

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

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 10

Дніпропетровськ
«ЛІРА»
2015

УДК 78.072

ББК 85.93

М 90

Редакційна колегія:

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

КАЛАШНИК М.П. – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди;

ВОЛКОВ С.М. – доктор культурології, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

ШАБАНОВА Ю.О. – завідувача кафедрою „Філософія і педагогіка” Державного ВНЗ „Національний гірничий університет”, доктор філософських наук, професор;

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

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

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

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

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

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

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.
Протокол № 10 від 25.06.2015 р.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. статей. –
Вип. 10. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – 244 с.

ISBN 978-966-383-617-1

Десятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. До збірки також увійшли статті учасників V Міжнародної науково-практичної конференції „Музичне мистецтво на рубежі століть: епілог чи передмова?”, яка відбулась 11 – 13 лютого 2015 року. Конференцію проведено Дніпропетровською консерваторією ім. М. Глінки.

© Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2015
© ЛІРА, 2015

ПЕРЕДМОВА

Десятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” репрезентує праці, що є наслідком науково-дослідницької роботи викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, учасників V Міжнародної науково-практичної конференції „Музичне мистецтво на рубежі століть: епілог чи передмова?”, а також науково-творчої співпраці між вченими, викладачами та студентами провідних мистецьких вищих навчальних закладів України, Росії, Німеччини.

Тематична палітра наукових інтересів авторів цього річного видання зумовила формування структури збірника за п'ятьма розділами, а саме „Українське музичне мистецтво”, „Музична культура Дніпропетровщини”, „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва”, „Музичне виконавство та педагогіка”, „Питання художньо-естетичного виховання”.

У першому розділі здійснюється погляд на українське професійне музичне мистецтво часів другої половини XIX століття та початку третього тисячоліття. І.М. Рябцева висвітлює складний шлях утвердження музичного символу нашої держави – Національного гімну України. Особливості побудови малих поліфонічних циклів, на прикладі оригінальних композицій для бандури В. Мартинюк, досліджує С.А. Щітова. Питаннями еволюції жанру хорового концерту в сучасній українській музиці цікавиться М.І. Варакута.

Неодмінно традиційний розділ „Музична культура Дніпропетровщини” розкривається статтю-портретом відомого піаніста, викладача, композитора та диригента М.Ю. Зубова, чий творчий шлях плідно пов'язаний з Катеринославом-Дніпропетровськом (Т.О. Медведнікова). Етапи розвитку оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки розкриваються А.А. Тулянцевим. Синтетичність мистецького обдарування дніпропетровського композитора Володимира Скуратовського досліджується Ю.Ю. Івановою, на прикладі циклу хорових поем „П'ять струн України”.

Третій розділ збірника присвячено теоретичним, історичним та культурологічним проблемам музичного

мистецтва. Означенню найактуальніших проблем сучасного музикознавства присвячена стаття С.В. Хананаєва. Особливості зберігання знань у системі творчих шкіл та музичного тезаурусу вивчаються М.П. Калашник. Опера „Євгеній Онегін” П.І. Чайковського як музична драма розглядається у співпраці Д.Г. Мусатової та Д. Ільєнко. Широкий мистецький погляд на образ сонця здійснюється у спільній роботі І.Г. Димової та О. Чікіної. Проблеми жанру в сучасному музичному мистецтві досліджуються у статтях Л.В. Гонтової, Ю.В. Фурдуй та В.В. Громченка.

Питання музичного виконавства та педагогіки висвітлюються у четвертому розділі збірника. Методичні аспекти викладання теми „Поліфонія в українській партесній музиці” виявляє О.А. Шуміліна. Техніко-організаційна партитура як складова сценічно-виконавської інтерпретації вивчається Я.О. Кириленко. Проблема визначення тембрових перетворень у музичних творах зацікавлює Н.В. Хмель. Співпраця Л.Л. Яновської та Н. Зилевої присвячена особливостям втілення піаністом-концертмейстером тембрової персоніфікації, на прикладі опери „Пікова дама” П.І. Чайковського. Специфіка виконавської майстерності в етюдах К. Черні постає у центрі наукової уваги А. Генкіна.

П'ятий розділ – присвячено питанням художньо-естетичного виховання. Особливості освітнього середовища ВНЗ творчого спрямування досліджує В.В. Сізов. Вплив музики на психологічний стан учнів у різних умовах навчання з'ясовують О.В. Шевяков та Я.А. Славська.

Відтак, збірник зацікавлює фахівців багатьох спеціалізацій музичного мистецтва, а також вчених мистецтвознавців, культурологів, істориків чималим колом наукової проблематики, вкотре підтверджуючи сталу динаміку розвитку музикознавчої думки Дніпропетровщини.

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

Українське музичне мистецтво

УДК 78.071

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

„ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНА, І СЛАВА, І ВОЛЯ!”: ПРО ДОЛЮ ПІСНІ І ДОЛІ ЇЇ АВТОРІВ

До 200-річчя від дня народження
Михайла Вербицького
та
150-ї річниці першого публічного виконання
Національного гімну України

Стаття окреслює історію створення та варіанти інтерпретації тексту національного гімну України, подано біографічні відомості про авторів – поета Павла Чубинського та композитора Михайла Вербицького.

Ключові слова: національний гімн України, Павло Чубинський, Михайло Вербицький.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

„Не умрёт Украина, и слава, и воля!”: про судьбу песни и судьбы её авторов

В статье очерчена история создания и варианты интерпретации текста национального гимна Украины, представлены биографические сведения авторов – поэта Павла Чубинского и композитора Михаила Вербицкого.

Ключевые слова: национальный гимн Украины, Павел Чубинский, Михаил Вербицкий.

Riabtseva Irina, candidate of arts studies, associate professor of the chair „History and Theory of Music”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

„Ukraine will not die, and the glory and the will!": about the fate of the song and the fate of its authors

The given article is written to describe the history of creating and text interpretation variants of the Ukrainian national anthem, biographical data of the authors – the poet Pavlo Chubynsky and the composer Mykhailo Verbytsky.

The key words: national anthem of Ukraine, Pavlo Chubynsky, Mykhailo Verbytsky

Лунає крізь століття, єднає покоління, випромінює найвищий прояв патріотичних і волелюбних почуттів духовний символ українського народу – національний гімн. Впродовж кількох століть не маючи державності, Україна не мала й власного національного гімну, його заступали патріотичні пісні. Козацькі, історичні, пісні січових стрільців не охоплювали долі всієї України, розмежованої кордонами австро-угорської та російської монархій. Проте, волелюбний дух українського народу, його прагнення до незалежності, що знаходили втілення в піснях і думах, карбували полум'яне слово Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Старицького, Лесі Українки, Олександра Олеся, надихали музичні твори Миколи Лисенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського та багатьох інших.

Ідея духовного відродження нації надихала в середині XIX століття членів Кирило-Мефодіївського братства, діячів „Руської трійці”, „Старої громади”, молодшого покоління борців за волю України – Миколи Міхновського, Івана Липи, Ольги Басараб, Олени Теліги, Михайла Грушевського.

Яскравим виявом патріотично-національних почуттів українців на початку 60-х років XIX століття стала поява вірша Павла Чубинського „Ще не вмерла Україна”, а згодом і пісні на цей текст Михайла Вербицького. Символічним видається навіть поєднання творчих інтенцій двох авторів із різних регіонів розмежованої на той час України – науковця-етнолога киянина Павла Чубинського та галицького священика й композитора Михайла Вербицького, які, до речі, особисто ніколи не були

знайомими. Жодному іншому творові не судилася така велична і... трагічна доля. Велична, бо в ньому втілена незламна віра у відродження України, споконвічна мрія народу стати суверенним, здобути волю. Трагічна, бо понад століття пісню-гімн переслідували, забороняли, намагалися викреслити з пам'яті нащадків. А пісня, окрилена натхненням її авторів, пробуджувала нові покоління українських патріотів, і немов серце легендарного Прометея, оживала знову й знову.

Середина XIX ст. в Галичині та в Наддніпрянській Україні була позначена пожвавленням суспільно-громадського руху національного спрямування. Діяльність новостворюваних патріотичних громадських організацій зосереджувалась переважно на культурно-мистецькій ниві, популяризації фольклорних традицій, започаткуванні нових періодичних видань, в яких домінуючою поставала ідея національного відродження України. Одним із авторів журналу „Основа”, що готували до видання члени української громади в Петербурзі, був і Павло Чубинський, на той час студент юридичного факультету столичного університету. Саме тоді він і познайомився з Тарасом Шевченко, Миколою Костомаровим. Навесні 1861 року в Петербурзі Тарас Шевченко помер, українці з великою шаною прощалися з Кобзарем, присягаючи продовжити його справу і поширювати його полум'яні ідеї. Того ж самого року, після захисту дисертації й одержання вченого ступеню кандидата правознавства, Павло Чубинський повернувся в Україну.

Впродовж 1861–1862 років Павло Чубинський пише статті для „Основи”, намагається відкрити безкоштовну сільську школу в Борисполі. 1862 року в Києві кілька українофільських гуртків об'єдналися в Київську Громаду, серед перших членів якої були Павло Чубинський, Володимир Антонович, Павло Житецький, Тадей Рильський. Припускаємо, що відзначення в березні 1862 року перших роковин по смерті Тараса Шевченка й стало для громадівців поштовхом до виникнення задуму створити вірш, який би наснажував українців на боротьбу за волю. Реалізувати цей задум випало поетові, вченому-етнологу, одному з організаторів Південно-західного відділу Російського географічного товариства Павлові Чубинському. Спогади

сучасників свідчать, що восени 1862 року рукопис віршу „Ще не вмерла Україна” стрімко поширювався серед киян. Зрозуміло, що видати вірш, за умов царської цензури, не було можливим. Треба зазначити, що на хвилі піднесення визвольних прагнень слов'янських народів – болгар, чехів, словаків, сербів, поляків, – в Україні мали поширення польські й сербські патріотичні пісні. Найбільш відомими були польська „Jeszcze Polska nie zginela” („Ще не вмерла Польща”) створена ще 1797 року, та сербська – „Гей, слов'яни”, що їх виконували й сприймали як національні гімни пригноблених народів. Саме на мотив сербської пісні й стали виконувати „Ще не вмерла Україна”. Пізніше до цього тексту створив музику Микола Лисенко. Утвердилась же з текстом „Ще не вмерла Україна” Павла Чубинського музика галичанина Михайла Вербицького.

Виникає цілком закономірне питання: яким чином вірш дістався Галичини та став відомою й сьогодні піснею? Адже, з біографії Павла Чубинського дізнаємося про те, що 17 січня 1863 року шеф жандармів князь Долгоруков надав розпорядження вислати Чубинського „за вредное влияние на умы простолюдинов” (тобто, за українську діяльність) на проживання в Архангельську губернію під нагляд поліції без права листуватися з друзями й писати вірші (не можна не звернути уваги на збіг із умовами заслання Т. Шевченка – „без права писати вірші й малювати”). Туди ж висилають громадівця Петра Єфименка та його дружину, історика Олександру Єфименко. Через рік Чубинський оселяється в Архангельську, де працює слідчим, потім секретарем статистичного комітету, редактором губернської газети, чиновником з особливих доручень при губернаторі. За сім років заслання в Архангельську українець Чубинський зробив чимало для російської науки, зокрема написав дослідження про ярмарки в архангельському краї, про печорський край, торгівлю в північних губерніях Росії, дослідив юридичні звичаї в губернії тощо. За наукову працю вчений отримав від Російської Академії наук золоту медаль Російського географічного товариства (1873), премію імені Уварова (1879) та золоту медаль Міжнародного Конгресу у Парижі (1875). Матеріали наукових експедицій Чубинського були опубліковані

в збірці „Труды етнографически-статистической экспедиции. Западно-русский край” (т.т. I–VII, СПб, 1872–1879).

Віршу Павла Чубинського „Ще не вмерла Україна”, що був створений як твір патріотично-політичний судилася власна доля. Дата створення пісні „Ще не вмерла Україна” залишається наразі дискусійною. Тривалий час вважалося, що вона була створена в 1862–1863 рр., але без відповідних наукових аргументів. Достеменно відомо, що текст віршу „Ще не вмерла Україна” з позначенням імені Т. Шевченка як автора, вперше був опублікований у грудневому числі часопису „Мета”, № 4, 1863, с. 271–272, який фактично вийшов близько 15 січня 1864 року. Публікації в галицьких українських часописах 60–70-х років XIX ст. творів українських письменників Наддніпрянщини, зокрема І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша та ін., знаменували поглиблення духовних взаємин між галичанами й наддніпрянцями, посилення між ними почуття національної єдності. „Заспіває наш брат за Дунаєм або під Полтавою, у Львові та Бескидах голос лунає. Застогне Галицька Русь під Карпатами, а понад Дніпром у людей серце болить”, – писав 1863 року П. Куліш у листі до редактора львівської газети „Слово” [9, 12]. Але чому галицький часопис подає автором віршу „Ще не вмерла Україна” Т. Шевченка? Ймовірно, знайти відомості про автора тексту було неможливим, адже, П. Чубинський на той час перебував у засланні без права листування; а поширення цього віршу в Києві вважалося забороненою політичною справою. За думкою доктора філологічних наук Ф. Погребенника, вірш П. Чубинського за посередництвом учасника польського повстання (1863) Павлина Свенціцького нелегально дістався Галичини саме 1863 року, й невдовзі з’явився на сторінках львівського журналу „Мета” № 4 разом із віршами Т. Шевченка „Мені однаково...”, „Н. Костомарову”, „Заповіт” [9, 11]. Подаємо далі текст першої публікації вірша П. Чубинського з львівського журналу „Мета” 1863 року, що є літературною канонічною пам’яткою, й що покладено в основу пізніших модифікацій тексту [9, 5–6]:

Ще не вмерла Україна

Ще не вмерла Україна,
И слава, и воля!
Ще нам браття-молодці,
Усміхнеться доля!
Згинуть наші вороги,
Як роса на сонці;
Запануємъ, браття, й ми
У своїй сторонці.

Душу, тіло ми положимъ
За нашу свободу
И покажемъ, що ми браття
Козацького роду.
Гей-гей, браття миле,
Нумо братися за діло!
Гей-гей пора встати,
Пора волю добувати!

Наливайко, Залізнякъ
И Тарас Трясило
Кличуть нас из-за могил
На святеє діло.
Изгадаймо славну смерть
Лицарства-козацтва
Щобъ не втратить марно нам
Свого юнацтва.

Душу, тіло ми положимъ и д.

Ой Богдане, Богдане,
Славний наш гетьмане!
На-що віддав Україну
Москалям поганим?!
Щоб вернути її честь,

Ляжемъ головами,
Назовемся України
Вірними синами!

Душу, тіло ми положимъ и д.

Наші браття Славяне
Вже за зброю взялись;
Не діжде ніхто, щоб ми
По-заду зістались.
Поеднаймось разом всі,
Братчики – Славяне:
Нехай гинуть вороги,
Най воля настане!

Душу, тіло ми положимъ и д.

Після публікації львівським часописом, вірш „Ще не вмерла Україна” набув великої популярності серед свідомої молоді Галичини. Невдовзі текст знайшов і музичне втілення у творчості Михайла Михайловича Вербицького (1815–1870) – талановитого композитора, одного з організаторів духовного й культурного життя в Західній Україні. Вірш наддніпрянця П. Чубинського легально зазвучав у Галичині.

Творчість Михайла Вербицького – першого найвидатнішого представника західноукраїнської професійної музики, засновника „перемишльської школи” в радянську добу в Україні замовчувалась. Основною причиною був його сан священника, а ще більше – „націоналістичний” гімн, якого не могли йому пробачити радянські ідеологи. Саме через це упродовж кількох десятиліть його твори не звучали, не видавалися, а ім'я було викресленим з національної пам'яті. Насправді ж його роль в історії української музики значно більша, він заслуговує на почесне місце в галереї видатних діячів України. Адже саме М. Вербицький після смерті Д. Бортнянського продовжив естафету професійної творчості, в той час, коли в Східній Україні, аж до появи Миколи Лисенка,

музична культура обмежувалась здебільшого домашнім музикуванням і аматорськими спробами композиції.

Народився Михайло Вербицький в с. Явірник Руський, що входило до складу Австрійської імперії (нині це територія Польщі) в родині священника греко-католицької церкви. Його дитинство та перші роки навчання пройшли під опікою одного з найяскравіших діячів УГКЦ перемишльського владики Іоанна Снігурського, далекого родича по матері, бо батько помер, коли Михайлу виповнилося лише десять років. Шанований у ті роки в Галичині І. Снігурський заснував при перемишльській кафедрі УГКЦ хор, згодом в 1828 р. музичну школу, де співали й навчались брати Вербицькі. Дбаючи про культурне піднесення свого народу, І. Снігурський запросив до викладання в школі професійних чеських викладачів – Аоїза Нанке, Вінцентія Серсаві, Францішека Лоренца. Саме від А. Нанке отримав М. Вербицький глибокі знання європейського рівня в музичній теорії та композиції, а також опанував мистецтво хорового співу. Важливе значення для формування Вербицького як композитора мав репертуар Перемишльського хору, в якому були твори І.С. Баха, віденських класиків Й. Гайдна, В.А. Моцарта, музика композиторів „золотої доби” українського бароко – М. Березовського та Д. Бортнянського. Духовні концерти Дмитра Бортнянського найбільше вплинули на музику Західної України та світогляд Вербицького зокрема. Тоді в церквах панувало одноголосся (самолівка) та простеньке двоголосся (єрусалимка), а творчість Дмитра Бортнянського представила високопрофесійне багатоголосся. Суттєвого впливу хорового стилю Д. Бортнянського зазнали майже всі галицькі композитори ХІХ століття, а найбільше власне М. Вербицький. На схилі життя він так пригадував перші роки свого навчання: „... школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері, і, здавалося, що в Європі, крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької, існує ще четверта – українська” [3, 36].

В 1834 році М. Вербицький вступив до Львівської духовної семінарії. Михайла двічі виключали з семінарії через „веселі пісні, гру на гітарі, просипання ранкових молитов”. Втретє облишив навчання через перший шлюб та необхідність

утримувати сім'ю. Проте, заняття музикою не перервалися: молодий семінарист керував хором навчального закладу, опанував гру на гітарі, що супроводжувала його протягом усього життя. Численні твори, перекладені або створені ним для гітари, здобули широку популярність у галицькому домашньому музикуванні. До нашого часу збереглося створене ним „Поученіє Хітари”, що стало першим таким посібником в Україні. У 2-й половині 1840-х років звернувся до релігійної музики. У цей період написав повну Літургію для мішаного хору (1847), яка й сьогодні звучить у багатьох церквах Західної України. Окрім Літургії, він створює знамените „Ангел вопіяше”, „Єдин Свят”, „Алілуя”, інші духовні композиції.

Особливою популярністю серед світських творів М. Вербицького користується „Тост до Русі” – хор, у якому патріотичні почуття висловлені в життєрадісному характері застольної пісні. Наприкінці 1840-х років серед русинів-українців (так називали українців Галичини) почали входити в моду театральні вистави, що визначалися як „співोगра”, які, здебільшого, були перероблені з польських чи німецьких п'єс та зі змінами прізвищ персонажів пристосовані до українських сюжетів. М. Вербицький одразу заходився писати музику до таких українських вистав. Саме музика визначала в подібних виставах яскравий національний елемент, тим самим наближувала чужомовні сюжети до українського колориту. Тому навіть досить посередні п'єси завдяки музиці М. Вербицького здобували велику популярність. У творчому доробку композитора музика до понад двадцяти вистав, серед яких найбільш популярними були „Верховинці” Юзефа Коженювського, „Жовнір-чарівник” (за п'єсою „Москаль-чарівник” Івана Котляревського), „Козак і охотник” Івана Анталовича-Вітошинського, „Проциха” Рудольфа Моха та ін. В 1860-ті роки – з відкриттям у Львові театру „Руська Бесіда” композитор знову звернувся до жанру співогри. Для цього театру Вербицький написав побутову мелодраму „Підгіряни” на текст І. Гушалевича, одну з найпопулярніших п'єс композитора, згодом „Сільські пленіпотенти”, „Простачку”, „В людях ангел, не жена, вдома з мужем сатана” та ін.

Театральна музика стала поштовхом до інтенсивної праці й в усіх інших жанрах. Світські й релігійні хори, оркестрові увертюри, сім симфоній, чоловічі хори а'capella, в тому числі хоровий цикл „Жовнір”, кантати для солістів, хору та оркестру і серед них перше музичне втілення „Заповіту” Т. Шевченка для подвійного хору, солістів й оркестру. Більшість зазначених творів, написаних в 60-ті роки, останнє десятиріччя життя композитора, стали вершиною його творчого доробку.

Та найбільшого визнання здобула музика М. Вербицького до віршу П. Чубинського „Ще не вмерла Україна”. Привертає увагу той факт, що в Галичині тривалий час вважали автором тексту Тараса Шевченка, про що йшлося вище. Так, певно, вважав і сам М. Вербицький. Таке припущення опосередковано підтверджує той факт, що перше публічне виконання хору „Ще не вмерла Україна” відбулось на Шевченківському концерті в березні 1865 року в Перемишлі під керівництвом Анатолія Вахнянина. Проте, відома ще й інша згадка про хор М. Вербицького „Ще не вмерло Запорожжя”, що прозвучав у виставі за п'єсою Кароля Гейнча в театрі „Руська бесіда” у Львові в 1864 році. Львівська газета „Слово” тоді ж повідомляла, що хор М. Вербицького довелось повторювати на біс, адже пісня найбільше сподобалась публіці [9, 12]. Крім того, відділ рукописів Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Академії наук України зберігає автограф солоспіву М. Вербицького „Ще не вмерла Україна” для голосу з супроводом гітари, що певно був першою редакцією твору. Авторський рукопис містить пізнішу позначку композитора Віктора Матюка, одного з учнів Михайла Вербицького: „Манускрипт Михайла Вербицького. На пам'ятку і переховання бібліотеці передаю хвальному товариству „Станіславський Боян”” [там само].

