіку побудови процесу підготовчої роботи необхідно усвідомити та запам'ятати порядок дій у певній послідовності.

1. Прочитати назву твору, прізвище автора. Визначити стиль, жанр, програму (якщо можливо), художній зміст.

Як правило, назва твору дає перші уявлення про жанрову й образну змістовність твору. Музикантові завжди зрозумілі, наприклад, такі позначення: „Етюд”, „Прелюдія”, „Ноктюрн”, „Вальс”, „Полька”, „Соната”, „Фуга” і багато інших. У свідомості одразу виникають їх суттєві, жанрові й структурні характеристики, незважаючи на те, що дані назви носять узагальнений характер. Якщо ж виконавцеві який-небудь термін у назві твору не ясний, бажано з'ясувати його суть. Велика кількість творів, особливо п'єси малої форми, мають програмові назви. Це полегшує завдання визначення образного змісту музики й одразу спрямовує творче мислення виконавця, націлює його на використання певних музичних фарб, художніх зображальних засобів.

Для визначення стилю твору необхідно володіти певним музичним інтелектом, особливо знаннями в області історії музики. Уявлення про історичні епохи й засоби їхнього відображення у різних видах мистецтва, орієнтування в епохах розвитку музичної творчості, композиторського і виконавського, – неодмінно допоможе музикантові визначити характерні риси художнього стилю й підібрати прийоми їх змалювання.

2. Визначити темп виконання.

Зрозуміло, назва твору іноді націлює на темп виконання. Але дуже важливо в цьому питанні керуватись авторськими або редакторськими вказівками. Часто темпові позначки розкривають й вимоги щодо характеру виконання. Наприклад:

allegramente – весело, радісно, швидко;

con allegrezza (або *allegretto*) – з радістю;

con fuoco – з вогнем;

maestoso – велично;

grave – значуще, урочисто, вагомо.

Безумовно, у практиці користуються різноманітними словниками музичних термінів іноземного походження. У таких посібниках переклад терміну, який визначає темп, здебільшого подається сухо, без розкриття суттєвого колориту даного поняття, його змістових барв. Серед музичних термінів найбільш поширені слова італійського походження. Часто зустрічаються французькі та німецькі терміни. Тому рекомендується додатково користуватись мовними словниками, які складають уяву про предмет, дію, характер образу, що містить дане слово, сприяють формуванню естетичного відчуття та виконавських емоцій.

У визначенні темпу твору музиканту також допоможе розуміння градацій метроному. Часто метрономічні позначки подаються поряд з темповими вказівками. Якщо конкретних позначок немає, виконавець має використовувати орієнтовну шкалу темпових ознак.

3. З'ясувати розмір твору.

Для організації ритмічного малюнку кожного такту та для витримування єдиного темпу в процесі гри необхідно націлітись на метричне чергування долей такту, на відчуття сильної долі, своєчасне її виконання. Увага, самоконтроль, самовимогливість – саме такі якості допоможуть музиканту організувати мислення та практичне виконання твору у відповідності до темпометричних та ритмічних вимог.

4. Визначити тональність твору.

Для цього перш за все необхідно проаналізувати ключові знаки та визначити тональності, які містять ці знаки (мажор та паралельний мінор). Потім продивитись перші та останні такти, використані в них гармонії та мелодичні звуки. За допомогою зорового аналізу та внутрішнього слуху знайти тоніку. Остаточо визначити лад, тональність. Відчуття ладу додатково формує настрої, що відповідає характеру твору.

Для відтворення музичного тексту у практичному виконавстві необхідно з'ясувати які чорні клавіші у даній

тональності використовуються, які білі клавіші – не використовуються.

5. *Проаналізувати фактуру* з метою визначення фактурних завдань. Наприклад, простежити лінії розвитку голосів у поліфонічній фактурі, або націлитись на певне співвідношення мелодії та супроводу у гомофонно-гармонічній фактурі.

По можливості слід намітити деякі аплікатурні формули, керуючись не тільки практичною зручністю, а й логікою побудови даної фактури, вимогами щодо техніки та виразності виконання.

6. *Поглядом охопити текст твору в цілому та визначити:*

- музичну форму, структуру побудов;
- складні епізоди з точки зору ритмічного малюнку, фактури (складні поліфонічні або акордові сполучення, мелізми, великі стрибки, тощо), аплікатури, технічних завдань, звучання;
- динамічну схему, фразування, кульмінації, характер звуковидобування, педалізацію.

7. *Думкою узагальнити уяву про художній образ музичного твору та настроїтись емоційно.*

Техніка читання з листа.

1. Продивитися та зорозво запам'ятати I-й такт (або півтакта, якщо складний розмір).

2. Визначити найближчу аплікатуру, позицію руки.

3. „Дати вказівки” рукам та почати виконання. У цей момент очима вивчати нову побудову – один такт з простим розміром, або половину такту зі складним розміром. Таким чином, за допомогою зусиль волі, зорозво охоплення та усвідомлення тексту випереджають роботу рук на один такт. Для тренування уваги помічник може закривати текст такту, що виконується, щоб організувати та виховувати волю виконавця, змусити його дивитись вперед.

4. Однією з головних вимог при читанні з листа є збереження темпу та метроритмічної стійкості. У зв'язку з цим зрідка допускається спрощення фактури за умови збереження гармонічної структури, характеру, образу твору, загальної мелодійної та басової лінії розвитку, цілісності форми.

5. При виконанні нотного тексту на клавіатурі необхідно намагатися очима слідкувати тільки за нотним текстом, привчати руки грати „навпомацки”, якомога рідше дивитися на клавіатуру.

6. Важливо навчитися у нотному тексті визначати не тільки ноти, а й відстань – інтервали (секунди, терції, кварта та ін.), уявляти, „бачити” їх внутрішнім зором на клавіатурі, дивлячись при цьому у ноти, а також переносити їх на клавіатуру при автоматичному підборі аплікатури, що підходить для виконання даних інтервалів:

- в акордовій фактурі слід визначати інтервальну відстань між нотами;

- у лінійній фактурі – бачити за відстанню (інтервалом) нотну горизонталь та вертикальне сполучення ліній;

- у гамообразній, арпеджованій фактурі треба бачити початкову та кінцеву точку й автоматично використовувати аплікатуру даної гами.

7. Необхідно навчитися зорово визначати акорди-тризвуки та септакорди з розгорненням та „брати” їх, враховуючи знаки ключові та прохідні.

8. З метою виконавської зручності доречно ощадливо та організовано використовувати рухи рук, пальців.

9. Педаль застосовується раціонально, під ретельним слуховим контролем. Слід не „забруднювати” звучання, тим більше – з метою приховати помилки.

10. Важливо постійно зберігати правильну посадку. Розглядування тексту зблизька заважає виконанню – рухам рук, технічній свободі, осмисленню тексту, охопленню цілого.