Отже, цей твір – як хор і як солоспів із супроводом гітари – побутував тривалий час у різних варіантах. Наприкінці ХІХ ст. „Ще не вмерла Україна” М. Вербицького сприймалася тут як національний гімн і виконувалась у різних концертах. Публікація музичного тексту побачила світ 1885 року в львівській пісенній збірці „Кобзар”, стала поширюватися у численних копіях, входити в репертуар аматорських хорових колективів.

Вже на початку ХХ ст. пісня зазвучала й в Наддніпрянській Україні та в країнах поселення українців – Канаді, США, Австралії, Бразилії, виконуючи високу місію духовного єднання українців. Перша публікація вірша П. Чубинського в Наддніпрянській Україні побачила світ у 1906 році в Києві в антології „Українська Муза” за редакцією Олекси Коваленка. В умовах царської цензури текст віршу було подано скорочено [9, 7]:

Ще не вмерла Україна!

Ще не вмерла Україна і слава, і воля!
Ще нам браття молодці, усміхнеться доля!
Згинуть наші вороги, як роса на сонці,
Запануєм, браття, ми у своїй сторонці.
Душу й тіло ми положим
За свою свободу
И покажем, що ми браття
Козацького роду!
Гей, гей, браття милі,
Нумо братися за діло!..
Гей-гей, пора встати,
Пора волю добувати!
Ой Богдане, Богдане, славний наш гетьмане,
Нащо оддав Україну ворогам поганим?!
Щоб вернути її честь, ляжем головами,
Наречемся України вірними синами!
Душу й тіло ... і д.
Спогадаймо тяжкий час, лихую годину
Й тих, що вміли умирати за нашу Вкраїну,
Спогадаймо славу смерть лицарства – козацтва!
Щоб не стратить марно нам свого юнацтва!
Душу й тіло ... і д.

Порівнюючи інтерпретації тексту національного гімну України, спостерігаємо існування різних варіантів – повніших і

більш стислих, що не завжди збігаються між собою. Навіть у різних виданнях зустрічаються варіанти тексту П. Чубинського. Так, створена в нелегальних умовах, пісня-гімн дійсно тривалий час поширювалася в різних варіантах. Чим викликані текстові зміни? Безумовно, прагненням зробити його більш стислим, виразним. В одному з фольклорних видань – „Руському співанику” за редакцією Кость Паньківського, виданого у Львові 1888 року, – поетичний текст має двадцять рядків (без повторів – приспівів). Відомо, що до внесення окремих доповнень у текст причетний і брат композитора – поет Микола Вербицький. Аналізуючи різні варіанти тексту, слід з’ясувати його повний авторський текст і похідні від нього варіанти – скорочені чи доповнені. Адже у процесі побутування пісні-гімну значна частина тексту, зокрема останні дві строфи, не увійшли в скорочений варіант. До того ж, деякі куплети зі змінами набули дещо іншого характеру. Останнім часом у практику входить виконання не всього тексту гімну, а першого та другого заспіву із приспівом, що повторюється двічі. До речі, такий варіант гімну виконував відомий співак Модест Менцінський. Саме його виконання „Ще не вмерла Україна” було вперше записано на платівку в 1910 році.

Нове життя пісні-гімну почалося з часу утворення незалежної Української держави в січні 1918 року. Почали з’являтися публікації в багатьох виданнях, зокрема у Львові, Києві, Відні, Берліні – українською та в перекладі англійською, німецькою, іншими мовами. „Ще не вмерла Україна” входила до репертуару хорових колективів і духових оркестрів, звучала з нагоди державних урочистостей, під час зустрічей іноземних послів і делегацій. Фактично, в 1918 році пісня виконувала функцію державного національного гімну. Однак затвердження як державний гімн вона отримала лише згодом – 15 березня 1939 року – як гімн Карпатської України, що виникла 1939 року. Цим актом було підкреслено зв’язок традицій державності України. Але, на жаль, Карпатська Україна проіснувала недовго. Національний гімн українців був заборонений угорським урядом, так само, як понад сімдесят років він був заборонений і в Радянській Україні.

Нове відродження пісні-гімну „Ще не вмерла Україна” і її публічне виконання на широкому громадському зібранні відбулось 9 березня 1990 року біля пам’ятника Тарасу Шевченко в Києві в день народження великого Кобзаря. Як державний гімн України музична редакція національного гімну затверджена 1 грудня 1991 року. 14 січня 2015 року Верховна Рада прийняла постанову про святкування в 2015 році 200-річчя від дня народження Михайла Вербицького та 150-річчя першого публічного виконання національного гімну України „Ще не вмерла Україна”.

Література:

1. Кияновська Л.О. Українська музична культура : Навч. посіб. / Л.О. Кияновська. – Львів : Тріада плюс, 2008. – 344 с.
2. Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Л.П. Корній, Б.О. Сюта. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. – 736 с.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів, 1994. – 36 с.
4. Муха А.І. Композитори України та української діаспори : Довідник / А.І. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
5. Погребенник Ф. Нелегка доля пісні / Ф. Погребенник. – Музика, 1990. – № 6.
6. Погребенник Ф. „Ще не вмерла Україна”. Історія забороненої пісні / Ф. Погребенник. – Літературна Україна, 30.08.1991.
7. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1998. – 728 с.
8. Чередниченко Д. „Ще не вмерла Україна” / Д. Чередниченко. Культура і життя, 17.08.1991.
9. Чубинський П. „Ще не вмерла Україна” / П. Чубинський. – К. : Обереги, 1991. – 16 с. // Видання містить варіанти тексту вірша „Ще не вмерла Україна”: публікації в журналі „Мета”. – № 4, 1863. – Львів; в альманасі „Українська Муза”. – Київ, 1908.

УДК 78.087.61

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

МАЛІ ПОЛІФОНІЧНІ ЦИКЛИ ДЛЯ БАНДУРИ

Стаття знайомить із сучасними зразками поліфонічних двох частинних циклів, створених дніпропетровським композитором Валентиною Мартинюк. Інтерес до них визначається їх направленістю до виконавства на бандурі. Адже вони стають одними з одиничних зразків оригінальної поліфонічної музики для бандури, тим самим продовжуючи вітчизняні традиції, що ведуть від М. Дремлюги.

Ключові слова: диптих, поліфонічний цикл, постлюдія, прелюдія, хорал, fuga.

Щитова Светлана Анатольевна, заведующая кафедрой „История и теория музыки”, кандидат искусствоведения, доцент Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Малые полифонические циклы для бандуры

Статья знакомит с современными образцами полифонических двухчастных циклов, созданных днепропетровским композитором Валентиной Мартинюк. Интерес к ним определяется их направленностью к исполнению на бандуре, так как они становятся единственными примерами оригинальной полифонической музыки для бандуры, в такой способ продолжая отечественные традиции, которые ведут от Н. Дремлюги.

Ключевые слова: диптих, полифонический цикл, постлюдия, прелюдия, хорал, fuga.

Shchitova Svetlana, head of the department „History and Theory of Music”, candidate of arts studies, associate professor of Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

The small polyphonic compositions for bandura

The article acquaints with the modern standards of polyphony two-part cycles, created by the Dnepropetrovsk composer Valentyna Martyniuk. The interest to them is determined by their orientation to bandura performing. In fact they become the only standards of original polyphonic music for bandura, continuing home traditions that start from M. Dremlyuga.

The key words: diptych, polyphonic cycle, postlude, prelude, chorale, fugue.

З другої половини XIX ст. набуває справжній ренесанс великий поліфонічний цикл („надцикл” – Т. Франтова, „суперцикл” – І. Кузнецов), у свою чергу, пов’язаний з малим поліфонічним циклом („мікроциклом”) як його складової. „Відродившись у рамках типової структури з 24-х циклів „прелюдія-фуга” і в нових композиційних рішеннях, він зміг відобразити насущні проблеми сучасного світу, довести свою затребуваність аж до початку XXI ст.” [1, 57].

Жанрова панорама початку XXI ст. включає практично все різноманіття як великих, так і малих поліфонічних циклів (І. Асеев, В. Бібік, Л. Бобильов, А. Бренінг, Ю. Гонцов, І. Єльчева, Л. Любовський, В. Лютославський, М. Полинський, С. Слонімський, М. Сорокін, Д. Смирнов, Р. Щедрін та ін.). Відповідно принципам організації складних жанрів – функціональної аналогії і функціонального контрасту – вони є або сходне функціональними, або контрастно-функціональними, відрізняючись принциповою замкненістю і тяжінням до стабільної кількості частин.

Барочний поліфонічний двох частинний цикл сформувався приблизно у третій чверті XVII століття, коли „велика антиномія бароко породжує подвійні, напружені форми”, дозволяючи „поєднувати непоєднуване”, сполучати „єдність і множинність” [1, 54].

Малий поліфонічний цикл стає одним з найбільш установлених, регламентованих малих циклів у інструментальній музиці, побудованих на підставі принципу функціонального контрасту. В ньому закладений конструктивний контраст образів з можливою перемінною величиною. Адже у поєднанні вільної імпровізації прелюдії

(фантазії, токати) з суворим та послідовним викладенням головної думки у фузі можна виділити злиття двох принципів: інструментального на гомофонній основі та поліфонічного, принципів вільно-імпровізаційних та логічно обґрунтованих побудов. Завдяки Баху диптих „прелюдія-фуга” став справжнім циклом і за композиторським задумом, і за задумом виконавця.

Сучасні науковці вбачають в малому циклі унікальне і своєрідне явище епохи бароко, що увібрало в собі її найбільш характерні й виразні риси. Звідси – „жанрова нестійкість, множинність, дифузність”, коли максимально несхожі композиції можливо об’єднати лише одною „родовою назвою”, а „межа між багатьма інструментальними жанрами бароко була умовною” [4, 16].

Звертання бандуристів до оригінальної поліфонічної музики, в тому числі, до малих поліфонічних циклів, стало актуальним і необхідним. Першим розв’язав поставлену задачу Микола Дремлюга як засновник нової тенденції у розвитку музики для бандури, етапу становлення професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва, завдяки співпраці з С. Баштаном. Створені для його репертуару два поліфонічних цикли прелюдій та фуг М. Дремлюги, що обрамовують чотирьох частинну сюїту № 3 (1985 р.), стали першими поліфонічними циклами саме для бандури. В цілому, як зазначає О. Олексієнко, „перехід бандури до нової якості, що відбувся із залученням її до сфери професійно-академічної музики, мав цілком природний характер і був глибоко обумовлений особливостями самого інструмента в аспекті його соціокультурного призначення” [3, 13].

Робота дніпропетровського композитора Валентини Мартинюк над збагаченням бандурного репертуару, зокрема поліфонічними творами, становить її творчу домінанту. „Національний аспект, який є найважливішою особливістю творчості композиторки, уможливорює відтворення найвитонченіших нюансів естетичних переживань узагальненого образу душі українського народу – бандури” [2, 4]. Саме тому в останній період провідним напрямом творчої діяльності композитора стали п’єси для бандури. Створені оригінальні вокальні, інструментальні композиції для бандури та ансамблю

бандуристів пройшли виконавську апробацію на всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях виконавців на народних інструментах. Видані в різних нотних збірках [2], записані на компакт-диски, бандурні твори В. Мартинюк звучать в концертах, вони увійшли у програми державних іспитів, набуваючи все більший попит у межах всієї України.

Протягом останніх років Валентина Мартинюк працює у співдружності з викладачем класу бандури, заслуженим працівником культури України, художнім керівником лауреата міжнародних конкурсів капели бандуристів „Чарівниці” (м. Дніпропетровськ) Світлою Овчаровою. Наслідком такого плідного спілкування стали творчі опуси: інвенція, Фуга, Алюзії на українську народну тему „Як їхав чумак”, Концерт для бандури з оркестром, поліфонічні диптихи для бандури соло + Хорал і фуга (2009), більш традиційний цикл Прелюдія і фуга (2012). Один з останніх творів у жанрі малого необарочного циклу – Фуга і постлюдія (2013), в якому знайшли продовження ті основні принципи, що були знайдені в Хоралі і фузі.

Дані цикли визначили новий етап розвитку барочних традицій, спрямовуючи бандуристів на виконання оригінальної поліфонічної музики. Використання В. Мартинюк у своїх доробках тем українських народних пісень й органічне поєднання академічної форми фуги з фольклорними витоками дозволяє розглядати ці твори з точки зору загальноєвропейської традиції.

В. Мартинюк, по суті, створює нові типи інструментально-поліфонічного диптиху, що веде своє походження від органних та клавірних творів епохи бароко (малі барочні цикли) Д. Фрескобальді, І. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Д. Циполі, І. Фішера періоду з 1690 по 1716 рр. і стверджується в суворій регламентації частин з їх семантичною опозицією в творчості Й. Баха.

Композитор не обмежує себе національним інтонаційним словником, а вдало поєднує традиційно класичну і романтичну лексику, використовуючи імітації, дзеркальність, звернення, варіаційні прийоми, зіставлення тональних шарів, тембрально-регістрові контрасти, органічно вплітає естетику сонорності, елементи алеаторики, полістилістики та інших символів

сучасного професійного композиторського почерку. Авторська манера з поєднанням різних стильових напрямків, тяжінням до театральності, дотриманням фольклорних традицій органічно підводить до їх трансформації відповідно до сучасного мислення.

Тематичним базисом всіх бандурних диптихів В. Мартинюк став національно пісенний матеріал – як народного, так і авторського походження. Так, в основі Хоралу і фуги лежить романс Л. Александрової „Дивлюсь я на небо” (сл. М. Петренка, обробка В. Заремби) і українська народна пісня „Йшли воли, воли із діброви” (записана у 2003 р. О. Кандибою в с. Чкаловка Криворізького району Дніпропетровської області); підґрунтям Фуги та постлюдії стали українські народні пісні „Ой у полі, в полі біл камінь лежить” та „Ти ж мене підманула”; Прелюдія і fuga базується на відомих піснях П. Майбороди „Рідна мати моя” (сл. А. Малишка) та В. Верменича „Чорнобривці” (сл. М. Сингаївського).

Дуже органічно використовує В. Мартинюк багаті можливості поліфонічного розвитку. Зазначимо, що для композиторки поліфонія, як і гармонія, ніколи не трактується лише у конструктивно-педагогічних рамках. Для неї це не лише спосіб раціонально вибудувати композицію, забезпечити її логіку і тим самим продемонструвати свою фахову майстерність, а й, перш за все, можливість повніше, точніше передати образно-асоціативний задум.

Хорал і fuga Валентини Мартинюк (2012) можна вважати одним з перших зразків оригінального поліфонічного циклу для бандури. В ньому природно поєднані фольклорність витоків (народнопісенний матеріал), класичні принципи розвитку тематизму, насамперед, у фузі з урахуванням особливостей гри на бандурі.

Мартинюк переосмислила тип контрастно-складеної форми як особливий різновид протиставлення вільного імпровізаційного розгортання та суворої регламентованої поліфонічної форми фуги. Відзначимо особливості циклу Хорал і fuga:

- фузі передуює хорал, а не прелюдія, фантазія або токато;

- відсутній темповий контраст між складовими цикло-диптиху;
- національність тематизму: в основу і хоралу, і фуги покладені українські народні теми.

Авторка використала для теми хоралу відому українську пісню „Дивлюсь я на небо”, яка здобула статус народної. Трагічну лірику пісні композиторка втілила несподівано нетрадиційно: відсутній затакт та повне проведення теми, в акордовому русі рівними чвертями у хроматичному e-moll зі дзвоновим басом „мі” на протязі восьми тактів збережені лише контури теми. Завдяки незвичним й неписаним гармоніям, тема пісні здобуває у хоралі піднесене, відчужено-скорботне звучання.

Форма Хоралу подібна до куплетно-строфічної будови, притаманної пісні з впровадженням варіаційного принципу розвитку. Відзначимо тематичну сконцентрованість твору, оскільки і три куплети-речення, і „приспиви” засновані на інтонаціях основної теми. Це обумовлює неперервність, гнучкість музичного розвитку. Незважаючи на тональну замкнутість і завершеність Хоралу, відчувається безперервність, необхідність подальшої музичної „дії”, яка відбувається у фюзі. Привертають увагу незвичні, сучасні гармонічні засоби, ускладнення акордики. Так, Хорал завершує акорд у вигляді тоніки з квартою, яка немов підсилює в акорді плагальність звучання.

Друга частина циклу – триголосна фуга, тема якої сприймається як передбачуване пісенне продовження Хоралу з характерним дуетним викладенням. Обидві частини циклу пов’язані однією тональністю e-moll, єдиним повільним темпом, характером звучання і загальною жанрово-пісенною основою. Окрім того, обидві теми, які покладені в основу поліфонічного циклу, належать до одного різновиду – ліричної пісні-романсу.

Для теми фуги Валентина Мартинюк використала частину відомої української народної пісні „Ішли воли, воли з діброви”:

*Ішли воли, воли із діброви, а овечки з поля.
Розмовляла молода дівчина з козаченьком стоя.
Куди ідеши, куди від'їжджаєши, сизокрилий орел.
А хто ж мене – молоду дівчину, в цей вечір пригорне?*

Композиторка зберегла виклад оригіналу: перші два такти це – ніби одноголосний заспів, наступні два такти додають звучності, дублюючи тему в терції, що не типово для тем класичних фуг. Реальна відповідь проходить у верхньому голосі, у тональності h-moll, відповідаючи традиційним для фуги тональним закономірностям. Протискладання, яке виростає з інтонацій теми – низхідного тетраходу – набуває достатньої рельєфності та виразності, що створює подібність справжнього підголоску.

Перша інтермедія перед вступом третього голосу побудована на інтонаціях протискладання з характерним рухом по низхідному тетраходу. Друга відповідь – проведення теми у басу в основній тональності e-moll в ущільненій триголосній фактурі на динаміці forte стає її динамізованим варіантом.

Вільна частина фуги побудована на мотивному дробленні теми, секвенціях, змінах ладу, поліфонічних засобах – ракоході та зверненні. Динамізована реприза фуги – завершальний розділ – містить кульмінацію форми. У контрапункті поєднується тема у збільшенні (басовий голос) і тема у зверненні (верхній голос). Після повного проведення теми в акордовому викладі звучать такти хоралу, нагадуючи початок циклу і замикаючи чітку форму твору.

У циклі **Прелюдія і фуга** імпровізаційна „бандурна” фактура прелюдії разом із зрушеннями темпу привносить вільне начало і підводить в завершенні до прийому ad libitum. Фольклорність підкреслено перемінністю метру, розмірів (4/4, 6/8, 9/8, 4/4). Поліфонічний тип прелюдії з виявленням ознак підголосковості, варіантного розвитку обумовлює її тематичну сконцентрованість (в основі – тема пісні „Рідна мати”, яка розвивається подібно до поліфонічних тем, різними засобами контрапунктичного письма – збільшенням, оберненням, ракоходу).

Імпровізаційне начало проникає і в фугу, виявляючи себе через варіаційність навіть в проведеннях теми (пісні „Чорнобривці”): у відповіді припускаються незначні зміни ритмічного порядку, підсилені тональними зсувами в 8-тактовому кульмінаційному проведенні теми.

Переплетіння поліфонічної фактури з гомофонним складом у вільній частині фуги зближує обидва твори мікроциклу – „поліфонічну” прелюдію і „гомофонно-гармонічну, прелюдійну” фугу. Другий шлях поєднання обох п’єс – фольклорно-пісенний базис, який, відповідно, передбачає імпровізаційність (у фузі заключний розділ репрезентує відхід від теми, начебто її алюзії, „розчинення” тематизму в ключових інтонаціях, фактурне забарвлення).

Нове прочитання малого поліфонічного циклу репрезентує В. Мартинюк у **Фузі і постлюдії** (2013). Як вид заключної п’єси, постлюдія (від лат. – *postiludo*, „наступна гра”) склалася в середньовічній музиці для органу і являє собою закінчення, фінал. З середини XIX ст. спостерігається нібито друге народження жанру, його емансипація в циклі з 24 постлюдій О. Половинкіна, в творах В. Лютославського, К. Караєва, Е. Денисова, А. Кнайфеля, Е. Фірсової, Ю. Каспарова, С. Павленко, А. Вустина, Г. Воронова, К. Ольчака, Д. Аббасова, В. Сильвестрова, Л. Ауербах, А. Шнітке та ін.

У композиторській практиці XX століття постлюдія трактується як „спосіб ліричної епітафії”, „музичне відлуння ліричного відчуття”, „жанр ліричної післямови” [2]. Відобразив не лише внутрішньо музичні процеси нашого часу, але і певні тенденції естетики, філософії і культури в цілому, постлюдія стала одним з улюблених жанрів, який об’єднав, з одного боку, ідею „кінця часу”, з іншого – мотиви спогаду, прощання, „доказування”, відгомону.

Відмовляючись від прелюдії, в останньому В. Мартинюк дотримується всіх принципів композицій малого поліфонічного циклу. Обидва твори – складові циклу – єдині по тональності і темпу (e-moll, Largo). Але, незважаючи на початковий темп, у фузі стрімкий рух шістнадцятих на фоні інтонацій української народної пісні „Ти казала в понеділок” в басу заповнює всю

музичну тканину та динамізує її. Об'єднання фуги і постлюдії здійснюється за допомогою 4-х-тактового зв'язку між ними.

В. Мартинюк виходить за рамки барочного циклу, ставлячи на перше місце фугу. Як і в Г. Бема (Прелюдія, фуга і постлюдія для клавесину соль мінор), постлюдія є немов дзеркальним відображенням віртуальної прелюдії. Через відсутність останньої, постлюдія частково бере на себе її функції через імпровізаційну „органну” фактуру прелюдійного характеру, вільну форму (з ознаками тричастинності, де вступ і завершення створюють арку).

Таким чином, сучасний композитор створенням різних моделей поліфонічних диптихів одночасно вирішує дві проблеми сьогодення – осучаснення барочних жанрів (малий барочний цикл) з досить рельєфним показом фуги в оточенні прелюдії, хоралу або постлюдії; насичення академічних форм новим тематичним сенсом – національним народним мелосом. Поліфонія надає фольклорному матеріалу нових виразних рис, розкриває його мелодійний потенціал. Це стає одним з головних завдань при створенні репертуару сучасного бандуриста-виконавця.

Література:

- 1. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века / И.И. Васирук // Известия Российского педагогического института им. А.И. Герцена. – Вып. № 61/2008. – С. 57–60.*
- 2. Мартинюк В. Твори для бандури / музична редакція та впорядкування С. Овчарової / В. Мартинюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 56 с.*
- 3. Олексієнко О.В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – „Музичне мистецтво” / О.В. Олексієнко. – К., 2003. – 16 с.*
- 4. Фархутдинова С.Г. Диалогическая природа культуры барокко : дис. ... канд. культурологии : 26.00.01 / С.Г. Фархутдинова. – Нижневартонск, 2005. – 148 с.*

УДК 78.071.2

Варакута Марина Ивановна,
*кандидат искусствоведения, доцент
кафедры „История и теория музыки”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки*

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ „ГОРИ МОЇ” В. ЗУБИЦКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАКТОВКИ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье раскрываются тенденции развития жанра хорового концерта в современной украинской музыке. Образцом для анализа избран хоровой концерт „Гори мої” В. Зубицкого, написанный на тексты западноукраинского фольклора.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, жанр хорового концерта, жанрово-стилевые аспекты, украинский фольклор.

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

Хоровий концерт „Гори мої” В. Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактовки жанру в сучасній українській музиці

У статті розкриваються тенденції розвитку жанру хорового концерту в сучасній українській музиці. Прикладом для аналізу обрано хоровий концерт „Гори мої” В. Зубицького, створений на тексти західноукраїнського фольклору.

Ключові слова: сучасна хорова музика, жанр хорового концерту, жанрово-стильові аспекти, український фольклор.

Varakuta Marina, candidate of arts studies, associate professor of the chair „History and Theory of Music”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Choral concert „My mountains” by V. Zubytsky, genre and stylistic aspects of the interpretation of the genre in modern Ukrainian music

This article reveals the progress of genre of choral concert trends in modern Ukrainian music. Researcher takes for the analysis the choral concert „My mountains” by a Ukrainian composer V. Zubytsky, written on the texts of west-Ukrainian folk.

The key words: modern choral music, genre of choral concert, genre-stylish aspects, Ukrainian folk.

В широком жанровом спектре современной хоровой музыки важное место отводится хоровому концерту. Данный жанр, появившийся во второй половине XVII века в недрах восточнославянской церковно-певческой традиции, на протяжении XVIII – XIX столетий и вплоть до 20-х годов XX века оставался жанром преимущественно духовным. За это время он прошёл несколько этапов эволюции, каждый из которых привносил в облик жанра существенные стилевые изменения: партесный концерт эпохи барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века), классический концерт (вторая половина XVIII – начало XIX века), позднеромантический (рубеж XIX – XX веков), современный (вторая половина XX – начало XXI века).

Возрождение жанра хорового концерта в 70-80-е годы XX столетия, вызванное интересом композиторов к духовному наследию прошлого, связано не столько с обращением к старинным формам хорового концерта, сколько с появлением нового жанрового феномена, в котором духовная ипостась обогатилась иными содержательными компонентами, в частности, фольклорной и светской тематикой. Длительный период отсутствия данного жанра в музыке „советского” периода существенно повлиял на комплекс жанровых признаков возрожденного хорового концерта. Прежде всего, это проявилось в определённом „размывании” основных типологических качеств, их „перетекании” в другие жанры, а также и в обратном движении – обогащении хорового концерта некоторыми признаками, ранее ему несвойственными.

Как известно, наиболее устойчивыми признаками жанра хорового концерта являются многочастность, основанная на драматургическом единстве цикла, принцип концертирования, определяющий закономерности фактурного склада и игровой

тип взаимодействия голосов. Хоровые произведения двух последних десятилетий, имеющие жанровое определение „концерт”, обладают гораздо более сложной системой жанрообразующих признаков и подвижностью жанровых границ, что приводит к появлению различных модификаций, в целом сосредоточенных на трех магистральных направлениях – фольклорном, светском и духовном. Главной идеей хорового концерта является максимально полный показ всех ансамблевых возможностей хора. Иными словами, хоровое концертное творчество основано на синтезе принципов „виртуозности” и „колоритности” (богатстве тембрового фони́зма). В хоровой музыке основным способом проявления концертности становится нетрадиционная трактовка хора, связанная с инструментализацией хоровой фактуры и подчёркнутой ролью фони́зма (обогащение тембрового и гармонического колорита, а также усложнение интонационности).

Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI столетия, при всей масштабности и разноплановости видоизменений, происшедших в его облике, в своих глубинных, архетипических свойствах обнаруживает историческую преемственность с предшественниками – барочным, классическим, позднеромантическим концертом. Однако большое количество оригинальных прочтений, порождающих разветвленную типологию, свидетельствует об „осовременивании” данного жанра, интерес к нему довольно велик и в творчестве современных украинских композиторов. В украинской музыке последних десятилетий к жанру хорового концерта обращались Евгений Станкович („Господи, Владико наш”), Мирослав Скорик („Реквием”, в первой редакции „Заупокойная”), Леся Дычко („Край мой родной”, „Швейцарские фрески”, „Испанские фрески”, „Французские фрески”), Виктор Степурко („Концерт памяти Н. Леонтовича”), Виктор Мужчи́ль („Хай святитися ім'я Твоє”), Владимир Зуби́цкий („Гори мої”, „Ярмарка”, „Concerto strumentale”), Юрий Алжнев („Співомовки”, „Дівич-сон”, „Пробудження”, „Співайте Господу, пісню нову”, „Сватання Оріанти”).

Жанрово-стилевые аспекты трактовки жанра хорового концерта в музыкальной культуре современной Украины

рассмотрим на примере творчества известного украинского композитора **Владимира Зубицкого** (род. 1953), избрав в качестве материала для анализа концерт „**Гори мої**” (1986).

Время, когда В. Зубицкий обратился к жанру хорового концерта, характеризуется высокой степенью интенсивности творческих поисков. Вследствие этого композитор отказывается от традиционного духовного содержания и создает концерты, имеющие фольклорную основу и написанные на фольклорные тексты.

Концерт В. Зубицкого „Гори мої” является ярким образцом современной трактовки возрожденного жанра хорового концерта. Его связь с жанровыми истоками весьма опосредована, особенно на семантическом и композиционно-драматургическом уровнях. Вместе с тем, в произведении великолепно раскрыты свойственные данному жанру принципы концертности, чему во многом способствуют современные средства музыкального языка.

Произведение представляет собой восьмичастный цикл, каждая из частей которого является жанровой „картинной-зарисовкой” украинского быта и народной культуры. В основе частей – семейно-бытовые и семейно-обрядовые песни (колыбельная, коломыйка, свадебная, плачь-причет и др.). Части следуют по принципу контраста.

Первая часть „Гори мої” выполняя роль вступления, представляет собой сольный запев (альт) и хоровой подхват (припев), построенные на общей теме – свободно-вариантном изложении мелодии, с варьированием, переменностью тонов, элементами „думного” лада (минор с высокой IV степенью). В туттийном „подхвате” начальная фраза темы проводится имитационно в трех партиях. Каждый голос – самостоятельная линия со своей логикой развертывания.

Вторая часть „Ой вийду я на горбочок” написана в куплетно-вариационной форме, где композитор использует жанровую цитату из карпатской коломыйки. Троекратный „запев” с каждым проведением подвергается вариантным преобразованиям (постепенное уплотнение фактуры, использование аккордов нетерцовой структуры, параллельных трезвучий и нонаккордов в тональности es-moll с колебаниями

терцового тона). Припев, построенный на чередовании двух аккордов – трезвучий a-moll и H-dur, вследствие чего происходит постоянное движение параллельными квинтами и параллельными трезвучиями, проводится без изменений.

Третья часть „Колискова” написана в куплетно-вариационной форме и состоит из двух куплетов, каждый из которых начинается хоровым звучанием – своеобразным вступлением, выполняющим роль запева. В качестве припева появляется выразительная тема колыбельной у сопрано-соло, звучащая в сопровождении звукового фона хоровых партий. Убаюкивающая покачивающая ритмика, плавные интонации, поступенность движения, создают ровное мерное звучание. В процессе линейного ведения всех голосов образуются вертикальные созвучия нетерцового строения, не создающие ясной ладогармонической устойчивости.

Четвертая часть „Vinter vîc” написана в форме с чертами репризной трехчастности. Тема в диапазоне сексты, с переменным терцовым тоном, высокой IV ступенью и «гуцульскими» ритмами, экспонируется одnogолосно в партиях женских голосов (т. 1-3). Далее она передаётся в мужскую группу (басы) и сопровождается выкриками на основном тоне (ре), к которому постепенно добавляются секунды, образуя созвучия секундового строения (ре-ми-фа-соль), которые путем приема глиссандо переходят в интервал квинту (т. 12-13). Тема сопровождается краткими попевками, которые проводятся в теноровой партии, затем имитационно проводятся во всех партиях в контрапункте с темой. Середина построена на имитационных проведениях нового тематического материала – восходящее движение по трезвучию Es-dur (т. 28-33), которое далее дополняется интонациями из темы первого раздела – это нисходящее поступенное движение с ув. 2. При передаче темы из сопрановой в теноровую партию образуется бесконечный канон (т. 34-41). Далее следует вариантное повторение темы, построенной по восходящему трезвучию. Раздел завершается в тональности G-dur. Реприза начинается в тональности f-moll; в результате вертикальных перестановок в октавном контрапункте тема передается в теноровую партию и сопровождается попевками (теперь в басу). Следующее проведение темы (т. 65-

68) даётся уже в исходной тональности части, также как и в начале одногласно, только в партии басов. Два последующих проведения темы – в том же голосе – сопровождаются аккордами натурального минора, с внедрением тонов „думного” лада, фригийского и дорийского ладов. Последний аккорд концентрирует в себе всевозможные тоны модальных ладов.

Пятая часть „Плач” построена на экспрессивных интонациях плача-причета. Для темы характерны мало-секундовые интонации всхлипывания, нисходящая направленность мелодического движения, использование увеличенной секунды, свободная ритмика. В партии басов появляется мелодизированное сопровождение, которое на протяжении всей части будет присутствовать в голосах, аккомпанирующих сольному пению. В женских партиях хора одновременно со второй темой звучит первая – вначале одногласно, затем с терцовым дублированием, на фоне педали у басов. Образуется выразительное контрапунктическое сочетание мелодических линий.

Шестая часть „Дримба” написана в форме рондо и включает три проведения рефрена и два эпизода. Рефрен звучит в тональности D-dur, темы как таковой нет, так как она построена на повторении одного звука в одинаковом ритме, с образованием эффекта проговаривания слов, квинтовой дублировкой и контрапунктом у басов, восходящими и нисходящими ходами на квинту. Далее тема передаётся в другие голоса, где проводится в контрапункте с краткими попевками вступления после чего вариантно повторяется. Завершается рефрен материалом из вступления. В первом эпизоде, которому предшествует одногласная связка-переход, используются интонации рефрена, попевки из вступления, контрапункта к теме, а также интервалы из сопровождения. Весь материал вариантно переосмысливается, добавляются новые подвижные контрапункты, в результате чего уплотняется фактура. После сокращенного повторения рефрена, представленного ритмизованным сопровождением, на который наслаиваются мотивы из одногласной связки-перехода, начинается второй эпизод (т. 68-79), основанный на ансамблевом пении. Тема проводится у двух солистов, а в двухголосии используется

принцип гетерофонии, эффект случайного отступления от основного напева. Третье проведение рефрена и кода вновь объединяют все интонации, встречавшиеся в каждом из построений.

Седьмая часть „Весільна” написана в трёхчастной форме. В первом разделе три темы. Первая – основана на гексахорде (ля-ре-ми-фа), с прихотливой ритмикой и чертами танцевальности. Излагается одноголосно, на фоне органной педали в басовой партии (на тоне „ре”, тональность d-moll), к басовому тону прибавляется квинтовый звук у сопрано. Вторая тема (с т. 23) – появляется у альтов как контрапункт к первой теме. Основана на подобном гексахорде, но в другом, более плавном ритме, а также здесь есть VII[#] ступень (движение V-VII[#]-I в мелодии). Обе темы, сочетаясь, проводятся на фоне выдержанных педальных тонов – основного (бас) и квинтового (сопрано). Третья тема – краткая попевка, репетиции на одном звуке равными длительностями (восьмые), впервые появляется в т. 33-34. Сопровождает варианты первой и второй тем. Средний раздел – является логическим продолжением первого, т.к. между ними нет четкого разграничения и они свободно перетекают друг в друга. В голосах, предельно мелодизированных, проводятся вариантно преобразованные интонации первой и второй тем, а также третья тема, четкая ритмика которой вносит организующее начало. Добавляется ещё один мелодический контрапункт в партии сопрано соло, построенный на интонациях первой темы. Накопление голосов, нагнетание напряжения приводит к аккордовому скандированию в кульминации (т. 53-54); аккорды образованы линейным движением голосов: два верхних – параллельными квинтами, нижний – в противоположном направлении по полутонам. В репризе повторяются темы из первого раздела, басовое соло звучит в партии теноров в тональности a-moll, далее проводится первая тема в имитационном изложении (бесконечный канон) и её варианты в имитациях. Третья тема представлена только ритмикой, её слова проговариваются без фиксированной высоты тонов. Завершается часть в миксолидийском C-dur.

Восьмая часть „Весілля” (часто исполняется как отдельное произведение **„У неділю на весіллі”**¹). В данной части хорового концерта добавлена ударная группа, а в конце проходит общая кода произведения, где проводится тема из первой части „Гори мої”.

Подводя итоги анализа хорового концерта «Гори мої» В. Зубицкого, следует отметить объединение в нем стилизованного и свободно обработанного фольклорного мелоса. Стремясь к органичному соединению музыки и текста, автор обогатил собственный стиль народно-песенными интонациями. Стилистику данного концерта питает объединение фольклорного мелоса и авторского видения В. Зубицкого. В данном хоровом концерте, для стилистически достоверного воплощения песенно-танцевальной стихии украинского фольклора, В. Зубицкий использует определенный комплекс средств, свойственных народно-песенному многоголосию. Это гетерофонное расщепление унисона, варьирование интонаций при повторных проведениях темы, мобильность количества голосов, принимающих участие в процессе исполнения, чередование сольного запева и массового хорового подхвата. Хоровому многоголосию свойственна фактурная модификация вертикали, связанная со стремлением возродить характерные национальные формы многоголосного пения. В его основе – линейное мышление, использование специфических приемов голосоведения, со свободным включением и выключением голосов, расщеплением унисона и сведением голосов к унисону, обилием диссонансов, появляющихся в результате линейного движения голосов и др. Образующаяся гармоническая вертикаль, по сути, является линейной.

Интересны тембровые контрасты, встречающиеся в хоровом концерте на грани смены частей. В сочетании со сменой фактуры (аккордово-гармонической на имитационно-полифоническую) они образуют своеобразные темброво-фонические эффекты. В своем хоровом концерте композитор

¹ Рассматривается автором в статье „О формообразующих принципах хоровых миниатюр В. Зубицкого на тексты западно-украинского фольклора” // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. Луганськ, 2007. – Вип. 8. – С. 242 – 252.

широко использует имитационность. С этим полифоническим приёмом, обладающим значительными возможностями для экспонирования и развития материала, связаны моменты фактурного уплотнения и разряжения. Наибольшая плотность наблюдается в кульминационных моментах, где появляется плотное аккордово-гармоническое *tutti*, образующееся в результате предшествующего имитационного накопления голосов. В хоровых партиях много терцовых втор, параллельных трезвучий. В низких мужских голосах часто используются выдержанные „педальные” тоны или аккорды. Природа такого многоголосия коренится в стилистике народно-песенного многоголосия. Варьирование основных мотивов, весьма характерное для народно-певческого многоголосия, пронизывает ткань каждой из частей данного хорового концерта В. Зубицкого. Также композитор использует современные средства гармонического письма, выходящие далеко за пределы классической функциональной гармонии. Это аккордовые созвучия нетерцового строения, с добавленными побочными тонами, секундовые напластования звуков и их объединение в одновременном звучании, придающие музыке особую красочность и неповторимый колорит.

Таким образом, в концерте „Гори мої” представлена одна из модификаций жанра, возможная в стилевых условиях современной музыки – ***хоровой концерт фольклорного типа***. Расширение содержательной палитры в совокупности с высокими позициями хорового концерта в иерархии современных хоровых жанров, обусловленными его богатым художественным потенциалом и особой жизнестойкостью, позволили ему адаптироваться к изменениям историко-культурных условий и сохранить социальную востребованность.

Литература:

1. Батичко Г. Хоровий концерт у контексті сучасної хорової культури : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – „Музичне мистецтво” / Г. Батичко. – К. : КДК ім. П.І. Чайковського, 1993. – 18 с.

2. Варакута М. О формообrazуючих принципах хоровых миниатюр В. Зубицкого на тексты западно-украинского фольклора / М. Варакута // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. – Вип. 8. – Луганськ, 2007. – С. 242–252.
3. Земцовский И.Н. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И.Н. Земцовский. – М. : Сов. композитор, 1978. – 174 с.
4. Кириленко Я.О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 – 2010 років: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – „Музичне мистецтво” / Я.О. Кириленко. – Харків: ХДІМ ім. І.П. Котляревського, 2012. – 17 с.
5. Правдюк О.А. Українська музична фольклористика / О.А. Правдюк. – К. : Наукова думка, 1978. – 223 с.
6. Рязанцева Л. Про еволюцію жанру хорового концерту в російській та українській музиці XVII – XX століть / Л. Рязанцева // Музичне мистецтво. – Вип. 6. – Донецьк: Юго-Восток, 2006. – С. 51–60.
7. Sonevyts'kyi I., Polidvor-Sonevyts'ka N. Zubyts'kyi Volodymyr / / I. Sonevyts'kyi, N. Polidvor-Sonevyts'ka // Dictionary of Ukrainian Composers. – L'viv: Union of Ukrainian Composers, 1997. – p. 325–326.

Музична культура Дніпропетровщини

УДК 78.071.4

Медведникова Татьяна Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры „Исполнительское искусство”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

МИХАИЛ ЗУБОВ. ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена одному из ярких представителей школы А.Н. Есиповой в Екатеринослав-Днепропетровске пианисту, педагогу, композитору и дирижеру М.Ю. Зубову.

Ключевые слова: пианистическая школа, репертуарные приоритеты, исполнитель, творчество.

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

Стаття присвячена одному з яскравих представників школи А.М. Єсипової у Катеринославі-Дніпропетровську піаністу, педагогу, композитору та диригенту М.Ю. Зубову.

Ключові слова: піаністична школа, репертуарні пріоритети, виконавець, творчість.

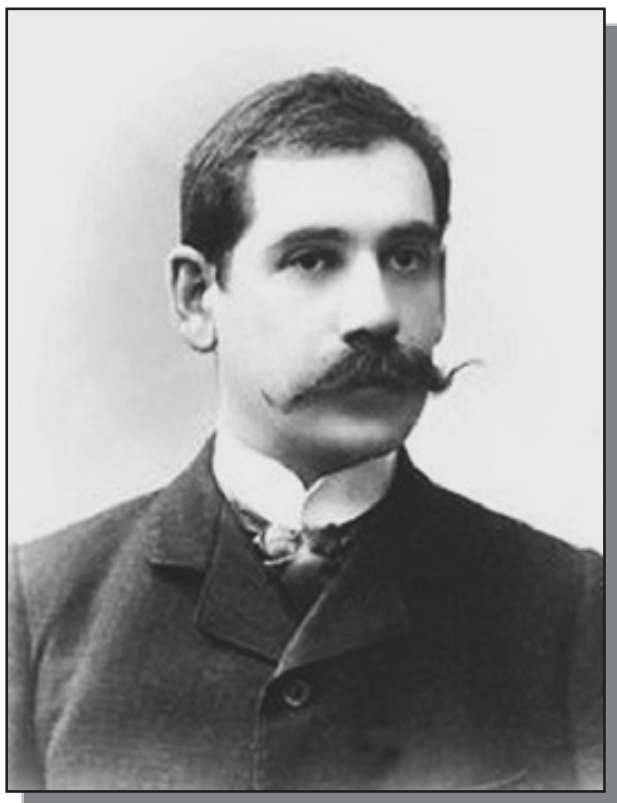
Medvednikova Tatiana, candidate of arts studies, associate professor of the chair „Performing art”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

The author investigates the creativity of M.Y. Zubova. He is a prominent member of A.N. Esipova school in Yekaterinoslav-Dnepropetrovsk. M.Y. Zubov is known as a pianist, teacher, composer and conductor.

The key words: piano school, repertoire priorities, performer, creation.

Галерею портретов известных пианистов Екатеринослава-Днепропетровска с полным правом может дополнить личная и творческая биография одного из самых ярких музыкантов-пианистов, который с 1912 по 1921 год работал преподавателем Екатеринославского музыкального училища – Михаила Юльевича Зубова.

М.Ю. Зубов был талантливым человеком, музыкантом широких возможностей, которые ярко



и всесторонне проявились в екатеринославский период его жизни. Информация о педагогической, исполнительской, композиторской, общественно-просветительской деятельности музыканта в годы работы в Екатеринославе содержится в сохранившихся отчетах Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества и состоящего при нем Музыкального Училища за 1914, 1915 годы, а также в немногочисленных рецензиях и статьях местной прессы – откликах на исполнительскую деятельность пианиста. Новая информация о жизни Михаила Юльевича до и после Екатеринославского периода стала доступна для нас после выхода статьи Н. Лукиной „Михаил Юльевич Зубов”. Автор этой статьи московский исследователь, историк музыки Нина Владимировна Лукина является потомком рода Зубовых. Она не только собирательница и хранительница художественного, научного, литературного и музыкального наследия вологодских предков Зубовых, но автор полутора десятков книг о них. Часть ее материала о М.Ю. Зубове будет использована в данной статье.

Михаил Юльевич Зубов родился 16 апреля 1877 года в российской глубинке в имении отца Кузнецово Пельшемской волости Кадниковского уезда Вологодской губернии.

Начальное музыкальное образование получил в семье. У мальчика рано проявился обсалютный слух и любовь к классическому репертуару. Этому способствовали музыкальные традиции семьи, в которой часто устраивались домашние концерты.