11. При читанні з листа трьох нотних рядків слід враховувати, що:

- допускається спрощення деяких ритмічних малюнків, дотримуючись метроритмічної основи;

- необхідно намагатися точно передавати звуки мелодії голосу або сольного інструменту. При виникненні складностей, краще їх деколи пропустити, але недопустимо змінювати. Лінію третього рядку, тобто сольну партію, можливо виконувати як голосом, так і рукою (якщо це вокальний твір);

- необхідно зберегти басову лінію – особливо на сильних та відносно сильних долях, як гармонічну та ритмічну основу;

- допустимо уникати великих стрибків та широкого регістрового розташування звуків, переносити звуки для створення компактної фактури зручності виконання;

- при спрощуванні складних акордів необхідно зберігати їх гармонічний зміст;

- спрощувати, або зрідка не виконувати складні мелізми – допускається;

- у поліфонічній фактурі інколи можливо спрощувати середні голоси або підголоски, але в цілому треба зберегти поліфонічну основу та намагатися не обривати голоси хаотично, а підпорядковувати їх інтонаційній та логічній завершеності;

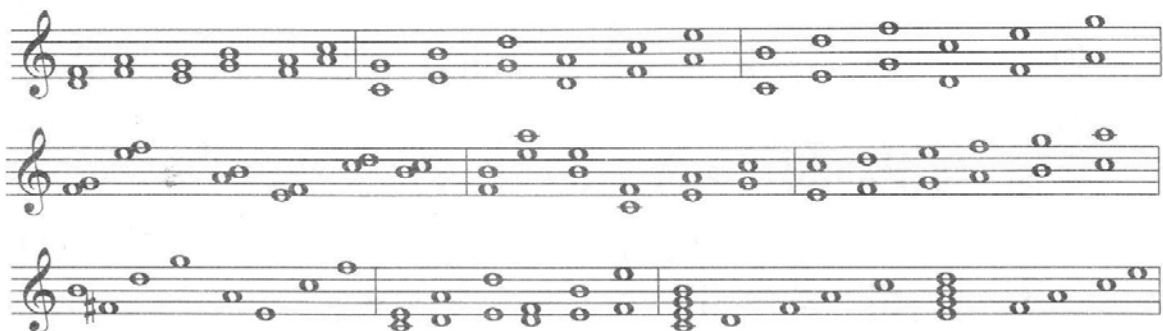
- можливо спрощувати фактуру яка складається з подвійних нот;

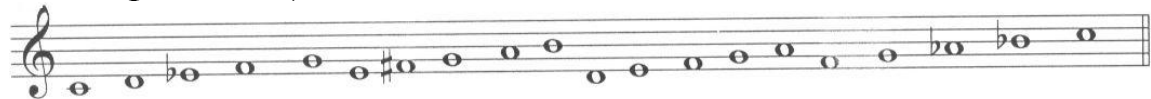
- при необхідності можливо переносити фактурний малюнок з однієї руки в іншу.

Дана стаття розрахована на учнів та студентів-музикантів, які бажають самостійно придбати навички читання з листа.

Нижче приведені деякі приклади вправ, які можуть допомогти у розвитку техніки читання з листа. Ці вправи спрямовані на розрізнювання інтервалів (приклад А), акордів (приклад В), гаммообразних елементів (приклад С), ритмічних малюнків (приклад D).

Приклад А)



Приклад В)*Приклад С)**Приклад D)*

У процесі відпрацювання вправ бажано враховувати такі поради:

- при виконанні вправ „Інтервали” та „Тризвуки з оберненнями” звуки можливо виконувати в одночасному сполученні або у мелодійно-послідовному варіанті;

- всі вправи допускається виконувати зліва направо та навпаки;

- кожний приклад вправ пропонується виконувати окремо лівою та правою руками, а потім разом (лівою рукою на октаву нижче);

- вправи, запропоновані у секвентному розвитку, доцільно програти у діапазоні однієї або двох октав;

- кожна вправу слід відпрацьовувати у повільному темпі та поступово доводити виконання до рухливого темпу;

- для засвоєння різних ритмічних малюнків, має сенс, гамообразні побудови розписати та виконувати запропонованими ритмічними прикладами (безліч ритмічних варіантів можливо скласти самостійно).

Навички читання з листа відпрацьовуються послідовно та наполегливо. Бажано роботі у цьому напрямку приділяти час

регулярно, щоденно. Але критерієм має бути не кількість витраченого часу, а формування концентрації уваги та реалізація поставлених завдань у ході практичного виконання творів.

Література:

1. Воробкевич Т. *Методика викладання гри на фортепіано / Т. Воробкевич.* – Львів: Логос, 2008. – 222 с.
2. Цыпин Г. *Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин.* – М.: Просвещение, 1984. – 174 с.
3. Савшинский С. *Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский.* – Л.: Музыка, 1964. – 183 с.
4. Камаева Т., Камаев А. *Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс / Т. Камаева, А. Камаев.* – М.: Классика XXI, 2007. – 100 с.
5. Брянская Ф. *Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста / Ф. Брянская.* – М.: Классика-XXI, 2008. – 68 с.

Кравченко Олег Іванович

Заслужений тренер України

Викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”

Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

Опікун Андрій Володимирович

Генеральний секретар Дніпропетровської

обласної федерації пауерліфтингу

УДК 78.06

КОМПЛЕКС СПЕЦІАЛЬНИХ ФІЗИЧНИХ ВПРАВ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ВЕРХНЬОГО ПЛЕЧОВОГО ПОЯСУ МУЗИКАНТА

У статті розглядається використання засобів атлетичної гімнастики з метою розвитку груп м'язів верхнього плечового поясу студентів вищих музичних навчальних закладів, для

подальшого розвитку професійного рівня функціонування їх виконавського апарату.

Ключові слова: фізичне виховання, фізична культура, атлетична гімнастика, верхній плечовий пояс, комплекс вправ.

In this article the use of methods of athletic gymnastics to muscle groups of the shoulder girdle of students of musical educational institutions are revealed by the author for further development of the professional level at activity performing apparatus.

The key words: physical education, physical culture, athletics, shoulder girdle, exercises.

Коли людина виконує тяжку фізичну роботу, котра вимагає великої швидкості, тонкості й точності рухів (а саме з працею такого роду пов'язана гра на музичних інструментах), вона потребує допомоги всього тіла. Безумовно, така підтримка необхідна також і виконавському апарату музиканта. Важливо усвідомлювати, що в організмі людини все взаємопов'язано. Таким чином, впевнено можна констатувати, що тільки спираючись на раціональні дії всього організму, музикант-виконавець зможе досягти високого рівня професійної майстерності [1, 50].

Вірно сформований верхній плечовий пояс музиканта закладає основу доброго функціонування його виконавського апарату. Нажаль, значення цього компоненту постановки дуже нівелюється більш проблемними професійними тонкощами апарату музиканта. У цьому й постає причина вкрай недостатньої уваги саме процесу формування верхнього плечового поясу виконавців.

У навчальних посібниках та методичних статтях, як правило, йдеться про елементи верхнього плечового поясу (плечі, шию, спину і т.д.) як компоненту виконавського апарату музиканта. Але ж рекомендації стосовно комплексного розвитку груп м'язів верхнього плечового поясу не подаються. Безумовно, розкриття такого роду питань у значній мірі покладається на викладачів з фізичного виховання музичних вищих навчальних закладів.

Актуальність означеної теми виявляється не тільки у необхідності вірної постановки компонентів верхнього плечового поясу музиканта для подальшого високопрофесійного рівня функціонування його виконавського апарату, але й у великому значенні правильності даної постановки на загальний стан здоров'я виконавця. Майже всяке захоплення (праця) несе свої професійні захворювання, і професійне заняття музикою не виключення. Людське тіло зношується так само, як і любий механізм, й більш усього в тих місцях, на котрі приходиться максимум зусиль.

Метою статті є представлення комплексу спеціальних фізичних вправ для формування верхнього плечового поясу музиканта, а також означення їх необхідності у процесі постановки виконавського апарату та його подальшого найліпшого функціонування. Ціллю публікації є і популяризація культури фізичного виховання у музичному вищому навчальному закладі.

У вокалістів та виконавців на духових інструментах доленосне значення у виконавському процесі відіграє техніка дихання. Об'єм повітря що потрапляє до легенів, якість процесу виконавського видиху, все це складає основу високого професіоналізму музикантів. Отже, щоб грудна клітина не затискалась (обмеження об'єму повітря), а подих був вільним для гнучкого контролювання, корпус необхідно утримувати завжди прямо, в природному положенні. Не слід горбитися, виставляти живіт вперед, стояти криво.

Велике значення для гри на інструменті, а також співі має досягнення стану свободи корпусу: затиснення в останньому може передаватися до складових виконавського апарату, викликати скованість пальців рук, м'язів губного апарату. Однак, за словами професора В.М. Апатського, свобода корпусу не означає дряблість м'язів. У цей термін слід включати елемент пружної готовності. Тільки в цьому випадку тіло музиканта буде виконувати функцію пружної опори, таку важливу у виконавському процесі як вокалістів, так і музикантів-духовиків [1, 51].

Велике значення у формуванні виконавського апарату музиканта відіграє принцип артистичності. Процес формування

верхнього плечового поясу виконавця закладає основи вірної ігрової осанки, яка впливає на створення особливої артистично-естетичної природи рухів музиканта, створює культуру естрадної поведінки.

Відзначимо, що крім основних занять з музичних дисциплін, більшу частину вільного часу студенти проводять за репетиціями. Це, у свою чергу, може призводити до фізичних розладів: викривлення хребта (статури), застій кровообігу.

Досліджено, що правильна постава корпусу повинна передавати інструменту стійке положення, а також створювати зручність гри на ньому. Але не слід забувати і про великий вплив постановки на здоров'я музиканта: недоліки у процесі загальної постави виконавського апарату можуть призвести до викривлення хребта, порушення положення і діяльності серця, легенів, шлунку та інших внутрішніх органів. У дітей та підлітків кістки хребта, грудної клітини, тазу ще остаточно не закостеніли (в їх кістках ще багато хрящової тканини). Тому, необхідно звертати постійну увагу на позу й осанку учня під час гри на інструменті. Щойно починається втома – слабшає самоконтроль; учень мимоволі прагне звільнитися від важкості інструмента, і це може призвести до порушень в постановці корпусу з усіма небажаними наслідками.

Щоб запобігти такого роду серйозних ексцесів необхідна профілактична підтримка організму спеціальними фізичними вправами. Набагато простіше певний час у день приділити фізичним вправам, ніж лікувати наслідки. Адже велике значення на розвиток дитини має фізична культура та спорт, правильна постава й осанка, додержання вірного режиму праці та сну.

Комплекси вправ атлетичної гімнастики виправдали себе у ході багаторічної практики. Їх перевага у простоті та доступності, у широких можливостях індивідуалізації тренувального процесу, гармонійному розвитку всіх м'язових груп тіла, у спрямованості на укріплення здоров'я.

Підбір вправ та їх кількість в одному занятті повинні виходити з принципів всебічного гармонійного розвитку, з урахуванням фізіологічних та антропометричних особливостей людини. Силове навантаження в цілому, величину обтяження в

кожному конкретному русі або у вправі потрібно збільшувати поступово.

У більшості спортивних, трудових та побутових рухів приймають участь в основному декілька м'язових груп. Однак, під час атлетичного тренування, необхідно намагатися тренувати всі м'язові групи. Тому на протязі півроку нами рекомендовано наступний варіант розподілення навантажень на різні м'язові групи при плануванні атлетичних тренувань:

- м'язи шиї – 1-2 вправи на тиждень;
- м'язи спини – 2-3 вправи на тиждень;
- м'язи грудей – 1-3 вправи на тиждень;
- м'язи живота – на кожному тренуванні;
- м'язи плечового поясу – 1-2 вправи на тиждень;
- дельтоподібні м'язи – 1-3 вправи на тиждень;
- м'язи передпліччя – на кожному тренуванні;
- м'язи тазової області – 1-2 вправи на тиждень;
- м'язи стегон – 1-2 вправи на тиждень;
- м'язи гомілки та стопи – на кожному тренуванні.

Важливо також дотримуватись правильної послідовності виконання вправ. На початковому етапі тренувань, більшість фахівців рекомендують використовувати їх у такому порядку, в якому розташовані м'язові масиви. Починати потрібно з вправ у яких приймають участь великі масиви м'язів, потім переходять до вправ на окремі м'язи.

При складанні тренувальних комплексів потрібно чергувати вправи керуючись наступними принципами. Наприклад, якщо спочатку застосовуються вправи для м'язів грудей, то безпосередньо за ними повинні йти вправи для м'язів спини – антагоністів м'язів грудей. Після тренування біцепсу плеча – вправи для трицепсу і т.д.

Після 2-3 місяців безперервних тренувань, ті що займаються далі, можуть використовувати серії різних вправ:

1. Дві та більше вправ, спрямованих на розвиток однієї і тієї ж м'язової групи, мають назву суперсерія. Це масоване навантаження на одну м'язову групу або навіть на один м'яз із використанням двох чи більше (але не більше чотирьох) вправ, які в одній суперсерії виконуються підряд, з інтервалами

відпочинку, необхідними лише для зміни снарядів, чи переходу до місця виконання наступних вправ.

2. Дві та більше вправ, спрямованих на розвиток протилежних м'язових груп, мають назву комбінація вправ.

3. Комбінація суперсерій – це ще більш потужний вплив, який спрямований на м'яз що розвивають, та її м'яз антагоніст.

На початковому етапі тренувань (приблизно 2-4 місяці) атлетичні тренування потрібно проводити 2-3 рази на тиждень. Нижче наведені комплекси вправ для початкового етапу тренування. Заняття проходять у понеділок, середу та п'ятницю, тривалістю 50-60 хвилин.

Понеділок

1. Загальна розминка.
2. Вправи для м'язів спини (наклони або гіперекстензія).
3. Вправи на тренажері для м'язів ніг (передня поверхня та задня поверхня).
4. Присідання (з гирею або штангою).
5. Жим штанги лежачі.
6. Вправи для біцепсу сидячи в суперсерії з тріцепсом лежачі.
7. Вправи для м'язів живота (окремо для верхнього і нижнього пресу).

Середа

1. Загальна розминка.
2. Вправи для м'язів спини (наклони або гіперекстензія).
3. Присідання „Гакендшмідта”.
4. Розводка гантелей лежачі.
5. Вправа для широких м'язів спини на тренажері.
6. Вправи для м'язів живота (окремо для верхнього і нижнього пресу).

П'ятниця

1. Загальна розминка.
2. Вправи для м'язів спини (наклони або гіперекстензія).
3. Вправи на тренажері для м'язів ніг (передня поверхня та задня поверхня).

4. Отжимання на брусах (або від лави).
5. Вправи для біцепсу стоячи в суперсерії з трицепсом стоячи.
6. Вправи для дельтоподібних м'язів.
7. Вправи для м'язів живота (окремо для верхнього і нижнього пресу).

Отже, представлений комплекс спеціальних фізичних вправ на розвиток м'язів верхнього плечового поясу у студентів вищих музичних навчальних закладів повинен закласти фундамент високопрофесійного функціонування їх виконавського апарату, а також зародити у молоді потяг до здорового образу життя.

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. Шамардіна Г.М. Основы теории та методики фізичного виховання / Г.М. Шамардіна. – Дніпропетровськ: Пороги, 2007. – 234 с.
3. Хайкін Л.В. Оптимізація навчального процесу з фізичного виховання студентів / Л.В. Хайкін. – Дніпропетровськ: ДДІФКіС, 2001. – 25 с.
4. Шолих Ю.М. Круговая тренировка / Ю.М. Шолих. – М.: ФиС, 1966. – 76 с.

Царик Валентина Михайлівна
Викладач кафедри „Виконавське мистецтво”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

УДК 78.03

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КЛАВІРНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена окресленню найбільш характерних рис у виконанні клавірної музики. Публікація стане у нагоді майбутнім виконавцям для визначення особливостей музичної мови, висловлюванні матеріалу через дотримання специфіки артикуляції й орнаментики.

Ключові слова: клавірне виконавство, історія інструмента, основи інтерпретації.