Н. Лукина цитирует письмо Михаила сестре Нине: „Если бы ты знала, какая прелесть этюды Крамера... . Буду играть Первый вальс Шопена – восторг что такое!... Когда дядя Миша садится за рояль..., я слышу оркестр: как играют скрипки, трубы, контрабасы”.

Одновременно Миша обучается в Вологодском реальном училище, совершенствуется во французском языке, изучает итальянский. В 1898 году поступает в Петербургскую консерваторию в класс профессора А.Н. Есиповой. Курс практической гармонии проходит у В.И. Сафонова. В эти годы Михаил сильно бедствует, что видно из письма, приводимого Н. Лукиной: „Завтракаю тремя яйцами, которые варю всмятку себе на самоваре, оставляю вкрутую одно до вечера. Пью по-прежнему кипяток. Яйца покупаю 30 к. десяток. Булок съедаю на 5 к. в день. Жизнь мне стоит 4 р. за 3 дня, ... больше той суммы, которую я зарабатываю, а папочка дать больше не может. ... Если бы я был стипендиат! ... От концерта я отказался: у меня нет никакой приличной одежды. Я печатаю объявления и жду, что мне свалится дорогой урок, и тогда я буду в состоянии себя содержать”.

Тем не менее Зубов упорно занимается, посещает фортепианные и симфонические концерты, рассматривая их как уроки исполнительского мастерства. Из его писем узнаем: „Слышал на репетиции симфонического Гофмана и Зауэра. ... Был на днях в концерте Зилоти, Вержбиловича и Рахманинова. Я доволен, что видел Рахманинова. ... Был на втором концерте Ауэра с Грюнфельдом. ... Ауэр чем дальше, тем лучше играл, и я ему орал и браво и bis”...

Окончив консерваторию по классу фортепиано, Зубов продолжил обучение по классу специальной теории у

Н. Соловьева. Таким образом, музыкант получил фундаментальное образование по двум специальностям: „фортепиано” по классу профессора А.Н. Есиповой, у которой занимался с 1898 по 1902 год [2] и „теории композиции” по классу профессора Н. Соловьева. Но основное внимание Михаил Юльевич уделял совершенствованию исполнительского мастерства, готовя себя к концертной деятельности. Он предполагал выступить с сольной программой в Кадникове и предлагал себя в качестве аккомпаниатора сестре – скрипачке Нине.

В 1902 году с большим успехом проходят концерты пианиста вместе с родной сестрой Ниной Юльевной (скрипка) в Костроме, Архангельске, Великом Устюге. В 1905 году им были даны несколько концертов в Украине в Чернигове, где он был также представлен как композитор, исполнив собственные произведения: сонату, вальс, мазурку. В конце года с большим успехом проходят концерты Зубова в Дворянском собрании Костромы. В этих концертах пианистом были исполнены 1-я часть „Голландского концерта” Литольфа, Баллада Шопена, „Хоровод гномов” Листа и Баркарола Рубинштейна.

После событий 1905 года, когда был уволен из консерватории Н.А. Римский-Корсаков, Зубов в числе еще 200 студентов подал заявление о нежелании продолжать обучение. Уволились и преподаватели: Лядов, Глазунов, Есипова, Блуменфельд.

С 1907 года – Зубов работает преподавателем частной школы Смоленска. Имеет 11 учеников по классу фортепиано и 80 по теории музыки. Продолжает заниматься совершенствованием исполнительского мастерства, расширением репертуара. В 1909 году с большим успехом состоялся концерт пианиста в Малом зале Московской консерватории. В программе: Бетховен „Аппассионата”, Скрябин Прелюдия, Лист „Кампанелла”, Дебюсси „Пагоды”, Чайковский „Ната-вальс”, Рубинштейн „Лезгинка”, „Гондольера”, Мошковский „Музыкальный момент”, Ляпунов „Лезгинка”, собственные сочинения „Скерцо”, „Интермеццо” и др.

Пресса писала: „*Михаил Юльевич – пианист доброго старого времени. Техника превосходная, тон прекрасный, исполнение музыкальное, лучший выбор вещей, но... злоупотреблял педалью*”.

В 1912 году пианист переезжает в Екатеринослав. С 1912 по 1921 год М.Ю. Зубов преподаватель по классу фортепиано Музыкального училища Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества. Михаил Юльевич стал наиболее ярким пианистом среди учеников А.Н. Есиповой на Екатеринославщине. Кроме него школу прославленной пианистки в Екатеринославе представляли Мария Пасенко и Полина Лурье-Застрабская. Все они отличались творческой активностью, которая отражала интенсивность исполнительской деятельности их профессора. Анна Есипова, чьи ученики, бесспорно, внесли большой вклад в развитие пианистической культуры Екатеринослава, на протяжении всей своей жизни выступала как солистка и ансамблистка. Она выступала не только в больших городах и провинциях России, одна из первых представила русскую пианистическую школу в Европе и Америке. Выступала Анна Николаевна в 1913 году и в Екатеринославе с Леопольдом Ауэром. Их инструментальный дуэт оставил впечатление „полного очарования” от данных ими сонатных вечеров, в том числе скрипичных сонат Бетховена. Концерты имели блестящий успех.

Первое выступление Свободного художника М.Ю. Зубова перед екатеринославской публикой состоялось в качестве преподавателя музыкального училища в апреле 1913 года. Программа концерта включала этюды Ф. Шопена № 3, 9, 24, пьесы Ф. Листа („На Валленштадтском озере”), П. Чайковского, А. Лядова, С. Ляпунова. Екатеринославская пресса отмечала, что в лице г-на Зубова местное общество приобрело нерядового виртуоза. В последующих выступлениях репертуар М. Зубова постоянно расширялся за счет лучших произведений мировой фортепианной литературы. Репертуар пианиста того времени достаточно объемён и разнообразен: Л. Бетховен „Аппассионата”, Ф. Шопен Этюды №№ 3, 5, 9, 14, 24, 27, Прелюдии, Колыбельная, Полонез № 2 ми-бемоль минор,

Ноктюрн № 1, Ф. Лист Этюд Ре-бемоль мажор, „Хоровод гномов”, „На Валленштадском озере”, П. Чайковский ор. 51, Вальс, А. Лядов ор. 11 Прелюдия, С. Ляпунов „Лезгинка”, К. Дебюсси „Сады под дождем”, А. Скрябин Прелюдии и Этюды, пьесы „Гондольера” и „Лезгинка” А. Рубинштейна, а также собственные сочинения („Скерцо”, „Элегия”, „Баркарола”).

Многие сочинения впервые звучали в Екатеринославе благодаря исполнению М.Ю. Зубова, что подчеркивали рецензии на его концерты: *„Во втором отделении были исполнены произведения Дебюсси, Равеля, Черепнина до сих пор еще не игранные. В передаче всех этих вещей Зубов показал солидную технику, соединенную с глубоким переживанием отдельных моментов. Закончил утро сонатой для скрипки и фортепиано Николаева, ор. 11 – это впервые исполняемая на Екатеринославщине соната”*.

Поражает активность исполнительской деятельности музыканта, особенно в 1913-1915 годах. Только в 1914 году он принял участие в пяти концертах, которые нашли отражение в местной прессе. Выступал на Екатеринославщине как солист, ансамблист, дирижер ученического симфонического оркестра. Принимал участие в лекции-концерте М.Ф. Финдейзена (13.10.1913). В камерном ансамбле с К. Мейфом исполнял Крейцерову сонату Л. Бетховена, в фортепианном дуэте с местной пианисткой М. Пасенко – симфоническую картину „Садко” Н.А. Римского-Корсакова и „Ромео и Джульетта” П.И. Чайковского. В 1913 году принял участие в концерте в честь 300-летия Царствования Дома Романовых.

М.Ю. Зубов вел не менее активную педагогическую работу. Преподавал фортепиано, сольфеджио, гармонию и оркестровый класс. Огромной была педагогическая нагрузка М.Ю. Зубова: в 1913-1914 учебном году – 47 учеников по классу фортепиано, в 1914-1915 – 63 ученика. Профессиональное обучение учеников базировалось на высоко художественном репертуаре. В него входили сочинения Й.С. Баха от инвенций до Хроматической фантазии и фуги, Ф. Шопена Вальсы, Этюды, Ноктюрны, Мазурки, Полонезы, Скерцо, П. Чайковского „Детский альбом”, „Времена года”, С. Рахманинова Прелюдии,

Полишинель, Серенада, Элегия, Баркарола, много фортепианных концертов: Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Герца, Сен-Санса, Рахманинова.

Самыми талантливыми ученицами были Х.И. Святловская, с 1915 года преподаватель Екатеринославского музыкального училища и М.И. Джиудичи-Анцышкина. Ее заметные успехи в занятиях отмечала местная пресса. С 1935 по 1954 год она была преподавателем фортепианного отдела Днепропетровского музыкального училища. На страницах Екатеринославской прессы осталось много свидетельств исполнительской деятельности не только М.Ю. Зубова, а и его учеников: *„Одинаково красива и интересна 2-я сюита для двух роялей Рахманинова. Романс и Вальс из этой сюиты были очень хорошо исполнены учениками Баллот и Святковской (кл. пр. М.Ю. Зубова)“*. Газета „Русская правда” от 9 декабря 1914 года информировала, что в 4-ом ученическом музыкальном вечере приняли участие ученики класса М.Ю. Зубова: Бородулина, Школьник, Гончарова, Бакк, Кировская, что составило значительную часть концерта. В программе одного из концертов ИРМО (1915) прозвучала Фантазия П.И. Чайковского в исполнении Х. Святковской. Партию второго рояля исполнил М.Ю. Зубов.

Летом 1913 года вместе с отцом Зубов предпринимает поездку за границу. Они посещают Берлин, Париж, Марсель, Женеву, Нюрнберг, Карлсбад, Дрезден и Варшаву. Восхищаются архитектурными ансамблями и другими достопримечательностями городов, посещают музеи, галереи, театры. Получают массу положительных впечатлений!

Осенью Михаил Юльевич возвращается в Екатеринослав, продолжает преподавать, аккомпанирует скрипачам, дирижирует симфоническим оркестром училища. С наслаждением посещает гастрольные концерты А. Есиповой, Л. Ауэра, С. Рахманинова.

В 1913 году ему было выдано свидетельство (№ 298) на право ношения медали ВЫСОЧАЙШЕ учрежденной в память 300-летия Царствования Дома Романовых.

С началом Первой мировой войны жизнь в Екатеринославе усложнилась: сборы с концертов шли на подарки солдатам,

здание училища забрали под лазарет. Плохо стало с продуктами. Михаил Юльевич целыми днями бывает в училище, передает туда свою библиотеку, создает каталог фортепианных нот, скрипичных квартетов и книг, выполняет обязанности товарища председателя комитета по сбору пожертвований на памятник Чайковскому и даже выполняет обязанности директора. Много работает, занимается за инструментом, учит фортепианный концерт А. Рубинштейна для училищного симфонического оркестра и сочиняет. Он пишет две поэмы для двух роялей и играет соло в концертах – слушатели приходят специально послушать его игру..

Во время революции бедствует от голода, холода, безденежья, болезней, но не теряет силы духа, пишет романсы, фортепианные пьесы, создает учебники. Мечтает уехать к родителям, но постоянного железнодорожного сообщения не было и, что самое главное, невозможно было перевезти рояль.

Осенью 1921 года М.Ю. Зубов все-таки покидает Екатеринослав и возвращается на родину в Кузнецово. Много работает, анализирует все мазурки и полонезы Шопена, создает новые пьесы для скрипки и виолончели.

С 1925 года работает преподавателем Вологодского музыкального техникума. В это время разрабатывает свою методику обучения игре на фортепиано, делает переложения сложных классических сочинений для фортепиано в 3, 4, 5, 6 и даже 8 рук, создает собственные упражнения для развития техники учеников, начинает работу над учебником по фортепианной технике. Розширяет свой репертуар фортепианных сочинений для иллюстраций на уроках и лекциях по истории и теории музыки. Много и с успехом выступает в концертах для членов Союза содействия Вологодскому техникуму и его учеников с классическим репертуаром, собственными произведениями и как концертмейстер с вокалистами. В репертуар пианиста этого периода входят произведения И.С. Баха, Л. Бетховена, А. Скрябина, Ф. Шопена (Прелюдии, Етюды, Ноктюрны, три Баллады, три Скерцо, Мазурка, Полонез), Ф. Листа („Тарантелла”, „Кампанелла”), Р. Шумана „Карнавал”. Михаил Юльевич продолжает создавать новые произведения для виолончели, фортепианный концерт,

концерт-сказку, делает переложения для фортепиано русских песен из фольклорных сборников, но больше всего увлечен созданием романсов на стихи Бальмонта, Надеона, Городецкого, Северянина, Лермонтова.

В 1930 году в возрасте 53-х лет Зубов женится на молодой вологжанке и чтобы устроить семью переезжает в Ленинград. Сдает в печать сборник фортепианных упражнений, продолжает работать над книгой по технике фортепианной игры. Там в Ленинграде встречается с бывшим директором Екатеринославского музыкального училища Д.П. Губаревым, который в то время был директором детской музыкальной школы в Гатчине. Дмитрий Петрович помогает Зубову в решении бытовых проблем.

С 1932 года музыкант преподает в двух музыкальных школах Ленинграда, создает хоровой кружок. В апреле 1933 года Михаил Юльевич был арестован и выслан в Казахстан, откуда вернулся изможденным в 1938 году в Вологду. С 1939 года работает как пианист и композитор, создает музыку для спектаклей Театра юного зрителя и Вологодского кукольного театра.

Во время Великой Отечественной войны в 1942 году Михаил Юльевич был уволен из театра. Выживать стало все труднее. По утверждению Н. Лукиной в 1943 году в возрасте 66 лет М.Ю. Зубов умер от голода.

М.Ю. Зубов был нерядовым человеком, композитором, талантливым пианистом, педагогом и методистом, дирижером. Его жизнь была наполнена разносторонней напряженной творческой деятельностью. Кроме методических записей, упражнений по технике фортепианной игры, переложений классических произведений для фортепианных ансамблей, его творческое наследие составляют 48 рукописных (теперь уже изданных) романсов и около 50 фортепианных произведений, которые хранятся в семейном архиве, но частично также опубликованных.

Значение деятельности М.Ю. Зубова в Екатеринославе заключается в том, что она обогатила Екатеринославскую пианистическую культуру характерными чертами индивидуального есиповского наследия, которое четко и

подробно формулирует Н. Бертенсон: „...безупречное владение всеми видами классической фортепианной техники, разнообразные и эффективные способы выработки ее ровности, силы, блеска, отчетливости и наряду с этим – там, где это требуется, легкости и изящества; логичность, естественность и заочечность динамики и агогики; точность и гибкость ритмики; разнообразие артикуляции; неизменную певучесть ведущей мелодической линии; точность и прозрачность педализации; завершенность формы; прогрессивность методов разучивания; требование содержательности и яркости исполнения; стильную трактовку произведений ряда русских (Чайковский, Аренский, Балакирев, Рубинштейн, Глазунов) и западноевропейских (Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Лист) композиторов”.

Память о Михаиле Юльевиче Зубове сохранилась как в Вологде, так и в Днепропетровске. О его жизни и творческой деятельности было рассказано в Вологодских газетах „Красный север” и „Русский север”, а также в книгах „Вологодское музыкальное училище” (1994) и „Очерки музыкальной жизни” (1997). Упоминание о М.Ю. Зубове есть в книге „Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. 1898 – 2008”, изданной к 110-летнему юбилею учебного заведения, в котором М.Ю. Зубов успешно работал с 1912 по 1921 год.

Литература:

1. *Архив Днепропетровской консерватории им. М. Глинки. – Днепропетровск, 2015.*
2. *Бертенсон Н. А.Н. Есипова. Очерк жизни и деятельности. – Л. : „Музгиз”, 1960.*
3. *Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 – 2008) [нариси] / під заг. ред. Т. Медведнікової, – Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕСС, 2008.*
4. *Лукина Н. Зубов Михаил Юльевич. – Режим доступа : www.booksite.ru/usadba_new/zubov/4_19.htm*
5. *Отчеты Екатеринославского отделения Императорского Русского Музыкального общества и состоящего при нем Музыкального Училища за 1914, 1915 гг., Екат-в, 1914, 1916.*

6. „Русская правда”. – Екатеринослав, 10 декабря 1913; 28 мая, 1 октября, 9, 23 декабря 1914.

7. „Южная заря”. – Екатеринослав, 28 февраля, 25 октября, 11 декабря 1914.

8. „Приднепровский Край”. – Екатеринослав, 22, 25 марта, 25 мая, 26 ноября 1914.

УДК 792.03

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

ОПЕРНА СТУДІЯ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ім. М. ГЛІНКИ

У статті аналізуються принципи роботи режисерів та диригентів оперної студії у професійній підготовці студентів спеціалізації „Академічний спів”. Оперна студія Дніпропетровської консерваторії ім. Глінки – окремий музичний театр, репертуар якого нараховує твори української та світової класики. Випускники п’ятого курсу складають державний іспит, виконуючи головні партії у виставах Дніпропетровського академічного театру опери та балету. У 2014 році випускники уперше узяли участь у театральному фестивалі „Січеславна”.

Ключові слова: актор, сценічна мова, дихання, театральне мистецтво, сольний спів, голосоутворення.

Тулянцев Андрей Анатольевич, кандидат
искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

**Оперная студия Днепропетровской консерватории
им. М. Глинки**

В статье анализируются принципы работы режиссеров и дирижеров оперной студии в профессиональной подготовке

студентов специализации „Академическое пение”. Оперная студия Днепропетровской консерватории им. М. Глинки – отдельный музыкальный театр, репертуар которого насчитывает произведения украинской и мировой классики. Выпускники пятого курса сдают государственный экзамен, исполняя главные партии в спектаклях Днепропетровского академического театра оперы и балета. В 2014 году выпускники впервые приняли участие в театральном фестивале „Сичеславна”.

Ключевые слова: актер, сценическая речь, дыхание, театральное искусство, сольное пение, голосообразование.

Tulyantsev Andrey, candidate of arts studies, associate professor of the chair „History and Theory of Music”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Opera studio of Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

The given article is written to reveal some points concerning the historical development of the artistic education of the Opera Studio at M. Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk. It is a separate musical theater the repertoire of which includes works of Ukrainian and world classics. Graduates of the fifth course of M. Glinka Conservatoire pass state exams, performing major roles in Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theatre. In 2014 the students of the fifth course took part in regional Festival of Theatre „Sicheslavna” for first time.

The key words: actor, scenic speech, breathing, theatrical art, solo singing, voice formation.

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки впевнено вийшла на світову музично-театральну арену, її випускники заслужено здобули славу вокальних та інструментальних зірок і прикрашають своїми виступами сцени найкращих театрів та філармоній України й світу.

Діяльність оперної студії відображає сучасні тенденції у розвитку музично-театральної освіти, зростання професійних вимог до персони майбутнього актора-вокаліста, сприяє становленню індивідуальності та жанрового розмаїття у виконавській практиці. Виховання актора-вокаліста XXI

століття – це процес формування цілісного сприйняття і правильного розуміння професійної орієнтації у сучасному мистецтві та соціумі; здатність до творчого самовиявлення в умовах сучасного видовищного ринку.

Метою сценічного виховання студентів є високий рівень естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності. Виховання студентів спеціалізації „Академічний спів” направлене на розвиток виконавських здібностей, уміння сприймати, відчувати та розуміти жанрово-професійні напрямки, помічати позитивне та негативне, діяти самостійно, залучаючись, тим самим, до різних видів художньої діяльності. Але процес сценічного виховання студентів не зводиться до розвитку окремих якостей (інтелектуальних, фізичних та інших), тому педагогічна концепція оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки базується на розвиваючому навчанні, що сприяє гармонійному розвитку особистості.

Фундаментом для цього є дисципліни конкретного професійного циклу, що залучені до навчальних планів оперної студії: „Культура мови”, „Майстерність актора”, „Танок”, „Сценічний рух”, а також презентації творчих проєктів, відвідування вистав музичних та драматичних театрів Дніпропетровщини, філармонійних концертів, вивчення теоретичних дисциплін музично-естетичного циклу.

Взаємодія педагогіки і театру має глибокі історичні й соціальні корені. Навчання і виховання молоді із застосуванням елементів театрального мистецтва у педагогічній діяльності здійснювалось і в давні й у новітні часи (Аристотель, Квінтіліан, Платон, Сократ, Цицерон, Я. Коменський, С. Полоцький). До вивчення феномену акторської майстерності в діяльності вокалістів, педагогічної майстерності звертались: М. Донець-Тессейр, Л. Руденко, Г. Гаркуша, Є. Мірошніченко, Л. Хомутова, А. Терещенко, Ю. Станішевський, Т. Швачко, Н. Корнієнко, Н. Єрмакова, Л. Дашківська, Л. Барабан, О. Красильникова, В. Антонюк, В. Арканова, О. Чепалов (виховання актора-вокаліста); О. Абдулліна, Є. Барбіна, І. Зязюн, Н. Тарасевич, Р. Хмелюк (у контексті психолого-педагогічних проблем становлення майбутніх викладачів);

М. Барахтян, Л. Спірін (формування професійних умінь); В. Кан-Калик, О. Леонтьєв (культура і акторська майстерність спілкування); А. Капська, Р. Короткова (оволодіння культурою мовлення); В. Абрамян, П. Галахова, Г. Переухенко, К. Фролова, Н. Пінська, З. Селенкова, П. Переяславець (театральна педагогіка); І. Дмитрик, Г. Олійник (формування логіко-емоційної виразності читання) та ін.

Найважливішим завданням освіти в оперній студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки на сучасному етапі є підвищення якості виховання та навчання студентів-вокалістів, їхня підготовка до професії. Успішне вирішення цього завдання значною мірою залежить від викладачів, їхньої професійної кваліфікації. Специфіка педагогічної роботи в оперній студії полягає в тому, що основним знаряддям праці викладача є власна персона, професійна зрілість якої дозволяє знаходити оптимальні рішення в постійно змінній сценічній ситуації і яка врешті-решт визначає результати всієї практичної діяльності викладача.

Зрозуміло, що педагогічна діяльність в оперній студії – творчий процес, оскільки вона не зводиться до повторення колись засвоєного матеріалу та оскільки в ньому постійно виникає щось нове. Властивості педагогічної майстерності: гуманістична спрямованість діяльності викладача, професійні знання, вміння та навички, педагогічні здібності (забезпечують швидкість самовдосконалення), педагогічна техніка (гармонізує структуру педагогічної діяльності).

Творчість студента-вокаліста – це процес створення нового сценічного образу на основі перетворення музичного матеріалу: нового результату або оригінальних шляхів і мета дій його одержання. Визначені характеристики творчості в оперній студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки: новизна і перетворення. Вокально-акторська творчість – процес створення і перетворення особистості майбутнього співака-актора. Педагогічна сценічна творчість виявляється в науковій діяльності педагога і в творчій педагогічній роботі (оригінальне вирішення вокально-акторських завдань, розробка нових виконавських методів, прийомів, застосування сценічного досвіду в нових умовах ХХІ ст., удосконалення системи роботи

зі студентами, імпровізація в постановочному процесі). У багатьох ситуаціях викладачу доводиться діяти не за „статутом”, а приймати рішення на основі особистих практичних знань і цінностей, використовувати всю свою акторську майстерність, здібності. Чим багатша людина як особистість, тим вона цінніша як приклад для студентів, бо сприяє вдосконаленню діяльності, створенню умов для творчості й розвитку.

Розглядаючи багатоспектральну діяльність оперної студії, необхідно наголосити на системному характері навчання, в основі якого функціонує режисерсько-диригентська лабораторія. До її складу входять – головний режисер Дніпропетровського академічного театру опери та балету, народний артист України Юрій Чайка; головний режисер Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка Анатолій Канцедайло, режисер Харківського Національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка Олексій Дугінов, викладачі Максим Козолуп, Олександр Мішин, балетмейстери Віра Ніколаєва, Сергій Клепач, Юрій Войніков; головний диригент Дніпропетровського академічного театру опери та балету, народний артист України Володимир Гаркуша; концертмейстери Галина Прудченко, Ірина Серьогіна, Людмила Рибак, Ірина Єрецька, Надія Костроміна. Консультанти з вокалу – народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Н. Суржина; заслужена артистка України Л. Гавриленко, лауреат міжнародного конкурсу вокалістів ім. А. Дворжака О. Гопка. Саме ці викладачі в різні роки сприяли і сприяють підвищенню у світогляді студентів пріоритетності творчого компоненту, заснованого на вихованні самостійності студентів та оволодінні комплексом теоретичних та практичних знань. Перспективність такого підходу є несумнівною, адже він дозволив зробити процес навчання в оперній студії випереджувочим, оптимальним з точки зору того, що по закінченню Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки вокалісти виходять на сучасний рівень виконавства, знаходять свої пріоритети.

Фундаментальні напрямки роботи оперної студії передбачають: теоретичні основи акторської майстерності в вокально-сценічній діяльності; стан розробки проблеми

акторської майстерності в працях диригентів, режисерів, вокалістів, хормейстерів, педагогів та нормативних документах освіти; елементи педагогічної і вокально-акторської майстерності, акторська майстерність студента-вокаліста і практична діяльність викладача оперної студії, акторська майстерність викладача оперної студії як категорія сучасної педагогічної технології, практичні рекомендації використання акторських здібностей при поглибленні вокально-сценічного досвіду.

Практична школа оперної студії – це методологічно сформована концепція музично-театральної освіти студентів вокалістів. Основою концепції є синтез виконавсько-сценічних, науково-методичних, художньо-освітнянських та психологічно-емоційних чинників. Актуальна запитаність яких неможлива без репертуару, різноманітного за жанрами, стилістичними напрямками, формами.

Проблема репертуару майбутнього актора-вокаліста – більш, ніж актуальна. ХХІ століття – це нові форми, нові художні образи, нова стилістика, а відтак, – нова інтонаційна мова, нові типи фактур, нові структурні, гармонічні, метроритмічні утворення. Опера, оперета, класична естрада, мюзикл, ревю, телевізійні шоу, вуличні та корпоративні концерти, записи дисків, педагогічна діяльність. Співаючий актор чи граючий вокаліст? Ці напрямки тяжіють до нових музично-художніх виконавських технологій та діалогу із публікою. Так, протягом минулих років репертуар оперної студії складався наступним чином: сцени та дуети із вистав „Любовний напій” Г. Доніцетті, „Русалка” О. Даргомижський, „Русалка” А. Дворжак; „Фальстаф”, „Трубадур” Дж. Верді; „Євгеній Онєгін” П. Чайковський; „Снігуронька”, „Казка про Царя Салтана”, „Царева наречена” М. Римський-Корсаков; „Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, „Юлій Цезарь” Г. Гендель, „Казки Гофмана” Ж. Оффенбах, „Генсель та Гретель” Е. Хумпердінк, „Лакме” Л. Деліб, „Італійка в Алжирі” Дж. Россіні, „Дон Паскуале” Г. Доніцетті; „Сільва, „Маріца” І. Кальман.

Такі процеси, як обмін художнім досвідом між музично-театральними структурами в результаті комунікації, посилення міжжанрового взаємозбагачення, динаміка розвитку яких

зумовлена потребами сучасної сценічної практики активно впливають на творче зростання студентів-вокалістів. Вже кілька років між оперною студією консерваторії та Дніпропетровським академічним театром опери та балету відбуваються унікальні акції: випускники 5 курсу складають державний іспит за фахом „Оперна студія” у виставах зазначеного театру. Під диригуванням В. Гаркуші та режисурою Ю. Чайки випускники створили образи: Керубіно – Ірина Петрова, Барбарина – Надія Єрьоменко („Весілля Фігаро” В. Моцарт); Леонора – Юлія Мінчун („Трубадур” Дж. Верді); Франк – Володимир Гаркуша, Фогельзанг – Роман Бобкін, Зільберкланг – Олена Гуцаленко, Херц – Юлія Худієнко („Директор театру” В. Моцарт); Іоланта – Ганна Архипова-Радусхева („Іоланта” П. Чайковський); Рита – Юлія Борисова („Рита або Пиратський трикутник” Г. Доніцетті); Тетяна Ларіна – Катерина Антихевич, Фаузія Єрьоменко, Євгеній Онєгін – Олександр Клименко, Євген Заморський, Ленський – Андрій Коробейник („Євгеній Онєгін” П. Чайковський); Віолетта – Тетяна Дідур, Юлія Тинна, Жорж Жермон – Максим Данилов („Травіата” Дж. Верді); Тетяна Позивайло („Кармен” Ж. Бізе); Недда – Тетяна Улькіна, Каніо – Олег Журавель, Беппо, людина з Прологу – Ігор Воеводін („Паяци” Р. Леонкавалло); Графиня – Ольга Синякова („Весілля Фігаро” В. Моцарт); Зупан – Олександр Пасєка („Маріца” І. Кальман, режисер В. Денисенко, диригент Ю. Бєднік, Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка).

У 2014 році у супроводі студентського симфонічного оркестру „Festival” було виконано оперу М. Римського-Корсакова „Моцарт та Сальєрі”. Диригент – заслужений діяч мистецтв України Дмитро Логвин; Юрій Суббот (Сальєрі), Олег Журавель (Моцарт).

Географія працевлаштування випускників Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки така: Ірина Петрова (Київський Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка) [3, 4]; Назар Немченко, Надія Єрьоменко, Роман Бобкін, Юлія Мінчун, Фаузія Єрьоменко, Олена Гуцаленко, Олександр Клименко, Андрій Коробейник, Тетяна Позивайло (Дніпропетровський академічний театр опери

та балету); Юлія Борисова, Максим Данилов, Євген Заморський, Максим Козолуп (Київський академічний український музично-драматичний театр ім. П. Саксаганського), Ганна Новобранець (Сумський театр драми та музичної комедії ім. П. Щепкіна); Тетяна Дідур (Миколаївський академічний театр драми та музичної комедії); Юлія Тинна (Криворізький академічний театр драми та музичної комедії ім. Т. Шевченка); Катерина Антихевич, Олександр Пасека (Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка); Ганна Архипова-Радусева (Криворізький академічний театр драми та музичної комедії ім. Т. Шевченка, Кримський академічний музичний театр). Тетяна Улькіна та Галина Охотнік виступають на сцені Дніпропетровського Будинку органної та камерної музики. Наталя Деканенко виконує два номери у виставі Дніпропетровського академічного театру опери та балету „Ой, вже ця оперета!”.

Процесу становлення авторської режисерської школи притаманний ряд особливостей: режисер Максим Козолуп створив модерн-версію опери „Весілля Фігаро” В. Моцарта. Партії виконали: Граф Альмавіва (Ігор Воєводін), Графиня (Ольга Синякова), Фігаро (Роман Лещов), Сюзанна (Маріанна Рябошлик), Марцелліна (Інесса Мухіна), Бартоло (Юрій Суббот), Барбарина (Сусанна Белякова). Домінуюча акторська майстерність викладача оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, режисера М. Козолупа – це вирішення різноманітних педагогічних завдань, успішна емоційно насичена організація навчально-виховного процесу й отримання відповідних результатів. Але її сутність полягає також в певних професійних і особистісних якостях, які породжують цю діяльність і забезпечують її ефективність. Тому М. Козолуп прагне того, щоб він, як педагог був у постійному творчому пориві оптимізації як професійного, так і особистісного потенціалу, оскільки режисерсько-педагогічна майстерність – це своєрідний сплав особистої культури, знань і світогляду викладача, його всебічної теоретичної підготовки з досконалим володінням прийомами навчання та виховання, виконавською технікою і великим досвідом.

Іншій групі – режисеру та балетмейстеру Вірі Ніколаєвій, музичному керівнику Галині Прудченко властиве бажання відкривати для національної музичної сцени невідомі твори. Займаючись творчою діяльністю, створюючи нове, викладачі Г. Прудченко та В. Ніколаєва перш за все звертаються до імпровізації, сутність якої складає швидке і гнучке реагування на виникаючі сценічні завдання. Режисерсько-педагогічна імпровізація Г. Прудченко та В. Ніколаєвої завжди пов'язана з творчістю: в умовах сценічної імпровізації йде процес самоактуалізації і мобілізації творчих сил та здібностей; відбувається творчий саморозвиток викладачів і студентів. Відмінною ознакою сценічної імпровізації є те, що вона має загальнопедагогічну цінність, режисерську значущість, є показником якості творчого навчання та виховання студентів вокалістів.

Практика доводить, що в основі сценічної імпровізації лежать загальнокультурні і психолого-педагогічні знання, відповідні вміння й навички, творча домінанта. Ці напрямки визначають складові готовності педагогів Г. Прудченко та В. Ніколаєвої до сценічної імпровізації: психолого-педагогічні знання, знання предмета і методики його викладання, розподілення уваги, розвинення уяви, творче самопочуття (натхнення, творчий пошук), вміння спілкуватись, володіння мовленням, перевтілення, рефлексія, інтуїція, вміння швидко приймати рішення і миттєво публічно їх реалізовувати, органічно переходити від експромтного до запланованого. Світ рампи побачила версія опери „Ластівка” Дж. Пуччіні. Партії виконали: Г. Охотник (Магда), Прюньє (М. Єфименко), Е. Абдулліна (Лізетта), П. Мала (Іветта) [1, 4].

У 2014 році оперна студія Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки вперше узяла участь у 22 фестивалі-конкурсі на вищу театральну нагороду Придніпров'я „Січеславна”. Режисер Ю. Чайка, диригент В. Гаркуша – „Паяци” Р. Леонкавалло. Тетяна Улькіна - Недда, Олег Журавель - Каніо, Ігор Воєводін - Пролог. Студентське тріо отримало відзнаки у номінації „Надія Січеславни”. Зазначимо кілька рядків з оглядової статті: „Чудовий приклад співпраці консерваторії та професійної сцени. Це гарна нагода для випускників проявити себе у виставі

чинного репертуару, показати свої таланти вже у професійному колективі. Практично не викликає зауважень робота Тетяни Улькіної в партії Недди. Перед нами була не студентка-випускниця, а зріла артистка, котра з вражаючою легкістю веде вокальну партію, і рухається, і творить переконливий сценічний образ героїні” [2, 6].

Оригінальна авторська методика навчання вокально-акторській професії належить викладачу оперної студії, солістці європейських оперних театрів, італійській співачці Наталі Маргарит-Фронтоліні: усвідомлення власних вокально-акторських почуттів від впливів природного сценічного існування. Педагогічна діяльність викладача оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Н. Маргарит-Фронтоліні кваліфікується як експериментальна. Як і в будь-якому виді творчості, в ній своєрідно поєднуються нормативні (що випливають із встановлених законів, правил) і евристичні (створені під час власного пошуку) елементи. В роботі викладача Н. Маргарит-Фронтоліні чимало нового, змінного, варіативного, індивідуального. Адже вона використовує свій виконавський досвід роботи на сценах оперних театрів Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Швейцарії, Японії у синтезі з українськими вокально-акторськими традиціями. Викладач декларує, що маючи багато спільного з іншими видами творчості (наукова, художня, технічна), сценічна є своєрідною, пов’язаною із характером процесу, із його результатом – особистістю студента.

Сьогодні режисерсько-педагогічна творчість жорстоко обмежена у часі. Н. Маргарит-Фронтоліні не чекає, доки прийде „осияння”, і навчає студентів необхідності швидко приймати рішення, орієнтуючись і на логічну обґрунтованість, і на інтуїцію, і на акторські здібності. Однак викладач зазначає, що правильність інтуїтивно прийнятого рішення значною мірою залежить від досвіду студента, його знань, умінь, виконавської майстерності й творчого підходу до професійної діяльності. У цьому сенсі творчість проявляється в таких аспектах: вміння вільно застосовувати відомі дидактичні засоби у нових стандартних (або нестандартних) ситуаціях; здатність оптимально вирішити ситуацію іншим шляхом, відмінним від

уже відомих; здатність до імпровізації, як прояву акторської майстерності. Відтак зазначимо, що сьогодні оперна студія Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки є сформованим професійним театром.

Література:

1. Андреев А. *Перша ластівка* // А. Андреев. – *Городянин, Дніпропетровськ*, – № 26 (448), с. 23. – 02.07.2014.
2. Гарбузюк М. *Надія Січеславни* // М. Гарбузюк. – *Театр плюс, Дніпропетровськ*, – № 288, с. 6. – 2014.
3. Іващенко Н. *Співає Ірина Петрова* // Н. Іващенко. – *Наше місто, Дніпропетровськ*, – № 49, с. 4. – 16.08.2004.

УДК 78.083

Іванова Юлія Юріївна,
*кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

ДУАЛІЗМ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ У ЦИКЛІ ХОРОВИХ ПОЕМ В. СКУРАТОВСЬКОГО „П'ЯТЬ СТРУН УКРАЇНИ”

У статті розглядається цикл хорових поем сучасного дніпропетровського композитора В. Скуратовського, акцентується увага на впливі синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хоровій культурі.

Ключові слова: хорова поема, дуалізм мистецького синтезу, українська музика, концепція романтизму.

Іванова Юлія Юріївна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Дуализм синтеза искусств в цикле хоровых поэм В. Скуратовского „Пять струн Украины”

В статті розглядається цикл хорових поем сучасного дніпропетровського композитора В. Скуратовського, акцентується увага на впливі синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хоровій культурі.

Ключеві слова: хорова поема, дуалізм синтезу мистецтв, українська музика, концепція романтизму.

Ivanova Julia, candidate of arts studies, teacher of the chair „Vocal and Choral Mastery”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

The dualism of the synthesis of arts in a cycle of choral poems by V. Skuratovsky „Five strings of Ukraine”

The author examines the cycle of choral poems of contemporary composer from Dnepropetrovsk V. Skuratovsky. The researcher focuses on the influence of the synthesis of music and poetic word on the development of the genre of poem in Ukrainian choral culture.

The key words: choral poem, dualism of the synthesis of arts, Ukrainian music, the concept of romanticism.

Кожен музичний жанр пов'язаний із життям і являє собою своєрідну енциклопедію найрізноманітніших людських почуттів. Серед інших жанрів, які проникли у музику з літератури, таких як балада, гімн, новела, гумореска та ін., жанр поеми посідає особливе місце. Він постає як феномен особливої поетичності образів, особливої вишуканості, особливого неперевершеного зразку вільної музичної форми, самовираження творчої індивідуальності композитора, несе у собі характерний синтез мистецтва слова та мистецтва звуку.

Одним з цікавих ракурсів дослідження впливу синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хоровій культурі є вивчення даного дуалізму крізь призму їх органічного співвідношення в особистості одного митця – поета-музиканта і музиканта-поета на прикладі циклу поем для мішаного хору а cappella „П'ять струн України” дніпропетровського композитора Володимира Скуратовського на вірші Лесі Українки.

Цікаво дослідити п'ять хорових поем, у яких взаємодія слова і музики відбувається одразу у чотирьох сферах: запозиченні музикою жанру поеми з літератури, творчості поета-музиканта, композитора-поета та безпосередньому зв'язку хорової тканини з текстом. Спробуємо визначити вплив взаємодії музичної та поетичної обдарованості в одній особистості на її творчу діяльність та виявити нові художні задачі виконання хорових поем на вірші Лесі Українки, виходячи з глибокого аналізу синтезу музики і поетичного слова.

Леся Українка виступила на літературному терені, перш за все, як поет-лірик. Та її лірика на протязі всього недовгого, героїчного і страдницького життя поетеси, завжди була сповнена мужності, енергії, волі, незламності і у той же час безмежної ніжності, чистоти та вишуканості. І якщо узагальнити її поетичний доробок, то побачимо, що таке майстерне поєднання у ньому інтимної лірики із щирим народним патріотизмом є дуже близьким загальній філософській концепції жанру поеми.

Що спонукає композиторів вже не перше століття звертатися до творчості Лесі Українки? Як саме втілюється її поетичний світ у жанрі хорової поеми? Та чи вплинула музична обдарованість поетеси на її літературні твори та їх подальшу долю у музичному втіленні?

Мальовничість, пластичність, оригінальність образів Лесі Українки завжди викликають подив і захват. Патріотичний мотив, щира народність, теми нескореності та героїзму, які проймають усю її творчість, безумовно, постійно знаходять собі співдумців. Форма поезій Л. Українки вражає надзвичайною різноманітністю строфіки, метрики, ритміки. Тому можна припустити, що і з цієї точки зору, творчість поетеси цікава для композиторських рішень та задумів. Крім того, романтичні тенденції, якими дихає доробок поетеси, також виявляються близькими, зрозумілими, а іноді і просто необхідними для багатьох творчих особистостей сьогодення.

Музикальність – це одна з характерних рис українського народу. Багато видатних постатей нашої літератури мали музичні здібності – співали, грали на різноманітних музичних інструментах, складали невеличкі п'єси. Леся Українка також

була дуже музикальною людиною. Вона щиро любила, знала та розуміла музику, добре грала на роялі і, можливо, на неї навіть чекала би блискуча музична кар'єра, якби не тяжка хвороба.

Музика завжди викликала у душі поетеси цілу гаму почуттів. Вона чула мелодії усюди: у вітерці весінньої ночі, у шумі морських хвиль, у шелесті трав та ін. Крім того, крізь усе своє життя поетеса пронесла гарячу любов до народної пісні, до українського фольклору. Відомо, що 220 народних мелодій було записано з голосу Лесі Українки її чоловіком – музикознавцем-фольклористом Климентом Квіткою. Музика надавала поетесі творче літературне натхнення, під її впливом яскрава фантазія літератора змальовувала нові дивовижні сюжети та образи. Герої її творів обожають музику: пробуджена грою свирілі, розкриває нам красу своєї душі лісова русалка Мавка; поет з „Давньої казки” акомпанує собі на мандоліні; образ матері часто супроводжується співом колисанок... Музичні образи у поезії Лесі Українки часто набувають символічного значення, втілюючи у собі високе тяжіння до краси, духовності та оптимізму.

Та коли ми говоримо про музичність вірша Лесі Українки, то це явище, безперечно, пояснюється не тільки її знанням музики та безмежною любов'ю до народної пісні. Поетична музикальність – дар особливого роду, що йде від гострого і тонкого відчуття слова. А воно було надзвичайно розвинене у Лесі Українки, яка прекрасно знала і літературну, і народну мову. І тому, саме у поєднанні з витонченою гостротою зору, з чудовим даром бачення світу, це почуття слова робить поетесу великим художником, творчість якого дійсно здатна надихати на нові звершення не одне покоління музикантів.

Поезія Лесі Українки представлена творчістю сучасних українських композиторів у різноманітних жанрах: це опери, балети, вокальні твори, романси. Серед чисельних українських композиторів, які звертаються до її творчості – Є. Вахнянин, В. Губаренко, Л. Дичко, Д. Загорецький, В. Золотухін, М. Жербін, Г. Жуковський, В. Кирейко, В. Мартинюк, М. Скорик та багато інших. Серед багатьох творів, які з'явилися під впливом поезії Лесі Українки, найбільш традиційним для України є хоровий жанр, адже хоровий спів завжди був притаманний українському

народові, мав свою історію, свої особливості та традиції. Тож, приймаючи до уваги патріотизм Лесі Українки, її любов до народної пісні, фольклорних традицій, нам здається втілення її поезії саме у хоровій музиці дуже органічним. Такий зразок перетворення поетичного світу у музичних творах сучасних композиторів нового тисячоліття представлено творчістю О. Некрасова, А. Авдієвського, В. Герасимчука, Ф. Надененко, І. Соневицького, композиторів Дніпропетровщини – Н. Самохвалової (Сонети для жіночого хору), В. Скуратовського (хоровий цикл „П'ять поем України”). Роздивимось останній з творів.