The purpose of the article is to outline the most personal touches in execution clavier music and help future performers in determination of features of musical language, utterance of material through the observance of specific of articulation and ornamentation.

The key words: clavier performer, history of instrument, foundations of interpretation.

Завдяки такому унікальному винаходу, як клавіатура, піаністи мають можливість з легкістю видобувати готовий музичний звук, без прикладання особливих зусиль корпусу, дихального апарату, на відміну від вокалістів, виконавців на струних, духових інструментах. На наш погляд, ця зручність нівелює ряд сторін піаністичного виконавства, нівелює момент народження звуку, момент його вимови, які породжені специфікою інструмента. Тобто, виконання, дуже часто, не відтворює належних музиці характерних особливостей, вимова музичного матеріалу не завжди відображає стиль і виконавські вимоги епохи. Тема артикуляції (італ. *articolato* – виразно, розбірно, чітко, зрозуміло) у клавірному виконавстві хвилювала багатьох теоретиків і практиків, вона є спірною і безкінечною. Докладніше розібратися в питанні клавірного виконавства

можна лише виходячи з історії його розвитку, вивчення стилю композиторів та виконавських традицій епохи. Дослідження умов розвитку клавірної музики допоможе її виконавській інтерпретації на сучасному фортепіано. Розкрити для себе всі грані цієї теми слід через визначення особливостей інтерпретації клавірної музики від її початку, а також з точки зору історії розвитку і особливостей інструмента. Клавірна музика в даному випадку буде означати музику для інструментів, які об'єднують наявність клавіатури: це клавішно-струнні інструменти – клавикорд, клависин, фортепіано і клавішно-духовий інструмент – орган.

Відомо, що перший музичний інструмент – це лук первісної людини, а клавіші виникли за 200 р. до н.е., на органі. У XIII – XIV ст. н.е. з'являються клавикорд і клависин. Ці інструменти, завдяки своїй механіці, мали відмінні звучання і способи звуковидобування. Про їх устрій і механіку можна дізнатися з багатьох різноманітних джерел. Клавикорд відрізнявся співучим звуком, завдяки можливості брати послідовно деякі звуки один за одним. Завдяки його будові виникли такі способи музичних прикрас, як арпеджіо, ачакатури (італ. – *acciaccatura*, коли з основним тоном зачіпали його нижню секунду), аподжіатури (довга переднотка), бербунг (нім. – коливання, дрижання; подібність вібрато на смичкових інструментах). Клавикорду треба завдячити терміном „в'язно” – прообразу майбутнього *legato*. Клависин має дзвінкий відривчастий звук, та дві клавіатури, або два мануала – *forte* і *piano* (тихо і голосно), сила звуку в якому залежить від матеріалу, з якого зроблений товкачик струни. Клависину завдячує виникнення *staccato*. Тобто, конструкція цих інструментів породила способи вимови музичного матеріалу.

До середніх віків існувало синкретичне поняття музики й музиканта. Музика супроводжувала свята, була імпровізованою і музикант мав володіти різними інструментами і створювати для них музику. Різниця між органною, клавірною музикою не існувало. Нотні збірки XIV – XVII століть у Німеччині, Англії, Італії називалися табулатурами – це танці, вокальні твори, – приклади запису ранньої музики, запису кожного голосу на лінійках цифрами, літерами, нотами. Тактових рисок не існувало

і, фактично, це була схема, а завданням музиканта був розвиток цієї схеми різними мелодичними доповненнями. Перші прикраси називались *димінуціями* – подрібнення довгих нот, які з часом розвинулися у певні формули.

Ця техніка кольорування як вокальної, так й інструментальної музики була відома ще в середні віки, а в XVI ст. внесла вагомий внесок у розвиток мистецтва імпровізації і пізніше була переосмислена й стала визначати мелодичну структуру всієї музики. Важливим засобом імпровізації були ритмічні і фактурні орнаmentaції. Докладно описав ритмічну орнаmentaцію іспанський чернець Томас у вигляді „тръох манер”:

1) подовження першої та скорочення другої ноти з кожної пари вісімок;

2) скорочення першої ноти в кожній парі вісімок;

3) легке прискорення тръох перших нот і зупинка на четвертій.

У Франції ця манера дістала назву „нерівних нот...”: „Згідно тодішньої традиції кожна пара рівних за написанням нот могла виконуватися нерівно за умови, що вони мали вартості, коротші від одиниць метру (наприклад, вісімки при розмірі $3/4$ і т.д.)” [5, 35-36]. У Німеччині був популярний прийом фактурної орнаmentaції: це згущення гармонічної тканини, яке створювало ефект крещендо.

У процесі розвитку орнаmentaцій, в мистецтві імпровізації формується клавiрна фактура, а з нею характерні прийоми її виконавства. У XVI ст. з’явилися спроби описати цей процес. До того ж, умовність табуляторного запису викликала необхідність пояснень щодо виконання. Перші трактати в основному були порадами з імпровізації й орнаmentaції (димінування), поряд з ними вже давались поради щодо постановки рук та корпусу під час гри. Найвідоміші трактати написані Х. Бермудо, Томасом де Санта-Марія (Іспанія, XVI ст.), Дж. Дирутою, Конфорто (Італія), Бухнером (Німеччина). „Клавiристи від Томаса де Санта-Марія до Рамо й І.С. Баха вимагали, щоб рухи пальців були самостійними, а долоня і зап’ясток – нерухомими”. „Пальці повинні бути заокруглені як котячі лапи... Це відповідає специфіці інструмента” [5, 37]. Оскільки, клавiсин, на відміну

від органу, лютні, був довгий час акомпануючим, або ансамблевим інструментом, сформувався гомофонно-гармонічний склад фактури, тобто, клавірист повинен був прикрашати фігураціями супроводжуючі акорди. Згодом, почало розвиватися і сольне клавірне виконавство. Сформувались основні жанри клавірної музики: фантазія, річеркар, варіація, сюїта, токката, прелюдія та їх типи фактури.

На зміну табулатурам, або паралельно з ними, приходять партитури. Зокрема, твори Дж. Фрескобальді, відомого італійського органного віртуоза XVII ст., видаються вже й у формі партитур, де кожний голос виписаний на окремому нотному стані. Він перший у передмовах до своїх творів дав поради з їх виконання, на перше місце поставивши імпровізаційність, заповільнення в кінці будов, прообраз майбутнього рубато. У порадах Фрескобальді до виконання органних творів можна простежити артикуляційні розмежування на гру легатну та роздільну.

За часів французького клавіризму, вершиною розвитку якого була творчість Франсуа Куперена, кінець XVII – початок XVIII ст., орнаментация була дуже розвинена. З'являється безліч таблиць з розшифруваннями і поясненнями до виконання мелізмів. Але в них не було єдності, під однією назвою значились різні прикраси. Сам клавісін до цього часу став різнобарвним, з майже двадцятьма регістрами, інструментом з еластичною клавіатурою. Окрім прикрас, твори Куперена насичені знаками, які ми звикли вважати артикуляційними – крапки і ліги над нотами, але вони ще мають орнаментацийне значення. Ліга Куперена може означати форшлаг, або виділення мотива; крапка над нотою – це виділення звуку, на кшталт *marcato* в нашому розумінні. Перу Куперена належить трактат „Мистецтво гри на клавірі”, оскільки він приділяв значну увагу дотримувannya всіх правил виконання: точну тривалість тактів, дотримувannya регістрів, характеру руху, точного позначення прикрас, навіть створив свою табличку з їх розшифрування. У трактаті він виводить поняття фразування, тим самим намагаючись вже пояснити логіку музичного розвитку. При всіх новаціях незмінною вимогою до виконання залишається ритмічна орнаментация: „нерівні” ноти, прискорення тетраходу,

загострення крапкового ритму. В артикуляційному ж значенні лігу застосував інший великий французький клавесиніст – Ж.Ф. Рамо.