Як зазначалося вище, окрім літературного обдарування, Леся Українка мала чудові музичні здібності, які, безумовно, вплинули на її поетичне слово. Володимир Ілліч Скуратовський, окрім композиторського таланту, володіє дивовижним поетичним даром. Він є автором поетичної збірки „Распахнутое небо над собою” (2010) – першої публікації поетичної творчості композитора. Вірші В.Скуратовського – лірична сповідь душі митця, сповнена філософських роздумів та узагальнень. Тому не дивно, коли творча душа, яка здатна розуміти, відчувати, сприймати навколишній світ очами поета, а тим більш такого ж поета-лірика, може так тонко та щиро втілити тексти Лесі Українки в музиці. Ось що говорить сам композитор про таке „подвійне” обдарування: „Со временем ко мне пришло понимание того, что творчество (неважно, поэтическое или композиторское) – абсолютно единый процесс. Ведь рождается все с интонации – какого-то неожиданного гармонического оборота либо поворота мысли, который „цепляется” за сердце или сознание и уже не отпускает...” [10, 3].

Як поетів, цих двох талановитих митців об'єднує дещо спільне, не дивлячись на те, що між ними століття – це романтичне світосприйняття, використання емоційно оцінювальних епітетів („бездольная мати”, „байдужий промінь” (Л. У.); „выжженное небо”, „душные объятья” (В.С.), деяка схожість у віршових розмірах (дактилі, амфібрахії), перехресне та кільцеве римування, торкання музичної тематики („Рондороманс”, „Баллада о призрачном счастье” (В.С.); „Сім струн”, „Елегія” (Л.У.)) і, безумовно, та сама поетична музикальність,

про яку йшла мова вище. Тож, не випадково поезія музично обдарованої Лесі Українки привернула до себе увагу поетично обдарованого музиканта Володимира Скуратовського. Результатом такого органічного синтезу муз став хорівий цикл з п'яти поем – дебют композитора в хоровому жанрі.

Цей твір виданий в Дніпропетровську у 2004 році. Він неодноразово звучав у концертах і на фестивалях рідного міста, а також у виконанні хору „Credo” під керівництвом Богдана Пліша прозвучав у програмі XV Міжнародного музичного фестивалю „Київ – музик – фест”.

Вірші Лесі Українки, які покладено в основу циклу поем, було написано у 1890 р. під назвою „Сім струн” і вперше надруковано як цикл у збірці „На крилах пісень” (1893 р.). Кожний вірш циклу починається з певного музичного звуку і навіть пропонує у своїй назві жанрове рішення, тобто задум поетеси немов би передбачає музичне втілення циклу: Do – Гімн. „**До** тебе, Україно!”; Re – Пісня. „**Ре**-гуде негодонька...”; Mi – Колискова. „**Мі**сяць яснесенький...”; Fa – Сонет. „**Фа**нтазіє, ти сила чарівна”; Sol – Рондо. „**Со**ловейковий спів навесні”; La – Ноктюрн. „**Ла**гідні веснянії ночі...”; Si – Сеттіна. „**Сі**м струн я торкаю...”.

В. Скуратовський з семи віршів циклу обирає п'ять – частини Do, Re, Mi, Sol, La, розпочинаючи кожную з них з музичного звуку, що покладено в основу назви кожного вірша, а також дотримуючись певних жанрових особливостей, вказаних поетесою.

Варто відмітити, що назва циклу „П'ять поем України” з'явилася невідповідно. По-перше, як зазначає сам композитор, створюючи кожную частину циклу в жанрі поеми, він хотів підкреслити, що увесь задум твору відштовхується, перш за все, від поезії. Саме поетична інтонація зумовила музичну форму, мелодію, характер та структуру кожної з частин циклу. Більш того, музика народжувалася настільки природно, що кожний збіг форми, вказаної поетесою з результатом музичного втілення оцінювався композитором вже ретроспективно.

По-друге, як зазначалося вище, історичний початок жанру поеми поклали так звані ліро-епічні пісні, що виникли з первісного синкретичного мистецтва та у ході свого розвитку

зазнали циклізації. Тобто циклічність, як модель, має пряме відношення до жанру, що розглядається. Крім того, серед традиційних рис поемності у даному циклі варто відмітити також опору на фольклорні джерела, досить вільне вирішення форми кожної поеми, наявність синтезу інтимної лірики та узагальненого патріотизму з рисами епічності, композиційну єдність циклу, програмність.

І частина До „До тебе, Україно!” – це гімн (цей жанр відчуває Л. Українка у вірші і його ж втілює у музиці В. Скуратовський). За визначенням гімн – хвалебна урочиста пісня, якій притаманна статичність руху та ритміки. Даний твір літературно та музично цілком відповідає жанру, характеризується величчю, широтою, наповненістю звучання. Починається і закінчується поема закликem „Україно!” у гармонічній фактурі викладення, у динаміці *f*, із застосуванням рішучого пунктирного ритму, стверджуючої квартової інтонації.

У тексті постійно звертається увага на пісенність української душі, і ця народна пісенність, безумовно, присутня у музичній канві твору, яка проявляється в органічному поєднанні гомофонно-гармонічного і поліфонічного складів, широті та розспівності мелодії, перемінному несиметричному метрі, у використанні пентатонічного ладу мажорного напрямку. До речі, ця мажорна пентатоніка, на якій будується основна тема гімну, лежить в основі усього циклу, адже кожна його частина носить назву ноти пентатонічного ладу (До-ре-мі-соль-ля). Структура даного віршу – амфібрахій, який характеризується трискладовою стопою. Музична тема цілком підпорядковується такій формі вірша, розпочинаючись з затакту та маючи мелодичну кульмінацію у середині фрази. Крім того, паузи після кожного музичного речення, які застосовує композитор, здійснюють функцію текстових розділових знаків. Невипадкове і співпадіння текстової кульмінації з музичною, коли у хорі з’являється „*Rit. agitato*”, почерговий вступ хорових партій складає враження поступового насичення звучності хорової фактури, зростає динамічне піднесення до *ff*.

Дана частина містить у собі такі характерні риси жанру поеми: синтез епічної патетики з інтонаціями української народної ліричної пісні, досить розгорнутий об’єм хору, образне,

ритмічне та інтонаційне підпорядкування музики поетичному тексту.

II частина Re „Реве-гуде негодонька” теж витримана композитором у характері, зазначеному Лесею Українкою – *Brio* (жваво, з натхненням). У тексті даної частини, знову ж таки, йде мова про сильну духом особистість, про небажання коритися з горем, про шалену волю до світлого майбутнього. Ця ідея літературного тексту яскраво виражена музичною мовою у рішучому, напруженому, стрімкому характерові, у контрасті так званої „теми негодоньки” та „теми людини”.

Невипадково обрано і тональність поеми – трагічний *h-moll* (Л. ван Бетховен характеризував її як „чорну” тональність), а також штрихові рішення – *tenuto* (для підкреслення рішучого, напруженого характеру), акценти, *sf* (на закликах „Гей!”), *staccato* (як імітація крапель дощу на словах „Дощі ваші дрібненькіі обернуться в перли дрібні...”). Варто відмітити також скорботну низхідну секундову інтонацію з акцентом на верхньому звуці, що імітує тему негодоньки, – вона наполегливо повторюється в партії сопрано, на фоні ритмічного, остинатного супроводу інших партій хору на склад „ту-ту”. Тема ж людини звучить впевнено, насичено, її викладено більш довгими тривалостями, у гармонічній фактурі, у динаміці *f*. Завершується поема так само оптимістично, як і вірш Лесі Українки – звучить однойменний мажор (*H-dur*), у гучній динаміці хорового *tutti* на довгих тривалостях линути слова: „Та я нею не журюся!”.

У даній поемі знаходимо такі характерні ознаки жанру: образна, ритмічна та інтонаційна відповідність хорової тканини літературному тексту, наявність фольклорних витоків (перемінний метр, несиметричні розміри, інтонаційна близькість теми людини українським народним пісням, рух хорових голосів в унісон та ін.), музична символіка (тональність *h-moll*, низхідна секундова інтонація, остинатний ритмічний малюнок теми негодоньки), наскрізний розвиток.

III частина Мі „Колискова”. У цій частині композитор дотримується пропозиції Лесі Українки щодо жанрового рішення, дана поема – колискова, один зі стійких народних архетипів.

У літературних колискових ортодоксально визначальним є не смисловий компонент, а звуковий (ритмомелодійний), тому так органічно музика лягає на текст. Варто відзначити дивовижну ніжність, вишуканість, нескінчену кантилену мелодії крайніх частин твору. Ця головна тема, яка проходить по чергово у партії сопрано та тенорів, супроводжується акордовими „колиханнями” інших груп хору на голосну „А”, імітуючи колисання дитини. Говорячи про співвідношення поетичного та музичного ритмів, треба зазначити, що мелодія крайніх розділів колискової викладена рівними тривалостями – тріолями, що притаманне мелодіям на вірші трьохдольного тріольного (у літературній термінології також зустрічаємо подібне поняття) розміру: адже даний вірш – дактиль, що складається з трискладової стопи. Тож така вирівненість, силабічний принцип (1 склад = 1 нота) вокалізації тексту, ізохронізм складів-звуків надає мелодії особливу м'якість, ніжність та плавність.

Середній розділ поеми – стрімке, енергійне, сповнене мужності і волі фугато. Варто відмітити, що звернення композитора саме до цієї форми також диктується текстом. Адже важливість теми у фугато підкреслює собою і важливість цих слів у вірші, які звучать як вирок. Крім того, це емоційно напружене, зосереджене фугато є кульмінацією не лише даної поеми, але і циклу поем в цілому.

IV частина Sol „Соловейковий спів навесні” несе у собі зображальні моменти, імітуючи пісні солов'я, картини природи. Леся Українка зазначає у назві вірша жанр рондо. Композитор у даній частині користується рондальністю будови. Даний вірш – анапест (акцентований третій склад фрази), який характеризується трискладовою стопою. У музичній мові даної поеми фрази побудовані також з кульмінаціями на третій склад.

За рефрен узято тему соловейка, яку доручено виконувати соло сопрано. Але крізь призму романтичної пейзажної замальовки просліджується один з найголовніших мотивів поезії Лесі Українки – патріотичний, сповнений героїзму і нескореності. Саме на цей епізод припадає кульмінація усього твору: „Вільні співи, гучні, голосні; В ріднім краю я чути бажаю, я чути бажаю...”, коли звучить модуляція gis-H, у загальному схвилюванні прискорюється темп, лине стрімке хорове tutti.

Таким чином, основною ознакою поемності у даній частині є синтез ліричних картин природи з епічними мотивами героїки та патріотизму.

V частина La „Легідні веснянії ночі” змальовує красу прозорої весняної ночі, дивовижність української природи. Л. Українка пропонує у даному випадку жанр ноктюрну, а композитор доповнює подібне творче рішення рондальністю будови (частину написано у формі п'ятичастинного рондо).

Світлу лірику та піднесений настрій тексту композитор втілює у музиці за допомогою різних засобів музичної виразності. Наприклад, дуже цікавим та своєрідним є ритмічне рішення твору. Синкопованість у варіантному виді – характерне обличчя хору. Цікаво, що синкопована доля протягом твору постійно змінює своє місцезнаходження у такті. Така ритміка вплинула навіть на викладення в епізоді „С” цитати української народної пісні „Вийди, вийди, Іванку!” – календарно-обрядової пісні у жанрі веснянки. Адже у записах фольклористів мелодія веснянки звучить рівними тривалостями у розмірі 3/4, а у композитора – синкоповано у розмірі 4/4. Композитор доповнює образ закликання весни тонічним органним пунктом у першому реченні (адже як відомо, прийом *ostinato* здавна застосовувався як метод концентрації уваги, зачарування), а також досить цікавими засобами гармонії (II², I⁷, IV⁴|3, IV⁴|3 +3), підпорядкованих задачі втілення у музиці незвичності та фантастичності.

Контрастом рефрену виступає кульмінація твору у другому епізоді на словах: „Там гімни лунають любові!”. Адже музика епізоду дійсно гімнічна, вона набуває хоральності, широти, величі. Гармонічна фактура викладення, довгі тривалості, динамічне піднесення – все це посилює кульмінаційне значення даного фрагменту. Алюзії із жанром гімну складають композиційну єдність усього циклу, нагадуючи про гімн першої частини.

Варто зазначити, що романтичні тенденції – це одна з головних об'єднуючих рис неоромантика В. Скуратовського та романтика Лесі Українки. У циклі присутні одразу декілька характерних ознак романтизму: моделі циклічності, типово романтична словесна гра, формоутворюючий принцип

контрасту, що стосується не тільки співвідношення частин, але і їх внутрішньої побудови.

Таким чином, у ході аналізу циклу хорових поем В. Скуратовського було виявлено, як саме об'єднання музичного і поетичного обдарування в одній особистості впливає на кінцевий продукт її творчості, а також прослідковано шлях взаємодії вітчизняної неоромантичної хорової мови з літературним словом Романтизму. Визначено, що поезія музично обдарованої Лесі Українки органічно втілена у хоровому циклі поетично обдарованого музиканта Володимира Скуратовського за рахунок стильової спорідненості, логічного формоутворення, відповідності музичної та поетичної орфоепії, метру та ритміки, жанрів та циклічної концепції, образного відтворення, нотної словесно-звукової гри, яскравого національного колориту, природної співзвучності літературної та музичної мови, що творчо реалізувалося у жанровому рішенні хорів циклу – поємі.

Література:

1. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово : в 3-х частях / В.А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1. – 149 с.
2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово : в 3-х частях / В.А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – Ч. 2, 3. – 368 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / ред. колегія: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К. : видав. центр „Академія”, 1997. – С. 556 – 557.
4. Муха А.І. Композитори України та української діаспори : Довідник / А.І. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 350 с.
5. Никешичев М.В. Поэма / М.В. Никешичев // Современный словарь-справочник по искусству : ред.-сост. А.А. Мелик-Пашаев. – М. : Олимп „Издательство АСТ”, 1999. – С. 518.
6. Пархоменко Л. Жанрові різновиди хорових творів (спроба систематизації та класифікації) / Л. Пархоменко // Проблеми української радянської музики. – Вип. 2. – К. : „Музична Україна”, 1969. – С. 50 – 112.

7. *Поставна А.К. Хорова творчість дніпропетровських композиторів на зламі тисячоліть / А.К. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 2. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2002. – С. 26 – 32.*
8. *Ручьевская Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 55 с.*
9. *Рябцева І.М. Композитор Скуратовський Володимир Ілліч / І.М. Рябцева // Музикознавство Дніпропетровщини. – Вип. 3. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2003. – С. 9 – 12.*
10. *Скуратовский В.И. Распахнутое небо над собою / В.И. Скуратовский. – Днепропетровск : „Свидлер А.Л.”, 2010. – 106 с.*
11. *Щитова С.А. Хорова та камерна музика Дніпропетровщини на порубіжжі ХХ – ХХІ століть / С.А. Щитова // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. – Вип. 35. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – С. 312 – 325.*

Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва

УДК 78.07

Хананаєв Сергій Віталійович,
*проректор з навчальної роботи
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Виконавське мистецтво”*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Стаття присвячена проблемам виховання особистісних якостей, спрямованих на розуміння сутності музичної творчості та їх реалізації під час художньо-інтерпретаційного процесу. Вона передбачає шляхи вирішення певних завдань музичної педагогіки, які тісно пов'язані з творчим процесом виконання музичного твору.

Ключові слова: історія виконавства, виконавська інтерпретація, виконавська майстерність, інтерпретаційний процес, музична творчість, творча ініціатива, творчий процес, традиція сприйняття.

Хананаев Сергей Витальевич, проректор по учебной работе Днепропетровской консерватории им. М. Глинки, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „Исполнительское искусство”

Актуальные проблемы современного музыкознания

Статья посвящена проблемам воспитания личностных качеств, направленных на понимание сущности музыкального творчества и их реализации во время художественно-интерпретационного процесса. Она предполагает пути решения определенных задач музыкальной педагогики, которые тесно

связаны с творческим процессом исполнения музыкального произведения.

Ключевые слова: история исполнительства, исполнительская интерпретация, исполнительское мастерство, интерпретационный процесс, музыкальное творчество, творческая инициатива, творческий процесс, традиция восприятия.

Hananaev Sergey, vice-rector for academic work, candidate of arts studies, associate professor of the chair „Performing Art”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Actual problems of modern musicology

This article focuses on the problems of raising best personal qualities of our students. These qualities are aimed at understanding the essence of musical creativity and their implementation during the artistic and interpretive process. It suggests ways to solve certain problems of music pedagogy, which are closely connected with the creative process of performance of a musical piece. Scientific development of the problem concerns the various spheres of music pedagogy, psychology, methodology, and requires creative approach.

The key words: history of performance, performing the interpretation, performance art, interpretive process, musical creativity, creative initiative, the creative process, the tradition of perception.

Серед актуальних проблем сучасного музикознавства, проблема виконавської інтерпретації відтворює багатогарний пласт теоретичних положень, традицій, сформованих історією виконавства. Необхідність нового погляду на проблеми інтерпретації усвідомлюється всім музичним товариством: і музикантами-виконавцями, і музичною критикою, і слухацькою аудиторією.

Мистецькі та культурні традиції, сформовані в європейській та світовій історії музики модифікуються під впливом змін у системі інформації, під впливом нових форм комунікації, здатних мішкувати творчі та наукові джерела. Питання виконавської інтерпретації знаходяться під величезним впливом даних тенденцій.

Притаманний живому процесу музичного виконавства постійний пошук нових шляхів та засобів відтворення закодованого авторського задуму в умовах сучасного інформаційного світу прокладає шлях до самоактуалізації виконавства як до окремого, самодостатнього виду творчої діяльності. Виконавська творча діяльність потребує кількох необхідних чинників, без наявності яких не може існувати

Необхідним чинником художньо-інтерпретаційної творчості є виконавська майстерність. Процес навчання мистецтву – константа існування в сфері діяльності. Музикант навчається постійно, поєднуючи ремесло з осяганням музично-естетичних проблем, спираючись на рефлексію особистісного культурного досвіду, формуючи тим самим якісно інший духовний „продукт”.

О.М. Олексюк стверджує: „...саме духовний потенціал є джерелом творчої самореалізації майбутнього музиканта-виконавця в ході інтерпретації” [5, 297].

Другим не менш важливим чинником, є наявність творчої ініціативи.

Серед важливих проблем теорії і практики музичної освіти особливо значною є проблема виховання ініціативних музикантів-виконавців. Саме від цієї якості залежить в майбутньому яскравість концертного життя. Основним критерієм високої педагогічної кваліфікації є не тільки вміння успішно навчати обраному фаху, а і здатність виховувати певні риси характеру, необхідні професії. Одне з найголовніших завдань професійного виховання музиканта-виконавця – зацікавленість в роботі. Стійкий інтерес до роду діяльності з усіма її складнощами є запорукою у вирішенні подальших проблем. Тільки зацікавлена своєю професійною справою людина може сформуватись в майбутньому як яскрава, самобутня особистість.

Догматичні методи викладання провокують сліпу покірливість встановленим традицією нормами виконавства, пригнічують творчу ініціативу. І якщо талановиті майстри – виконавці в своїй практичній діяльності подолали бар’єри догм та традицій у виконавській інтерпретації, то виконавцю-

початківцю часто важко перетнути рубікон піднесених до абсолюту схематичних положень.

Сучасна психологічна наука стверджує, що для успішної реалізації особистості в якому-небудь з видів діяльності необхідно достатньо повно вивчити специфіку даної діяльності, вивчити ті вимоги, що вона висуває перед людиною. В сучасному музикознавстві і мемуарній літературі існує багато матеріалів про визначних музикантів-виконавців, наукових статей, навчальних посібників, публікацій у всіляких виданнях, які торкаються різноманітних питань виконавського мистецтва. В деяких джерелах музиканти висловлюють своє виконавське і педагогічне кредо.

Г.Г. Нейгауз відмічає: „ ... не только научить хорошо играть, а укрепить и выразить талантливость ученика, причем любых способностей... раскрепостит атомную энергию в ученике... Наше дело маленькое (и очень большое в то же время), – пише Нейгауз, – играть так, нашу изумительную чудесную фортепианную литературу, чтобы она трогала, чтобы она заставляла сильно любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать”. А далі він підкреслює: „Конечно, всякий знает, что педагогика, ставящая себе такие цели, перестает быть только педагогикой, но становится воспитанием” [4, 36].

На думку Нейгауза головною метою навчання-виховання повинен стати розвиток ініціативи, самостійного художнього мислення. Викладач повинен зробити усе, щоб стати „непотрібним” учню. Навпаки, самостійність мислення, методологічні засади, самопізнання, вміння досягати мети – є тим самим щабелем за яким і починається справжня майстерність. Під таким кутом зору і мають працювати талановиті викладачі. Цей тезис знаходить своє віддзеркалення та розвиток у низці методичних робіт.

Для вирішення питання формування творчої ініціативи в системі навчання музиканта-виконавця педагогу необхідно поширювати знання. Викладачі мають, як повніше використовувати накопичений досвід сучасної науки в таких галузевих напрямках, як психологія, методика, педагогіка. С. Ляховицька відмічає: „В научных учреждениях Академии

педагогических наук приводятся эксперименты по разработанной новой системе обучения, в основу которой положена мысль о том, что обучение и воспитание следует строить так, чтобы добиться наиболее эффективного развития активности” [3, 44].

Формування якостей, що спонукають ініціативу у творчому процесі – виконавська інтерпретація – основне завдання педагога. Тут необхідно і розуміння психо-емоційних складнощів виконавства, як роду діяльності, і вміння його аналізувати, і аналітичний погляд на стороннє виконання твору, і причинно-послідовне сприйняття як вдалих, так і невдалих спроб виконання, фіксація позитивних рис у власному виконавському досвіді. Таким чином, ми маємо підкреслити саме інтелектуальні здібності музиканта-виконавця у досягненні самобутніх інтерпретаційних рішень.

Саме на них ґрунтується глибоке розуміння емоційного та художнього змісту музичного твору. Виконавська діяльність вимагає від фахівця не тільки високого загальнокультурного рівня, а й екстраполяційних навичок, які дадуть змогу актуалізувати особистісне художнє бачення текстової структури музичного твору, що, в свою чергу, втілює авторський генезис світопізнання, етнічну та духовну ментальність віддзеркалену в художньому творі. В сьогоденній традиції музичне виконавство – величезне поле, складене з еклектичних пазлів, що відтворюють культурні, історичні, естетичні уподобання різноманітних шарів суспільства.