А в Італії тим часом формується новий жанр клавірної музики – соната. За часів Фрескобальді сонатою називалась збірка творів для клавіра, а в творчості Ф. Дуранте, Б. Марчелло соната набула самостійності і стала окремим твором, в якому викристалізувалося сонатне аллегро. У клавірній музиці воно формувалося на протязі всього XVIII століття. Кульмінаційною точкою італійського клавіризму була творчість Доменіко Скарлатті. Його сонати – це передчуття класицизму. Жанрово вони нагадують токати, інвенції, фуги. В них немає контрасту головної та побічної партій, але застосовані всі відомі фортепіанно-технічні прийоми: пасажі на 4 октави, скоки від басу до сопрано, арпеджовані акорди, пасажі мартеллято, репетиції, перекиди рук. Це свідчить про те, що Скарлатті міг бути знайомий з винаходом Бартоломео Кристофорі – молоточковим фортепіано, на якому тільки й можливо було виконати всі ці фактурні винаходи. Він майже не залишив порад з виконання своїх творів. Неточний запис ритмічних фігур та груп давав свободу у виконанні, та поштовх процесу інтерпретації. Ліги в його творах мали вже артикуляційне значення і суто смичкове трактування – початок ліги на сильній долі такту і закінчення – на слабій в кінці такту. До виконання мелізмів своїх рекомендацій Скарлатті не залишив, вживав переважно аподжіатури, трелі, ачакатури.

У Германії творить І.С. Бах, який синтезує всі досягнення попередників. Він не залишив жодного теоретичного та практичного посібника з виконання творів, але педагогікою займався на протязі всього життя. До творів, які він записував у зошити учням, зокрема у „Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана Баха”, він прикладав табличку розшифрування прикрас і необхідну аплікатуру, великого значення надавав артикуляційним вправам. Частину прикрас він випишував нотами до мелодичного малюнку прямо в тексті. Головною вимогою залишалось, щоб всі прикраси виконувались за рахунок вартості основної ноти і складались зі звуків тієї ж тональності.

Бах творив у багатьох жанрах музики: володів органом, клавіром, скрипкою, тому його клавірна спадщина вібрала в себе всі типи їх фактур і прийомів письма. Сильною залишалася імпровізаторська традиція. Можна сказати, що фактура бахівських творів універсально-своєрідна: це й імпровізаційні пасажі, остінатні фігурації, чергування різних типів фактур, їх поліфонізм, вокальність, віртуозність. Тому інколи твори Баха не вміщуються у рамки інструмента, для якого написані. Відомо, що за життя йому двічі демонстрували молоточковий інструмент, фортепіано, що безперечно, вплинуло на фактурну уяву композитора. У себе ж в розпорядженні він мав клавесини з педальною клавіатурою, що давало можливість з'єднувати верхню і нижню клавіатури і збільшувало звучність октавними подвоєннями.

У XVIII ст. поняття артикуляція і фразування ще не вживались, але були основними вимогами виконання. Відсутністю артикуляції вважалася гра або тільки *legato* (в'язана гра), або тільки *staccato* (роздільна гра). Рідко проставлені Бахом ліги і стаккато скоріше означали виділення, або підкреслення якогось мотиву і, як у його італійського сучасника Д. Скарлатті, ліги зберегли смичкове трактування: група нот на один смичок. Вимогою часу була співуча гра, хоча у XVIII ст. вона суттєво відрізнялась від такої ж гри на фортепіано в XIX ст.

З початком нотного друку, з'явилася фіксація музичного твору, хоч і умовна, особливо в сфері динаміки, артикуляції, ритму. В сонаті та сюїті дозволялася вільна орнаментация теми при повторі. До виконання музики висувалися вже певні вимоги, які не задовольняв клавесин, зокрема в плані динаміки та відсутності педалі. У цей період і настала популярність молоточкового інструменту – фортепіано. З появою фортепіано визначається такий засіб звукової виразності та чіткості як артикуляція, формується фактура класичного стилю письма: з прозорим звучанням і ясним мелодичним малюнком та фігураціями. З'являються численні праці, в яких музиканти намагаються систематизувати (узагальнити) досягнене за віки у сфері виконавства, теорії та естетики музики. Це трактати Кванца, Тюрка, Шульца.

У формуванні класичного музичного стилю в Німеччині велику роль зіграли сини І.С. Баха, по „Нарису про правдивий спосіб гри на клавирі” Карла Філіпа-Ємануїла Баха, Бетховен навчав Черні. У „Нарисі...” даються поради щодо пальцювання, артикуляції, агогіки, імпровізації. За його висловлюваннями, у виконанні він цінує чистоту, чіткість і плавність. Основними вимогами до музиканта є „правильна постановка пальців, добрі прикрашення та гарне виконання” [4, 65]. Також у трактаті він докладно описує різні засоби артикулювання, прийоми взяття звуку: чи виштовхнути його, чи тягнути, чи взяти прийомом „ковзання”. Мелізми він розмежує на довгі й короткі переднотки (форшлагги). *Staccato* застосовує поруч з *legato*. Орнаментацию виписує в тексті нотами основного розміру.

Найбільш популярний у фортепіанній педагогічній практиці, завдяки сонатам, представник класицизму в музиці – Йозеф Гайдн. Ранні сонати звались дивертисментами, партитами і створені для клавесина та клавикорда, про що свідчить відсутність динамічних вказівок, діапазон 3-4 октави. Більшість їх написана після 1733 р. для молоточкового фортепіано, про що свідчать динамічні позначки самого композитора: окрім *forte*, *piano*, там є *crescendo*, *diminuendo*, можливі лише на фортепіано та клавичембало. В орнаментации, яку він не часто виписував, Гайдн поєднав різні традиції з розшифровування. В ті часи трелі починалися з головної ноти і виконувалися з нахшлагом (завершенням), а при нисхідному секундовому ході в мелодії – починалися з верхнього додаткового звуку. Гайдн допускав свободу в цьому питанні і в його творах зустрічаються випадки, коли різні позначки мають одне й те ж тлумачення. Наприклад, мордент міг означати як несхідну секунду, так і довгу тріль. Неперекреслені форшлагги виконуються і як довгі, і як короткі.

Стосовно артикуляції, він дав мало вказівок, але необхідно знати, що *legato* у Гайдна – це короткі смичкові ліги, а для вимови матеріалу характерне чітке звуковидобування. *Staccato* він позначає рисками та крапками.

За часів Моцарта імпровізація також залишається улюбленим жанром віденської публіки і концерт для фортепіано з оркестром зберігає цю традицію необхідністю зимпровізувати каденцію, доповнити пасажами статичні місця. В імпровізаціях

використовувалися орнаментальні формули. Моцарт започаткував публічне виконання концертів для фортепіано з оркестром в „академіях”, так називались концертні виступи. При цьому він сам і диригував і виконував свої твори напам'ять. Кожен музикант мав свій репертуар, а твори інших композиторів грали лише з листа. Моцартівські твори містять багато позначок щодо темпу, динаміки й артикуляції. Учням він викладав необхідні для виконавства знання – стосовно рухів, грамотності читання тексту, уваги до всіх його деталей, точності ритму. Великого значення надавав організуючій ролі рівномірної пульсації. Стосовно техніки – вимагав досконалого розвитку пальцевої гри.

У питанні мелізматики Моцарт діяв у традиціях часу, деякі прикраси, як мелодичні звороти, виписував нотами і вони стали частиною тексту. Також, у рамках традицій, дозволяв імпровізовану орнаментацию: при повторах, бувало, сам пропонував різні варіанти тексту і артикуляції. Ліги у Моцарта починаються із сильного часу, не переходять тактової риски; як і у Баха, мають смичкове трактування-виконання групи нот одним смичком (початок ліги значить початок смичка). Але редактори його творів вважали, що його ліги дрібнять мелодію і всіляко їх продовжували. На думку Н. Голубовської, ліги Моцарта це не просто перервність або безперервність звучання, це ключ до розуміння його фразування, підкреслення інтонації. Початок ліги означає артикуляційний наголос. Треба усвідомлювати, що *legato* на віденському фортепіано ще було умовним. Якщо Моцарт не ставив ліг, це швидше означало *detache*. Бадура-Скода розділяє моцартівські ліги на легатні, довгі та артикуляційні – мотив з 2-4 нот. Якщо ліга передбачалась сама собою, Моцарт її не ставив.

Бетховен піднімає виконавське мистецтво набагато вище побутового рівня. У вихованні музиканта на перше місце ставить розуміння змісту музики, розвиток навичок читання з листа, виховання відчуття такту, аплікатурних навичок. Бетховен ставив суворі вимоги до виконання творів стосовно темпоритму, динаміки, артикуляції, орнаментики, педалі та аплікатури, оскільки не любив змін у них. Коли його учень К. Черні недотримався тексту при виконанні фортепіанної партії

бетховенського квінтету, отримав низку нарікань від учителя. У сфері артикуляції Бетховен застосовував засоби, властиві оркестровим інструментам. Основною вимогою до звуковедення було ґрунтовне *legato* і Бетховен надавав великого значення в оволодінні ним, для чого написав численні вправи.

Треба сказати, що на той час туше *legato* стало звичайним, оскільки, в його часі фортепіано зазнало удосконалення і дало можливість нового звучання. Бетховен ввів довгі ліги і короткі, мотивні, а поряд з ними застосовував і традиційні смичкові. Орнаментація в бетховенські часи теж зазнала змін, поряд з традиційним виконанням передноток, з'явилась манера опереджуючого виконання, властива музиці ХІХ ст.

Підсумовуючи викладене, можна зазначити, що головними рисами клавірного виконавства є імпровізаційність, в основі якої лежить орнаментація мелодії, ритму, фактури; а також, виразна, чітка й співуча манера виконання, тобто артикуляція. Артикуляція не є простим чергуванням *legato* і *staccato*, це надзвичайно містке поняття, бо пов'язане і з ритмікою, і з фразуванням, а народжене орнаментом. Наприклад, співуча гра у розумінні І.С. Баха „не передбачає однорідності у виконанні, а вимагає безкінечної різноманітності в поєднанні і групуванні нот рівних тривалостей”. Морденти, крапки і квадратні ліги Куперена означають виділення певного мотива і основою втілення їх змісту є – чітке виконання мотивних утворень.

Клавірні твори композиторів, про яких йдеться у статті, існують в декількох редакціях, мають різні виконавські вказівки, часом протирічні, тому основою для їх інтерпретації будуть необхідні знання вищеназваних особливостей музичної мови та правил орнаментики й артикуляції музики тих часів.

Відомо, що артикуляційні вказівки Бах залишив лише в Італійському концерті та Гольдберг-варіаціях. Його авторські вказівки з динаміки *f* і *p* існують лише в Італійському концерті, Французькій увертюрі й у Прелюдії та фузі соль-дієз мінор з другого тому „Добре темперованого клавіру”. Дослідивши їх, виконавець може скласти собі уяву про артикуляційні й мелізматичні уподобання митця і порівнюючи свій репертуар з уртекстом, із записами видатних інтерпретаторів дійди висновку, що, наприклад, редакція „Добре темперованого

клавіру” Б. Муджелліні з його довгими лігами й хвилеподібною динамікою вже не відповідає сучасним виконавським вимогам і шукатиме свій шлях до відтворення виконавських традицій епохи.

Аналогічний підхід пропонується до будь-якого твору клавірного жанру. Тобто, є закономірності, традиції, які необхідно знати, а решта залежить від вибору і можливостей виконавця.

„Таблиця прикрас із їхнім розшифруванням подібна до полотна, на якому позначено малюнок для вишивання. Але якою буде трель – довгою чи короткою?... Має мордент бути простим чи подвійним?... Як розподілити ноти у звуковому просторі?... Значок навіть з розшифруванням означає лише природу прикраси. Виконання залежить від вибору музиканта” – В. Ландовська [5, 171].

Література:

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства* / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 132 с.
2. Браудо И. *Артикуляция* / И. Браудо. – Л.: Музыка, 1973. – 197 с.
3. Голубовская Н. *О музыкальном исполнительстве* / Н. Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 141 с.
4. Друскин М. *Клавирная музыка* / М. Друскин. – Л.: Музыка, 1960. – 282 с.
5. Кашкадамова Н. *Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах* / Н. Кашкадамова. – Київ: Освіта України, 2009. – 416 с.
6. Копчевский Н. *Клавирная музыка: Вопросы исполнения* / Н. Копчевский. – М.: Музыка, 1986. – 94 с.
7. Швейцер А. *Иоганн Себастиан Бах* / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 724 с.

Волик Олена Володимирівна
Викладач музично-теоретичних дисциплін
Запорізької дитячої музичної школи № 1

УДК 372.878:37.036(045)

ВПЛИВ МУЗИКИ, ЯК СКЛАДОВОЇ АРТ-ТЕРАПІЇ, НА РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ ДМШ

У статті висвітлені секрети лікувальної музики, терапевтичний ефект музичної терапії, її вплив на організм дитини. Обґрунтовується необхідність формування основ музично-естетичної свідомості, починаючи з молодшого шкільного віку.

Ключові слова: музично-естетична свідомість, музична терапія, арт-терапія, музичне мислення, музичний смак, музика.

The secrets of medical music, therapeutic effect of musical therapy, its influence on the organism of child are lighted up in the article. The author has grounded the necessity of forming the bases of musically-aesthetic consciousness since a midchildhood.

The key words: musically-aesthetic consciousness, musical therapy, art-therapy, musical thought, musical taste, music.

Глибокий вплив музики на людину відомо на протязі багатьох тисячоліть. Музика супроводжує нас із самого народження та на протязі усього життя. Містичними легендами пояснювалось покращення самопочуття та настрою, зменшення болісних відчуттів, страху, повернення людині бадьорості, енергії під дією чаруючих звуків музики. Музика як вид мистецтва відкриває людині можливість пізнавати світ та у процесі пізнання – розвиватися. Виникнення в нашій свідомості природних, закономірних асоціацій музики із самим життям, іншими жанрами мистецтва переконує нас у величезних можливостях музичного виховання, яке фактично дає людині ключ до сприйняття, збагнення образного світу прекрасного. Володіння таким ключем – це важлива передумова формування

не тільки дійсно прекрасної у всіх відносинах дитини, але й формування смаку [5, 6].

Музика впливає на організм людини різнобічно. Під впливом музики, яка відповідає функціональному станові організму, такі психічні процеси, як пам'ять та орієнтація, покращуються на 45-50%, а увага – на 25-30%. Музика активізує розумові здібності, а також працездатність та зосередженість, здатна розвивати та підвищувати інтелект людини. Систематичні заняття музикою у віці від 5 до 15 років дозволяють значно підняти IQ, тобто інтелектуальний потенціал людини, краще розвинути пам'ять, аналітичні здібності, орієнтацію, не кажучи вже про позитивну корекцію нервової системи. Звукові вібрації стимулюють кровообіг, емоційний тонус. Під дією ритму активізується дихання, збільшується вентиляція легенів [3, 112]. Важливо використовувати цілющі впливи музики для зміцнення психічного здоров'я людини на ранніх етапах її життя. Адже, музика здатна допомагати дітям зрозуміти навколишню дійсність, красу природи, довершеність поезії, живопису, театру, історії свого народу. Необхідно змалку привчати дітей до роботи розуму і душі, збагачувати їхній досвід спілкування з музичними творами.