Виходячи з вище сказаного ми можемо зробити висновок, що третім важливим чинником для музиканта-виконавця в процесі художньої інтерпретації твору мають бути знання з історії виконавства. А зокрема традиційності виконавського відтворення жанрово-стильових ознак музичної мови.

Щоб розвинути необхідні особистісні якості, котрі сприятимуть творчому процесу виконавської інтерпретації, у швидкоплинному, різноманітному музичному житті, що постійно змінюється, необхідно адаптувати вичерпно-досконалі трактовки сприйняті слухом. Але цього замало. Що взагалі надає виконавцю впевненість в саме його особистій інтерпретації?

Щоб вирішити це питання, необхідно звернутися до принципів навчання та самонавчання.

Сам процес навчання має озброїти студента світовим міжкультурним запасом знань, які б мали також і практичне значення у вивченні природи музичної мови, форми, особливостей фактури. Зібраний, таким чином набір структур, концепцій, теоретичних точок зору, практичних навичок, знань з історії виконавства забезпечує як особистісне професійне зростання, так і здатність до адаптування конкретного музичного тексту.

І нарешті у студента (учня) вкрай необхідно виховувати позитивний погляд на проблеми традиції виконавства. В цьому складному питанні перш за все треба визначитись, що є найважливішим у вихованні творчої особистості. Безумовно, це, по-перше, професійний набір навичок та знань, придбаних у процесі музичного навчання. Це апарат професійного ремесла, який, однак, і надає необхідну творчу свободу. Без цієї якості неможливо говорити про будь які інтерпретаційні рішення. Обидва поняття: „інтерпретація” та „свобода” – в музичній практиці злиті у стійке словосполучення – „інтерпретаційна свобода”. Така ідіома виглядає природньо, і в її сутності з акумульоване джерело виконавської творчості.

Традиція, у всій своїй величній значущості в історії культури та мистецтва, виглядає антиподом вище зазначеному словосполученню. Вплив традиції на мистецтво взагалі, суперечливий факт, що має як позитивний, так і негативний відбиток на творчій процес.

На наш погляд, традиція, як культурне явище, належить до ціннісних систем, сформованих в течії історії мистецтв у якості відповіді на певні естетичні проблеми. В контексті мистецького середовища традиція є вдалим механізмом поширювання, популяризації окремої мистецької ідеї, екстраполяції її з духовної в суспільну практику, таким чином пов'язуючи світ ідей з реальним світом. Критеріальна відповідальність естетичних ідей, що виникали в історії мистецтва, монументалізована традицією.

Але не варто оцінювати традицію у відриві від історичного контексту. Естетичне поле, де вона з'являється і існує, згодом

зникає. Традиція ж залишається, як суб'єктивна пам'ять про минуле і містить тим самим суперечливу інформацію, інформацію з нашаруванням особистісних чинників сприйняття культурного явища.

Говорячи про проблеми інтерпретації необхідно враховувати всі важелі традиційності: традицій розшифровування музичного тексту, традицій виконання, традицій сприйняття музики.

На нашу думку, найважливішою складовою традиційності у виконавстві є саме традиція сприйняття. Одного разу зафіксований музичний образ в слухацькій аудиторії сприймається і подалі зі знаком „плюс”. Тут виникає питання: чи варто долати цей бар'єр? Чи варто перевтілювати одного разу відтворений музичний образ, змінювати слухацьку уяву про нього, ламати стереотипи сприйняття? Адже традиція вже зробила свою справу, закріпила певну уяву про твір у слухацькій свідомості.

Щоб вирішити це питання, нам треба поставити перед собою ще одне: що є для нас текст музичного твору? Чи є він одного разу і назавжди вирішена загадка, чи навпаки – вмістилище загадок та авторських кодів? Жага, прагнення авторського самовиразу – природня тенденція творчості. Авторські (композиторські) образи відроджено в мелодичних, метро-ритмічних, фактурних, динамічних комплексах. Але, ми знаємо, що в нотному запису не існує символів природи інтонування, емоційних поривів, тембральних барв. Цей перелік можливо продовжувати особистісними важелями, суто суб'єктивними відчуттями особливостей того ж ритму, мелодії, фактури, гармонії, які і складають інтерпретаційну виконавську палітру. Віддзеркалення нотного тексту через особистий тезаурус виконавця, крізь його музичний та життєвий досвід, крізь особистісні риси характеру, крізь палітру пережитих емоцій – це і є виконавська інтерпретація.

Поява інтерпретації в історії музики, безумовно, подія, що покликала до життя новий музичний фах – „не граючого музиканта” – диригента. Це, в свою чергу, дало нове життя творам минулих часів. Синтез музичних шарів, різноманітних стилів, напрямків, часових параметрів, у сприйнятті музикантом-

виконавцем, народжує нові культурні реалії: інше бачення музичної семантики минулого в різнобарвних стильових та жанрових проявах.

Згадується вислів В. Холопової, яка відмічає: „ ... в XIX веке произошло расслоение на двух гениев (композитор и исполнитель-интерпретатор), а в XX веке порожденные ими две музыкальные ветви разошлись настолько, что можно думать о существовании „двух культур”. Если ведущие композиторы стремились ко все большим новациям, „неслыханному” (термин нововенцев), то стилистические установки исполнителей были принципиально иными. Их репертуар главным образом состоял из классико-романтических произведений, с все большим охватыванием более ранней музыки и лишь с небольшим охватом новейшего композиторского творчества” [6, 118].

Інтерпретація музичного твору – це безпосереднє втілення художніх образів. Інтерпретаційна думка, на погляд виконавця, повинна ставити два питання: нащо я граю і що пропоную слухачеві?, чи знаходиться моє виконання в рамках естетичних норм?

Технічні навички, культурно-історичні знання, художнє уявлення дає змогу виконавцю інтерпретатору створити місткий музичний образ, а творча ініціатива допомагає відкрити новий, непізнаний світ.

Інтерпретація передбачає активне відношення до твору, що виконується. Індивідуальний підхід і наявність у виконавця концепції втілення авторського задуму. Вона залежить від школи, до якої належить виконавець та від його особистих здібностей.

Мистецтво інтерпретації активно розвивається з середини XVIII сторіччя. Саме з цього часу в композиторській творчості та у виконавстві посилюється і заглиблюється особистісний початок, ускладнюються виразні та технічні засоби, а виконавець стає висловлювачем не особистих художніх думок, а думок інших авторів.

Значення інтерпретації особливо зросло у XIX сторіччі – час, коли складаються різноманітні виконавські школи. Вивчаючи творчість Н. Паганіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Рахманінова, які одночасно були і композиторами і

виконавцями своїх творів, ми маємо змогу встановити особливості їхньої власної інтерпретації, де віддзеркалена індивідуальність і неповторність творчого стилю. Існують також численні обробки, різні редакції та транскрипції видатних виконавців XIX сторіччя, де у самому нотному запису зафіксована авторська інтерпретація. За допомогою редагування музичний твір наближується до художньо-естетичних ознак виконавського стилю, тобто інтерпретації.

Ж. Дедусенко трактує інтерпретацію, як „діалог виконавця з твором – це специфічна форма існування піанізму, як виду діяльності і художньої творчості, що подає в перетвореній формі інші ігрові типи діалогу” [2, 11-12]. Рівноправний діалог виконавця і композитора з приводу об’єднуючої ідеї – існування музичного твору в слухацькій аудиторії. Таким чином, інтерпретація – передостання інстанція у „русі” музичного твору, від задуму – авторської ідеї до втілення її в слухацькій свідомості.

Музичний твір через інтерпретацію проявляє свою здатність до змін в культурно-історичному часі. Це є дуже змістовним важелем життєздатності музичного твору.

Існування твору у стані динамічної стабільності віддзеркалює уяву сучасників про твір, як про культурний феномен, фіксуючий діяхронні процеси, здатний змінюватися в динаміці історико-стильових умов. Особистісно-авторське джерело інтерпретації базується на правилах розкодування композиторської інформації, „зашифрованих” у системі письмових знаків на мову звуків, що сприймає слухач. Це правило зберігається і культивується завдяки системі існування педагогічної школи, як традиції накопичення та передання спадщини. Таким чином, через інтерпретацію здійснюється зв’язок у синтетичному творчому процесі, що поєднує елементи творчої діяльності: композиторську творчість, педагогічну діяльність та виконавство.

Інтерпретація потребує від виконавця певних духовних зусиль. Нашарування контрастних утворень в драматургії форми, інколи полярних емоційних станів спонукає до активної творчості і формує психосемантичні моделі. Виконавська інтерпретація здатна відігравати значну роль в становленні та

закріпленні різноманітних моделей і форм руху музичного твору від автора до слухача.

Високий злет інструментальної думки наприкінці XIX сторіччя абстрагував самодостатню композиторську творчість від виконавства, таким чином обидва напрямки художньої діяльності набули більшої значущості. Виконавець в інтерпретаційній концепції вибудовує змістовні шари форми авторського тексту за своїм власним уявленням, в залежності від свого тезауруса, від історико-культурних реалій епохи. Інформація про першоджерело, відбита таким чином, буде ієрархію звукових образів твору у слухачькому сприйнятті.

В музичній педагогіці існують цілісні інтерпретаційні системи (школа Г. Нейгауза, Е. Гіллельса). Але ми б хотіли розглянути питання інтерпретації у більш об'ємному аспекті: розглянути музичний твір в синтетичному єднанні задуму (композиторська творчість), осмислення (педагогічна діяльність), відтворення (виконавство), звукова реалізація – особистісний погляд (інтерпретація). Якщо перший і другий чинник – це різні творчі особистості, то третій і четвертий – мають бути втілені в одній особі – виконавець-інтерпретатор.

Неможливо переоцінити роль інтерпретації на сучасному етапі розвитку музичної культури. Незаангажований погляд на явища музичного мистецтва сприяє укоріненню елементів національного, як у сфері популярної музики, так і в елітарних авангардних напрямках, приводячи до зімкнення поп-мистецтва і професійного композиторського елітаризму. Деструкція кордонів камерності фортепіанного виконавства вплітає елементи „оркестралізації” інструмента, перевтілюючи первинний принцип музичного існування фортепіано, як засобу „салонного” музикування. Інтерпретація – одне із рішень сукупного волевиявлення суб'єктів творчого процесу: композитор-педагог-виконавець.

Необхідно підкреслити роль виконавської майстерності у вирішенні інтерпретаційних завдань. В інструментальному виконавстві тільки майстерність, досконале володіння своїм інструментом може стати підґрунтям цікавих, неординарних інтерпретаційних рішень. Саме вона допоможе розкрити та втілити особистісні якості у виконанні конкретного твору.

Інтерпретаційна концепція має будуватись на „трьох китах”: виконавська майстерність, знання історії виконавства та загальнокультурний рівень (так званий тезаурус). Не можна назвати найважливішою одну з цих складових, всі три відіграють певну роль у побудові інтерпретаційного варіанту.

Перша і третя складова (виконавська майстерність та особистий тезаурус) виховуються роками. В їх формуванні значна частка педагогічної майстерності викладача, саме його професійного та загальнокультурного рівня, його бачення музично-виконавських проблем, шляхів удосконалення складових виконавської майстерності, репертуарних переваг, організації підготовки до концертних виступів, вирішення проблем естрадного хвилювання тощо.

Процес формування виконавських якостей підпорядкований законам, що є підґрунтям формування особистості в цілому. В свою чергу вивчення природи креативного підходу у виконавській інтерпретації є одною з важливих проблем сучасної музичної педагогіки та музичної психології.

Ми вважаємо цю проблему відкритою, невичерпною для наукової розробки та спілкування.

Література:

1. Давидов М.А. *Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник* / М.А. Давидов. – Луцьк: „Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
2. Дедусенко Ж.В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03.* – „Музичне мистецтво” / Ж.В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
3. Ляховицкая С.С. *Развитие активности, самостоятельности учащихся* / С.С. Ляховицкая // *Вопросы фортепианного исполнительства.* – Вып. 3. – М.: Музыка, 1971. – С. 39 – 67.
4. Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры* / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музгиз, 1967. – 317 с.
5. Олексюк О. *Ціннісно-сміслова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця* / О. Олексюк // *Виконавське*

музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 82. – К., 2009. – С. 294 – 299.

6. Холопова В.Н. В начале было сердце. Феномен В. Спивакова / В.Н. Холопова // Музыкальная академия. – № 2. – 2004. – С. 118.

УДК 78:025.43

Калашник Мария Павловна,
доктор искусствоведения, профессор
Харьковского национального педагогического
университета им. Г.С. Сковороды

ТВОРЧЕСКИЕ ШКОЛЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС КАК СПОСОБЫ ХРАНЕНИЯ ЗНАНИЙ

В статье рассматривается творческая, или профессионально-творческая школа как институализированное либо неинституализированное специализированное по роду деятельности, характеру знаний и способу их передачи сообщество, объединенное вокруг общепризнанного лидера, подчиняющееся иерархической системе отношений, усваивающее или разрабатывающее единую эстетическую или/и обучающую программу. Непрерывность развития обеспечивается наряду со школой другими типами связей, в том числе, художественным направлением, эпохальным и национальным стилем. Тем не менее, феномен школы обладает особыми свойствами и функциями, наделяясь ролью создателя, хранителя и транслятора знаний, деятельностного опыта, комплекса духовно-материальных ценностей.

Ключевые слова: творческая школа, музыкальный тезаурус, нормотворчество, преемственность, профессионализм, знания, художественное и научное познание, обучение, образование.

Калашник Марія Павлівна, доктор мистецтвознавства,
професор Харківського національного педагогічного
університету ім. Г.С. Сковороди

Творчі школи і музичний тезаурус як способи зберігання знань

У статті розглядається творча, або професійно-творча школа як інституалізована або неінституалізована спеціалізована за родом діяльності, характеру знань і способу їх передачі спільнота, об'єднана навколо загальновизнаного лідера, що підкоряється ієрархічній системі відносин, засвоює або розробляє єдину естетичну або/та навчальну програму. Безперервність розвитку забезпечується поряд зі школою іншими типами зв'язків, у тому числі, художнім напрямом, епохальним і національним стилем. Тим не менш, феномен школи має особливі властивості та функції зберігача та транслятора знань, діяльнісного досвіду, комплексу духовно-матеріальних цінностей.

Ключові слова: творча школа, музичний тезаурус, нормотворчість, наступність, професіоналізм, знання, художнє і наукове пізнання, навчання, освіта.

Kalashnik Maria, doctor of arts, professor of Kharkiv National Pedagogical University by named after G.S. Skovoroda

Creative schools and musical thesaurus as a means of storing knowledge

The article deals with artistic or creative professional school as institutionalized or non-institutionalized community, specialized according to the kind of activity, the nature of knowledge and its transfer, united around a recognized leader subordinate to hierarchical system of relationships, acquires or develops a unified aesthetic and / or educational program. The continuity is provided along with a school of other types of connections, including art direction, a landmark and a national style. However, the phenomenon of school has special features and functions of the Custodian and translator knowledge, active experience, complex spiritual and material values.

The key words: creative school musical thesaurus, rule-making, continuity, professionalism, knowledge, art and scientific knowledge, education.

На первый взгляд, авторское толкование данного понятия достаточно ясно выражено в названии гейневского труда: романтическая школа – значит, особое художественное направление. Однако более внимательный взгляд на его содержание заставляет усомниться в правомерности возможного отождествления этих категорий. Прежде всего, обращает на себя внимание, что годы царствования И. Гете Г. Гейне именует „гетевским историческим *периодом*” (выделено мною. – М. К.) [5, 158], но не школой. Напротив, литературное движение, начавшееся в Германии в конце XVIII столетия, он обозначает как романтическую *школу*. Г. Гейне указывает на ее *руководителей* – Августа-Вильгельма и Фридриха Шлегелей, и отмечает, что Йена, где они проживали наряду со многими единомышленниками, стала „средоточием, откуда распространялась новая эстетическая доктрина” [5, 158]. Автор особо выделяет употребленное им слово „доктрина”, поскольку, по его наблюдению, возглавляемая А.-В. и Ф. Шлегелями школа начала „с оценки художественных произведений прошлого и с *рецепта изготовления художественных произведений будущего*” (выделено мною. – М. К.) [5, 158]. Оставим в стороне гейневскую критику этой доктрины и ее авторов и обратим внимание на те характеристики ситуации в йенском кружке, которые корреспондируют с выявленными науковедами параметрами школы. Это наличие, во-первых, лидера (в данном случае, двух, хотя, справедливости ради, главным идеологом содружества был Ф. Шлегель: не случайно точкой отсчета в жизни немецкого романтизма принято считать 1798 год, когда в актив философско-эстетической мысли вошел издаваемый им вместе с братом журнал „Атенеум”, где были опубликованы его „Фрагменты”, содержавшие в специфической форме заметок и афоризмов теорию романтической поэзии [7, 239]), во-вторых, – эстетического идеала (ведь гейневская метафора „рецепта изготовления художественных произведений” – не что иное, как аналог методик и технологий в науке), в-третьих, – группы единомышленников.

Примечательный факт: говоря об отношении к романтической школе Ф. Шеллинга, Г. Гейне указывает на обретение благодаря ее приверженцам чувства природы,

оваянные мистическими ощущениями, и называет двух писателей – Э.Т.А. Гофмана и Новалиса. Не приходится сомневаться, что оба они принадлежат романтической литературе. Но Г. Гейне пишет не о направлении, а о школе, поэтому он прямо заявляет, что первый из них не принадлежит ей, поскольку – важный аргумент! – не состоит ни в какой связи со Шлегелями и „еще меньше с их тенденциями” [5, 219]. Напротив, другой из упомянутых авторов „является подлинным поэтом этой школы” [5, 219]. К романтической школе Г. Гейне причисляет также Захарию Вернера, бывшего „единственным драматургом школы, пьесы которого исполнялись в театре и вызывали рукоплескания партера”, барона Ф. де ла Мотт Фуке, ставшего „единственным эпическим поэтом школы, романы которого нравились читателям”, и Я. Уланда – единственного лирика школы, „песни которого проникли в сердца широких масс и до сих пор еще живут в устах людей” [5, 249].

Что же, согласно Г. Гейне, определяет внутреннее единство немецкой романтической школы по существу? Воскрешение „средневековой поэзии, как она проявилась в песнях, созданиях живописи и архитектуры, в искусстве и жизни” [5, 145 – 146], – это первое. Второе ее свойство раскрывается в сопоставлении с классической поэзией. Если последняя, по Г. Гейне, „ставила своей задачей изображение только конечного, а образы ее могли быть тождественными идее художника”, то задачей романтического искусства было „изобразить или хотя бы выразить намеками бесконечное, а также множество чисто спиритуалистических отношений” [5, 151]. Отсюда – и это третье свойство рассматриваемой школы – загадочное, чудесное, с другой стороны, – символическое, иносказательное [5, 151].

Итак, романтическая школа, по Г. Гейне, это содружество единомышленников, обладающих общей эстетической платформой, активно, публично защищаемой и пропагандируемой в читательской среде, ясно осознаваемыми „рецептами изготовления художественных произведений” и сплоченных вокруг лидеров – идейных вдохновителей школы и авторов ее творческой программы.

Для целей настоящей статьи важны не оценочные суждения Г. Гейне о творчестве называемых им писателей, а сам факт

выделенности им романтической школы как единого организма, явления, достойного изучения, вмещающего в себя ряд ярких имен творческих индивидуальностей во главе с личностями, деятельность и идеи которых (напомним, что критик явно отдает предпочтение лидерским качествам Ф. Шлегеля) послужили иницилирующим началом, своего рода первотолчком для активного движения художественной мысли в определенном направлении, более того, манифестирующих его отличительные, по существу новаторские качества. И дело здесь не в подражании либо товарищеских узах, сближающих разных литераторов по ряду общих эстетических принципов, а в том, что сами эти принципы сложились в систему посредством обоюдных усилий, оставив отметину на исторической кривой развития искусства в виде точки отсчета его новой эры, совпавшей с поворотным пунктом художественной культуры от риторического традиционализма к индивидуально-творческому (историческому) сознанию [1]. Иначе говоря, романтическая школа во главе с А.-В. и Ф. Шлегелями выдвинула новую программу созидательной деятельности. Причем многосоставность школы, тиражирование ее членами основополагающих эстетических и поэтических идей при сохранении собственного „лица” не позволили этой программе „спрятаться” за отдельно взятой индивидуальностью, слиться с нею, в результате чего она приобрела бы сугубо „именной” характер и стала носителем определенного авторского стиля. Напротив, благодаря фактору школы она сразу заявила о себе как об общезначимой, став ядром магнитного поля романтического направления в немецкой литературе конца XVIII – первой половины XIX веков. Поэтому, даже принимая во внимание выводы Г. Гейне о превосходстве Э.Т.А. Гофмана над Новалисом, с исторической точки зрения, с позиций дальнейших судеб художественного творчества Германии XIX столетия их значимость равновелика. За первым из них стоит гениальная одаренность, придающая ему свойства уникального явления, за вторым – школа, ясно осмысленный и неоднократно воплощенный разными авторами идеал современного искусства, художественной декларацией которого можно считать не только философско-эстетические труды, но

литературное наследие обоих Шлегелей и их единомышленников. Что касается соотношения школы и художественного направления, то различия между ними состоит в рассматриваемом случае в той роли, которую сыграла романтическая школа для формирования романтического направления. Ведь наряду с нею функционировали и писатели, не входившие в нее, но действующие в тех же творческих ориентирах, например, Ф. Гельдерлин. Стало быть, некорректно представлять себе процесс становления литературного романтизма как „вытягивание” из рассматриваемой школы. Однако именно в ее рамках основополагающие принципы нового направления сложились в систему, а необычность возникающих произведений была осмыслена не как ряд частных персональных находок, а в качестве закономерных обретений, прокладывающих путь небывалым доныне художественным законам и нормативам.