У більшості передових європейських країнах уроки музики, спів, гра на музичних інструментах належать до обов'язкового елементу виховання, оскільки музика найбільш сильний емоційний вплив на дитину. Впливає музичне мистецтво на психіку і душевний стан людини, що стало основою виникнення музичної терапії.

Музична терапія (як складова арт-терапії) – це напрям відновної медицини, в методологічній основі якого лежить використання музичного мистецтва з лікувально-профілактичною метою [2, 18]. Різновидами арт-терапії також є театральна, танцювальна терапія, терапія малюнком.

Слово „музика” походить від грецького кореня (мюзедюзе, музе, музе, мызе, мюзет, мюле, юзе). Фахівці з міфології говорять: дев'ять муз, небесних сестер, що правлять співом, поезією, мистецтвом і наукою, були породжені від Зевса й Мнемозини, богині пам'яті. Таким чином, музика – це дитя природньої любові, що володіє грацією, красою і незвичайними

цілющими властивостями, які нерозривно й споконвічно пов'язані з божественним порядком і пам'яттю про нашу суть і долі. Терапія – у перекладі з грецького „лікування”. Таким чином, термін музико-терапія позначає використання музики з метою відновлення й зміцнення здоров'я.

Досвід лікувального застосування музики має багатовікову історію. Ще Аристотель вважав музику засобом лікування тіла і очищення душі. А Гіппократ рекомендував слухати музику, відповідну до темпераментів [5, 27]:

- холерикам – спокійну, злегка тягучу, але освіжаючу, що допомагає голові бути ясною;

- флегматикам – таку, що спокійно входить в думки, відчуття, без багатократного повторення однієї і тієї ж теми;

- сангвінікам – з мелодією, що летить, зрозумілою музичною основою, що асоціюється з танцювальною, яку можна порівняти з вальсом;

- меланхолікам – піднесену, але з дуже ясною темою.

Музико-терапія є ефективним методом оздоровлення школярів.

Залежно від ступеня участі дитини розрізняють пасивні (рецептивні) і активні методи музичної терапії. Саме в активній музичній терапії учень безпосередньо бере участь у навчальному процесі: співає вправи, грає на доступних музичних інструментах, виконує інші завдання.

У цілому в методах музичної терапії використовуються три чинники дії музики на людський організм:

- психологічний фактор – через асоціативний зв'язок, медитацію здатний значно міняти психічний стан дитини;

- фізіологічний фактор музики здатний змінювати різні функції організму, такі як дихальна, рухова, серцево-судинна;

- вібраційний фактор музики є стимулятором обмінних процесів на рівні клітки [2, 53].

Музика має фундаментальні початки всього живого: ритм, мелодію й гармонію. Вона вчить дитину відчувати ритми життя, гармонізує його власні біоритми, дозволяє відчутти себе частиною космосу, вийти за межі своїх особистих проблем. Впливаючи на ритм подиху через музичну фразу, можемо моделювати емоційний стан дитини. Музику можна

використовувати і внаслідок її зв'язку з правою півкулею мозку, відповідальною за образне сприйняття. Активізація діяльності правої півкулі при музикуванні, створення музичних образів приводить до пожвавлення емоційної сфери.

Існують так звані мелодії здоров'я:

- повільна музика у стилі бароко дає відчуття стійкості, порядку, безпеки і створює духовне стимулююче середовище, яке підходить для заняття або роботи;

- класична музика відрізняється ясністю, елегантністю й прозорістю. Вона здатна підвищити концентрацію уваги і просторове сприйняття;

- музика романтизму підкреслює виразність і чуттєвість. Її краще використовувати для того, щоб активізувати симпатію, пристрасність і любов;

- музика імпресіоністів основана на вільних музичних настроях і враженнях. Вона викликає приємні образи, як у сновидіннях. Можуть пробудитися творчі імпульси;

- джаз, блюз й інші музичні і танцювальні форми, в основі яких лежать виразні африканські мелодії, піднімають настрій і надихають, дають вихід радості, розсіюють печаль, загострюють гумор та іронію, підвищують товарицькість;

- румба, маранга, макарена володіють живими ритмами, імпульсами, що підвищують серцебиття, почащують дихання, змушують все тіло рухатися. Самба, відрізняється рідкісною властивістю стимулювати і заспокоювати одночасно.

- поп-музика, а також народні мелодії провокують рухи тіла, створюють відчуття благополуччя;

- релігійна та обрядова музика – церковні гімни і співи, храмова музика – приводять у стан заспокоєння.

Змінюючи репертуар музики, ми починаємо поступово поповнювати власний запас музичних творів, які мають терапевтичну дію [5, 69].

Спеціальна спрямованість музично-естетичного виховання у молодшого школяра, його послідовність і відповідність особливостям психічного розвитку дитини призводить до виховання естетичних потреб, інтересу до різних видів художньої діяльності, художнього смаку та започаткування критичного – які так важливі для становлення особистості.

Музично-естетична діяльність дитини розглядається як цілісна система, в якій всі види музичної діяльності у поєднанні їх змістовного та операціонального моментів спрямовані на розвиток і виховання звукообразності музичного сприймання, мислення, уяви і фантазії, творчої активності, ініціативності, сприйнятливості до краси музичного мистецтва. Через неї до краси людських почуттів і відношень, спрямованості на збереження і творення краси в житті.

Музика захоплює такі ранні сфери психіки людини як сенсорика, моторика, емоції. Вплив музики на психічний розвиток дитини в цілому дуже суттєвий (творчість, духовність, розум). У зв'язку з тим, що музичні здібності мають емоційно-рухову природу, вони проявляються рано і тому становлять „фундамент” для психічного розвитку дитини [1, 4]. Крім того, музичні здібності, маючи комунікативний характер, несуть в собі спілкувальні можливості (колискова, ладуньки), що дозволяє дитині легше адаптуватися в світі. Це зумовлено тим, що музичні здібності несуть в собі підвищену сенсорну чутливість, емоційну чутливість по відношенню до тих людей, з якими спілкується дитина. Музичне пізнання – це завжди емоційне пізнання. Будь-яких конкретних знань (крім деяких акустичних) музика дати не може, а виховати позитивне або негативне ставлення до них в її можливостях. Тому роль музичного виховання у духовному становленні особистості дуже велика.

Молодший шкільний вік визначається як початковий етап сенситивного періоду художньо-естетичного сприймання. Найхарактернішими ознаками для даного віку є: безпосередність, яскраво виражена емоційність, гострота та свіжість сприймання, потяг до знань, що зумовлено віковими особливостями вищої нервової діяльності. Більшість вчених акцентує увагу на сенсомоторному характері музичного сприймання, відсутності узагальнень, безпосередньо емоційному характері оцінки твору без глибокого проникнення у його змістовну тканину [4, 5].

Музично-естетична діяльність дитини сприяє вияву її нахилів та здібностей, розвитку творчого ставлення до завдань. Музично-естетична діяльність поєднує в собі всі види музичної

діяльності дитини (сприймання і переживання музики, музичні ігри, пластичне відтворення емоційно-образного змісту музичних творів, творчу діяльність, диригування музичними мелодіями, п'єсами, дитячим оркестром, музикуванням на музичних інструментах, елементи підспівування), а також мовну, словесну творчість, малювання. При відповідному опрацюванні змісту і форм роботи, ці види музичної діяльності доступні всім дітям.

У спеціальних психологічних та педагогічних дослідженнях (В.М. Бехтерев, А. Атанасова, Е.О. Голубева, Б.М. Теплов) музичному вихованню надається важливе значення в загальному розвитку дітей молодшого шкільного віку [1, 5]. Основою музичної культури дітей молодшого шкільного віку є музичний і загальний розвиток. Ядром „музичної культури” є музично-естетична свідомість, яка формується у всіх видах музичної діяльності при оволодінні певними знаннями, уміннями й навичками. Музично-естетична свідомість дитини розглядається як естетичне відношення до музики, що включає у себе 3 компонента: 1) естетичну установку, інтерес до музики; 2) естетичні емоції, переживання; 3) естетичну оцінку, музичний смак. Доцільно доповнити структуру музично-естетичної свідомості дитини компонентами „музичне мислення” та „уява”.

Музичне мислення учня молодших класів – це усвідомлення дитиною виразності музичного образу на основі розрізнення музичних інтонацій, їх зміни й розвитку. Воно формується в опорі на музичний досвід, що здобувається дітьми, у різних видах музичної діяльності, знання про музику різних епох та стилів. Різні види діяльності володіють своїми можливостями у формуванні музичного мислення дітей. Будь-якому виду музичної діяльності передуює сприйняття музики – слухання й усвідомлення її музичного вмісту. Діти знаходять межі загального і різного в характері частин, фраз, окремих інтонацій твору. При цьому працюють і розвиваються такі механізми мислення, як порівняння, аналіз, синтез, розвивається образна мова дітей, за допомогою якої діти виражають свої враження [4, 6]. При сприйнятті музики діти розрізняють її настрої, їх зміну, елементи зображальності, найбільш яскраві засоби музичної виразності, жанрові особливості в тісному

зв'язку емоцій і мислення. Сприйняття музики – це активний процес, що вимагає від дитини включення уваги. Воно сприяє її розвитку уяви. Уява збагачує всі творчі прояви дітей.

Формуванню музичного мислення в молодшому шкільному віці сприяють рухи, які допомагають дитяті відчувати характер музики, зміну настроїв. Рухові реакції на зміну темпу, характеру, регістру, фактури сприяють розвитку інтересу дітей до музики, допомагають формуванню емоційного сприйняття у взаємозв'язку з музичним мисленням. Коли діти чують високомистецьку музику, вони накопичують досвід переживання й усвідомлення кошовних у художньому відношенні інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку.

Усі компоненти музично-естетичної свідомості: інтерес до музики, емоційне її переживання, мислення, смак – тісно взаємозалежні. Здобуваючи певні знання про музику, уміння й навички, діти долучаються до музичного мистецтва. Потрібно добитися того, щоб у процесі музичного виховання здобуття цих знань, вмінь і навиків не було самоціллю, а сприяло формуванню переваг, інтересів, потреб, музичного мислення, уяви, смаків дітей, тобто музично-естетичної свідомості. Розвиваючи емоції, інтереси, музичне мислення, смаки дитини, можна залучити його до музичної культури, закласти її основи.

Молодший шкільний вік надзвичайно важливий для подальшого оволодіння музичною культурою. Якщо в процесі музичної діяльності буде сформована музично-естетична свідомість – це не пройде безвісти для наступного розвитку дитини, її загального духовного становлення.

Література:

1. Науменко С.І. *Музично-естетичне виховання дошкільнят* / С.І. Науменко. – К: Магістр, 1996. – 96 с.
2. Петрушин В.И. *Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений* / В.И. Петрушин. – М.: Владос, 1999. – 176 с.
3. Полякова В.Б. *К вопросу о влиянии музыки на мышечную и сердечную деятельность человека* / В.Б. Полякова //

Экспериментальные исследования по физиологии, биофизике и фармакологии. – Вып. 7. – Пермь, 1967. – С. 111–114.

4. Радынова О.П., Катинене А.И., Полавандишвили М.Л. Музыкальное воспитание дошкольников / [под. ред. О.П. Радыновой]. – М.: Просвещение: Владос, 1997. – 608 с.

5. Шабутін С.В., Хміль С.В., Шабутіна І.В. Зцілення музикою: Монографія. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 192 с.

З М І С Т

<i>Передмова</i>	3
<i>А.К. Поставна – викладач, науковець, лектор</i>	
<i>Невінчана Т.С.</i> Аріадна Поставна. Життя-горіння	5
<i>Щитова С.А.</i> Образ Аріадни в музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть	11
<i>Рябцева І.М.</i> Партитура долі Аріадни Поставної	21
<i>Любимова А.Я.</i> „Нитка Аріадни” в творчості Валентини Мартинюк: жанрові інтерпретації наскрізної музичної теми	34
<i>Музична культура Дніпропетровщини</i>	
<i>Тулянцев А.А.</i> Специфіка театральної та музичної критики Дніпропетровщини	45
<i>Леонтьєва О.Л.</i> Регіональна культура у світлі діалектики локального і універсального (теоретико-методологічні основи аналізу змісту поняття регіоналізму)	57
<i>Інноваційні тенденції у галузі сучасної мистецької освіти</i>	
<i>Громченко В.В.</i> До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев’яних духових інструментах	70

Загрудна В.О.

Інноваційні художньо-педагогічні технології у викладанні дисциплін мистецького циклу 77

Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва

Мартинюк А.К.

Мистецька спадщина Миколи Леонтовича у дзеркалі культурологічних парадигм сучасної музичної освіти 87

Скуратовський В.І.

Магія звуку, семантика та поетика духовної хорової творчості В. Сильвестрова (на прикладі триптиху „Алілуя”) 97

Терещенко В.Л.

Портрет музиканта в творчості Р. Шумана. Образно-стильові паралелі з літературою та образотворчим мистецтвом першої половини XIX століття 106

Гонтова Л.В.

Брамс і Рахманінов: безперервність музичного мислення як зміст (до постановки проблеми) 121

Антоненко О.М.

Історичні та соціокультурні обставини становлення церковної півчої культури (на прикладі Запорізького краю) 134

Кутєпова В.Ю.

Психологічні передумови успішності музикантів 146

<i>Рябоконева М.О.</i> До питання про специфіку музичного неокласицизму	154
<i>Антоненко М.М.</i> Фестивалі духовних піснеспівів в Україні як соціокультурний феномен	163
<i>Тітова Є.С.</i> Музика – потужний фактор впливу на здоров'я людини й становлення сучасного суспільства	171
<i>Музичне виконавство та педагогіка</i>	
<i>Хананасєв С.В.</i> Чинники формування педагогічного досвіду. Практичні рекомендації	180
<i>Потоцька О.В.</i> Романтизм як композиторський стиль та його втілення у фортепіанно-виконавських інтерпретаціях	189
<i>Капітонова В.Є.</i> До проблеми розвитку навичок читання нот з листа	201
<i>Кравченко О.І.</i> <i>Оп'якун А.В.</i> Комплекс спеціальних фізичних вправ для формування верхнього плечового поясу музиканта	211
<i>Царик В.М.</i> Особливості формування та шляхи розвитку клавірного виконавського мистецтва	218

Волик О.В.

Вплив музики, як складової арт-терапії, на розвиток
музично-естетичної свідомості в учнів

молодших класів ДМШ 228

УДК 78.072
ББК 85.93

Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. праць. – Вип. 5. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2010. – 240 с.

ISBN 978-966-2967-02-9

Формат 70x100/32. Бумага офсетна.
Гарнітура Time New Roman. Друк Riso.
Наклад 50 пр. Зам. № 62.

Видавець Юрій Сердюк

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 1643 від 30.12.2003 р.



Україна, 49130, м. Дніпропетровськ, Донецьке шосе 97/87
тел. +38 0562 328-648; +38 050 342-01-21
www.ser-dyuk.ru.gg
e-mail: duk@ukr.net

© Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. 2010
© Юрій Сердюк. 2010

Дніпропетровськ
2010