Давая тому, что Г. Гейне назвал „романтической школой”, иное наименование – „йенская”, Н. Берковский открывает свой фундаментальный труд „Романтизм в Германии” словами: „Едва ли не весь ранний романтизм сводится к делам и дням йенской школы <...>”; она же по утверждению ученого, „была и высшим расцветом романтики” [3, 17]. Для хода наших рассуждений чрезвычайно важна мысль Н. Берковского, гласящая, что за йенским романтизмом стоит некая коллективная личность школы и биография школы, и это побуждает литературоведа начать свой капитальный труд именно с нее [3, 17], хотя им анализируется и творчество писателей, не входивших в школу, но оставивших огромный след в литературной традиции. Вспомним о мысли науковедов, касательно объективно возникающей потребности познания в новых концепциях как одном из условий рождения новой школы. Появившись „на перепутье” между классикой XVIII века и искусством XIX, романтическая (йенская) школа послужила четко обозначенной вехой в истории культуры, то есть появилась тогда, когда ее ход вызвал необходимость принципиально новой эстетики и поэтики, и в этом плане ее предназначение и сам факт возникновения совпадают с обстоятельствами кристаллизации школ в науке. Таким образом, „коллективная личность школы”

составила плотное ядро литературного „тела” романтизма, позволила осмыслить все многообразие его проявлений как „твердую структуру” – под знаком единства.

Поскольку в границах романтической школы были сформулированы базовые положения нового художественного направления, она распространила свои смысловые энергетические токи за пределы литературного творчества. Откристаллизовавшиеся в ее границах сюжеты, образы, персонажи, свойства поэтики стали источником для немецкой романтической оперы – заметим, первой готовой жанровой модели романтической эпохи. Показательно, что одной из первых предвестниц новаторского подхода к данному жанру была „Ундина” Э.Т.А. Гофмана, вдохновленная не собственными сочинениями писателя, а сказкой „йенца” Ф. де ла Мотт Фуке. Инициатива такого рода оказалась настолько созвучной чаяниям немецких композиторов этого времени, что сюжет „Ундины” в чем-то можно уподобить античному, выступающему атрибутивным качеством собственно оперы, в то время как сказка Ф. де ла Мотт Фуке прочно „вросла” в эстетическую „плоть” оперы немецкой. Достаточно вспомнить, что почти через тридцать лет после Э.Т.А. Гофмана к ней обратился А. Лорцинг; Ф. Мендельсон, проникшись обаянием сходных сюжетов, оставил эскизы „Лорелеи” (не говоря уже об увертюре „Прекрасная Мелузина”), а еще ранее молодой Р. Вагнер пленился фабулой „Фей”, также созвучной „Ундине”.

Не менее познавательна с точки зрения связи с романтической школой и другая опера, от которой ведет отсчет история немецкого романтического музыкально-сценического искусства: „Фауст” Л. Шпора. Как известно, композитор обратился не к великой трагедии И. Гете, а к роману Ф. М. Клингера и, что еще важнее, к „народным книгам” – первоисточнику легенды о знаменитом чернокнижнике [2]. А ведь „народные книги” – первооснова многих вдохновений участника романтической школы Л. Тика, свидетельством чему могут служить его пьесы и роман „Странствия Франца Штернбальда”. Средневековье, интерес к которому Г. Гейне назвал в числе характерных отметин романтической школы,

определило облик немецкой оперы XIX столетия от „Эврианты” К. Вебера до „Парсифаля” Р. Вагнера, а попытки создания образа бесконечного, связываемые в литературе с небывалым, чудесным, воплотились в специфической драматургии антитез и музыкально-поэтической сфере фантастического [2].

Означает ли сказанное, что, подобно литературе, романтическая школа существовала и в музыке? На первый взгляд, возможен положительный ответ. В самом деле: композитор, от которого обычно ведут летоисчисление „классической” поры немецкой романтической оперы, К. Вебер, дирижировал „Фаустом” Л. Шпора на премьере, а по поводу гофмановской „Ундины” он написал развернутую статью. Опыты К. Вебера подхватили и продолжили Г. Машнер, А. Лорцинг, Р. Вагнер, что позволяет выстроить „эстафету поколений”, свойственную школе. И все же в данном случае речь должна идти не о школе, а о жанровой традиции, аналогично тому, как Э.Т.А. Гофмана Г. Гейне не причисляет к „школе”, но отрицать его принадлежность литературной традиции было бы нелепо. Названных композиторов не объединяют отношения лидерства (разве что Р. Вагнер оказывается „лидером наоборот”, постфактум), ученичества, постоянных творческих контактов, каждый из них, при бесспорной опоре на опыт предшественников, все же стремится прежде всего сказать собственное слово в музыкальном театре, производит разведку еще не изведанных глубин, таящихся в недрах оперного жанра, вследствие чего каждое создаваемое ими произведение существенно отличается от других (то есть активно проявляется фактор индивидуально-творческого сознания). Не менее важно, что история немецкой романтической оперы начинается все же с премьер конкретных сочинений, в том числе, ранних опер К. Вебера, а не с манифестации новых идей, как это происходило в литературном романтизме. Наконец, музыкально-критические работы К. Вебера и Р. Вагнера нацелены на разработку проблем именно оперного жанра, его теории и истории, но не всего нового художественного направления. Если же рассматривать немецкую оперу этого времени в контексте всего музыкального искусства, то ее влияние окажется не абсолютным, равномерно

распределяясь между нею, вокальными сочинениями и фортепианными жанрами, а также программным симфонизмом.

Подобно нидерландской школе, Новая венская – явление не географическое, а культурно-историческое². Несмотря на радикальность ее творческих устремлений, она принадлежит австро-немецкой и прицельно венской традиции в неменьшей степени, чем венские классики и романтики. Согласно авторитетному свидетельству Ф. Гершковича, воспитанника А. Берга и А. Веберна, „Шенберг и его два ученика знали, были уверены в том, что они – продолжатели той традиции, которая берет свое начало у Баха и доходит до Малера, проходя через венских классиков, Шуберта, Брамса и Вагнера” [6, 326]. Словно солидаризируясь с Ф. Гершковичем, автор фундаментальной монографии об А. Шенберге Н. Власова высказывает мысль, что „техническая революция”, произведенная нововенцами, потребовала для распознавания нового углубленного исследования старого [4, 40]. Этот процесс осуществлялся в контексте педагогической деятельности названного содружества и, прежде всего, его лидера. Как справедливо замечает Ф. Гершкович, „прыжок в небывалое”, совершенный представителями школы и ее главы, вызвал необходимость столь глубокого усвоения прошлого, которого невозможно было достичь вне какого-то мощного катализатора, коим и стала педагогическая деятельность [6, 326]. Аналогичного мнения придерживается и Н. Власова: „Сущность Шенберга, – пишет музыковед, – композитора, теоретика, педагога – триединство”³ [4, 40]. Тем самым понятие „нововенская школа” аккумулирует различные виды деятельности и может рассматриваться, соответственно, с трех позиций: художественного творчества, научного познания, профессионализма. В контексте настоящего исследования наибольший интерес представляет третий модус этого понятия в его отношении к первым двум.

Рассмотрим нововенскую школу сперва с точки зрения той модели самого феномена школы, которая была описана выше.

2 Напомним, что помимо Вены А. Шенберг преподавал в Берлине и США.

3 Названное триединство, очевидно, кроется в недрах австро-немецкой культуры и национального менталитета, отраженного в языке. Показательно, что слово *Lehre* одновременно означает учение (теория, доктрина) и обучение (наставление, мораль).

Сразу необходимо оговорить, что исходя из отмеченного триединства, ее целесообразно мыслить и как научную (музыкально-теоретическую), и как творческую (композиторскую). В силу этого ее характеристики совпадают с параметрами школ, как в науке, так и в искусстве. Обстоятельства ее возникновения отвечают наблюдаемой науковедами ситуации смены парадигмы познания, а в сфере художественного мирозерцания – эстетики и поэтики, происходившей в период кризиса новоевропейской культуры и поиска альтернативного типа системы социокультурных ценностей. Во главе школы на протяжении полувека (с 1898 года до последних лет жизни) по праву стоял А. Шенберг – прирожденный ментор и духовный вождь нововенцев, для которого педагогика служила средством реализации органической потребности „поделиться с учениками своими мыслями, своим опытом, убедить их, увлечь” [4, 40]. Об авторитете мастера свидетельствует тот факт, что такие крупные творческие индивидуальности, составлявшие ядро школы, как А. Берг и А. Веберн, создавшие собственные стилевые системы и тем самым достойные вести разговор с учителем на равных, всегда чувствовали себя его учениками, благоговели перед ним и боготворили его. Н. Власова приводит выразительную выдержку из поздравления А. Берга, адресованного А. Шенбергу по случаю его 52-летия, в которой автор признается в своем равнодушии к дням рождения, исключая появление на свет А. Шенберга, „без рождения которого не было бы на свете меня – по крайней мере, того, что есть во мне ценного” [цит. по: 4, 44].

Поскольку школа как педагогическая система, а в науке и искусстве – обучение соответствующему роду деятельности, предполагает индивидуальную методику руководителя, обратимся к вопросу, чему и как обучал А. Шенберг. Заметим сразу, что его дидактические установки поразительно современны с точки зрения наших дней. Главной целью учителя неизменно оставался сам ученик как личность и как посвященный. Он передавал своим воспитанникам, прежде всего, собственное представление о назначении композиторской деятельности как служения высокому искусству, своего рода священнодействия.

По свидетельству одного из первых воспитанников мастера Г. Яловица, „если мы называем себя „учениками Шенберга”, то совсем в другом смысле, чем те, кто неразрывно связывает со своим учителем лишь всеспасительную аппликатуру или новую генерал-басовую цифровку. <...> Его имя для всякого, кто был его учеником, больше, чем просто воспоминание о времени учения, оно для него – художественная совесть” [цит. по: 4, 43]. На деле это означало формирование честного, высокопрофессионального отношения к избранному делу, обширность знаний, воспитание вкуса и склонности к творческому суждению. На занятиях мэтр почти никогда не ссылался на собственную музыку, уделяя основное внимание классическому наследию. Он не следовал заранее определенному плану урока, руководствуясь потребностями и уровнем подготовленности ученика. Идеал общения с учеником он видел в непринужденном диалоге с ним, совместном анализе, рассуждении, обобщении [4, 47].

А. Шенберг вел все музыкально-теоретические предметы, включая гармонию, полифонию, анализ формы и композицию. Комплексный подход к явлениям музыкального искусства, неизбежный при таком универсализме, позволял А. Шенбергу создать новую теорию тональной гармонии и концепцию музыкальной формы, совместив, таким образом, преемственность с художественным прошлым и принципиально новый взгляд на него. Научные штудии учителя продолжили А. Берг, А. Веберн, Й. Руфер, Х.Х. Штуккеншмидт, Д. Ньюлин, Т. Адорно (ученик А. Берга) и др. [см. 4, 41 – 42].

Исходя из критериев „школы”, выдвинутых науковедами, Новая венская школа, или школа А. Шенберга, охватывает ряд поколений причастных к ней учеников. Более того, А. Берг и А. Веберн сами имели воспитанников, что отвечает положению о триаде „учитель – ученик – ученик ученика”, предложенной науковедом Э. Мирским [8, 178]. В результате нововенская школа предстает в виде широко разветвленного „древа познания”, превратившись из относительно локального явления, каковой она была в первые годы своего существования, в общезначимый культурный феномен мирового масштаба. Состав ее учеников охватывает музыкантов, помимо Австрии и

Германии, из Греции (Н. Скалкоттас), Испании (Р. Герхард), Америки (Дж. Кейдж). Симптоматично мнение, высказанное об А. Шенберге-педагоге его творческим оппонентом И. Стравинским в диалоге с Р. Крафтом: „Едва ли кто-нибудь избежал его школы” [9, 109]. Фактор ученичества, передачи опыта „из рук в руки” в процессе непосредственного общения при определенной иерархии отношений убеждает, что в его границах осуществляется не только поиск новых идей, но и обучение этому поиску, иными словами, профессионально-творческая школа. Аналогично нидерландской школе в Новой венской культивировался широко понимаемый профессионализм, включающий мастерское владение ремеслом, передачу его секретов, помноженных на личную инициативу и креативный потенциал каждого из членов составляющего ее коллектива.

Необходимость укрепления профессионально-творческой базы для подготовки национальных композиторов ощутили и французские музыканты в период „обновления” конца XIX – начала XX столетий, что привело к возникновению разветвленной сети школ: консерваторской, закрепившей практику Э. Гиро, Ж. Массне, Д. Делиба, школ С. Франка, а затем его ученика В. д’Энди, Г. Форэ и др. (см.: Г. Филенко [10]). Признак ученичества в классе определенного педагога служит исследователям французской музыки критерием отличия школы от творческих группировок. С этих позиций ни „Шестерка”, ни „Молодая Франция”, ни даже „Аркёйская школа” не могут быть квалифицированы как собственно школы [см.: 10].

С позиций школы профессиональный тезаурус складывается из объема преподносимых знаний, методик, эстетических или/и научных установок, особого отношения к сложившимся нормативам мировоззренческого, дидактического и узко специального плана, понимания характера и целей самой деятельности и обучения ей. Его количественные и качественные показатели служат критерием отличий одной школы от другой, их индивидуального облика. Тезаурус школы лишь частично закрепляется в методических материалах, редакциях музыкальных сочинений, запечатлевающих образцы

исполнительских интерпретаций, то есть в письменной форме. Основная же, устная форма его существования проявляется в практических навыках и теоретической оснащенности учащихся и выпускников, овладении ими педагогической методикой учителя, но главное – в сознании индивидов, объединенных школой, одной „группой крови”.

Очевидна прямая зависимость между тезаурусами личности и школы, к которой она принадлежит. Первый складывается под воздействием второго при непосредственном его наследовании. В процессе обучения и общения с коллективом и, в первую очередь, его лидером, учеником либо иным членом данного содружества информация приобретает сознательный характер, а опыт школы (ее тезаурус) превращается в личное достояние индивида. Между тем, тезаурус субъекта научной либо художественной деятельности не есть слепок тезауруса школы. Даже в догматических школах их обязательные нормативы получают в сознании каждого представителя особое преломление, обусловленное его собственным восприятием этих нормативов: в противном случае школа превратилась бы в союз двойников-клонов. Инициатива и самостоятельность обогащают ее, стимулируют развитие, движение в историческом времени-пространстве, что отражается в постоянном пополнении и расширении ее тезауруса. Таким образом, между тезаурусом школы и ее представителями происходит обратная связь, обеспечивая ее живучесть.

Итак, школа как система производства, нормирования и передачи разностороннего опыта выступает механизмом окультуривания, структурирования процесса познания, то есть формирования тезауруса, существующего как в самосознании самой школы, так и сознании ее коллектива и его отдельных членов. По отношению к школе тезаурус оборачивается как пассивной, так и активной сторонами. Первая раскрывает его как следствие сознательных, волевых, целенаправленных действий, прежде всего, главы школы; реализации определенной идеи, программы, потребности; результат, добытый путем накопления и его закрепления как нормативного. Другая сторона названных отношений предполагает постоянный процесс расширения тезауруса, который может привести к модификации школы или

даже ее „смерти”. В этом случае под тезаурусом понимается деятельностный потенциал научного или художественно-творческого мышления, сформированный школой, который на определенном этапе развития ее идей способен оттолкнуться от нормативных представлений, отвергнуть их и открыть путь к новому познанию. „Нова ідея <...>, – пише В. Шейко, – це не просто зміна уявлень про об’єкт дослідження – це якісний стрибок думки за межі <...> перевірених рішень <...>” [11, 51]. Ученый выстраивает схему, по которой совершается прохождение знаний: парадигма — парадокс — новая парадигма [11, 51]. Действию приведенной схемы подвержена „жизнь” тезауруса школы: поскольку он фиксирует новую систему знаний, следовательно, откликается на нее иным комплексом терминов либо их коренным переосмыслением. Уточним, что сам тезаурус не осуществляет подмен такого рода: он их учитывает под воздействием изменений модальности значений, возникающих в сознании представителей школы. Но с модификацией тезауруса преобразуется либо исчерпывает себя школа.

Как видим, различия между школой и тезаурусом как хранителями (носителями) знаний раскрываются по четырем основным позициям. Первое. *Цель* школы – обучение либо закрепление определенной идеологической платформы, программы, технологии; цель тезауруса – структурирование определенного понятийно-терминологического аппарата и принципов (единиц) оперативной деятельности в той или иной области познания (научного, художественно-творческого, общегуманитарного). Второе. *Функция* школы состоит в передаче знаний и навыков посредством специального комплекса дидактических приемов, эстетических манифестов, научных экспериментов; функция тезауруса заключается в сведении информационного множества к системе сжатых понятий. Третье. *Способ* получения знаний в школе связан со стабильностью коллектива и их передачей „из рук в руки” при обязательном факторе лидерства; в случае тезауруса названные условия необязательны. Четвертое. С точки зрения *положения в культуре* школа ограничена определенными пространственно-временными рамками и не покрывает всего ее континуума;

напротив, тезаурус ничем не ограничен и покрывает все пространство-время культуры.

Что касается школы и тезауруса как явлений, то правомерен вывод, согласно которому „точкой схода” между ними служит хранение знаний как деятельностных и познавательных достижений разного рода общностей – вплоть до всего человечества.

Литература:

1. Аверинцев С.С. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Категории поэтики в смене литературных эпох. – М. : Академический проект, 1994. – С. 3–38.
2. Антипова Н.А. Фантастическое в немецкой романтической опере : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Н.А. Антипова. – М., 2007. – 182 с.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – Л. : Художественная лит., 1973. – 568 с.
4. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга / Н.О. Власова. – М. : ЛКИ, 2007. – 528 с.
5. Гейне Г. Романтическая школа / Г. Гейне ; пер. с нем. А. Горнфельда // Собрание сочинений : в 10 т. / под общ. ред. Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Я.М. Металлова. – Т. 6. – Л. : Искусство, 1958. – С. 143–277.
6. Гершкович Ф. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания / Ф. Гершкович. – М. : Сов. композитор, 1999. – 353 с.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. – Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789 – 1871). – М. : Искусство, 1967. – С. 222–350.
8. Мирский Э.М. Естественнонаучная школа в системе научной деятельности / Э.М. Мирский // Школы в науке. – М. : Наука, 1977. – С. 101–181.
9. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – 415 с.

10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.

11. Шейко В.М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації : (друга половина XIX – початок XXI ст.) : моногр. / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.

УДК 78.06

Дымова Ирина Георгиевна,

кандидат педагогических наук, доцент
кафедры „История, теория музыки и композиции”
Южно-Уральского государственного института искусств
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

Чикина Е.,

студентка кафедры „История, теория музыки и композиции”
Южно-Уральского государственного института искусств
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

ОБРАЗ СОЛНЦА В ИСКУССТВЕ

Нашедший себя подобен солнцу

Японская пословица

В статье рассматривается образ солнца как символ высшей космической силы в многообразии видов искусства разных стран и народов мира. Особым образом акцентируется предмет исследования в современном отечественном искусстве.

Ключевые слова: солнце, символ, солярные знаки, искусство.

Димова Ірина Георгіївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри „Історія, теорія музики та композиції” Південно-Уральського державного інституту мистецтв ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

Чікіна О., студентка кафедри „Історія, теорія музики та композиції” Південно-Уральського державного інституту мистецтв ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

Образ сонця в мистецтві

У статті розглядається образ сонця як символ найвищої космічної сили у багатоманітні видів мистецтва різних країн та народів світу. По особливому акцентується предмет дослідження у сучасному вітчизняному мистецтві.

Ключові слова: сонце, символ, солярні знаки, мистецтво.

Dymova Irene, candidate of teaching studies, associate professor of the department of „History, Theory of Music and Composition”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

Chikina E., student of the department of „History, Theory of Music and Composition”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

The sun in art

The article is devoted to consideration of the Sun image as a symbol of a supreme space power in the diversity of art forms of various countries and nations of the world. The research subject is in a particular way emphasized in contemporary art of this country.

The key words: the Sun, symbol, solar symbols, art.

Источник жизни на земле, мерило времени и пространства – солнце. Первая страна на планете, над которой восходит солнце и начинается новый день – Япония, именно поэтому её называют Страной Восходящего Солнца, а сами японцы именуют её Ниппон (или Нихон), что можно перевести как „родина Солнца”. Такое название было дано японским принцем Шотоку, писавшему в послании китайскому императору – властелину Поднебесной: „Из страны, где солнце восходит, в страну, где солнце садится” [13].

В Японии и Китае солнце буквально обожествлялось, но и для других стран мира светило всегда было символом высшей космической силы. Всевидящее божество и его власть, теофрания, неподвижное существо, „сердце космоса”, центр бытия, интуитивное знание, разум мира (макробиус), глаз мира,

просветление, слава, величие, правосудие, царственность – вот тот далеко неполный перечень символики солнца, нашедшей отражение в самых разных областях знания, в том числе и в искусстве. Совершим небольшой исторический экскурс, рассмотрим солнце как источник самого устройства жизни человека, традиций уклада его быта, верований, предметов ежедневного окружения, а также произведений ряда видов искусств в исторической перспективе от древности к современности.

Солнце всегда имело большое значение в жизнедеятельности людей разных стран и было наделено бесконечным многообразием имён. Это Гелиос в Греции, Аполлон в Древнем Риме, Митра в Персии, Индии, Иране, Молох в Древнем Карфагене, Тонатиу в мифологии древних ацтеков и майя, Амата́расу в Японии, Ра в Египте, Хорс, Дажьбог, Яр у древних славян и т.д. Обратимся, к примеру, к двум божествам – Ра и Ярило, имеющим по предположению исследователя А. Тюняева некоторую общность [12].

Этимология слов, связанных с божеством Ра, включает в себе огромное количество смысловых значений: радость (Ра – даст! – душевное состояние, которое дарует, даёт бог Ра), рассвет и радуга (Ра – свет! – свет, который исходит от бога Ра), кара и кража (наказание, заключающееся в приводе на суд к богу Ра), пора и орать (время взывать к богу Ра: О! Ра! Позднее У! Ра!), гора (место, возвышенность, с которого следует взывать к богу Ра), красный (побывавший перед богом Ра), рябой (Ра – бой, подвергшийся воздействию со стороны бога Ра), парад (демонстрация преданности богу Ра), праздник (событие, связанное с демонстрацией преданности богу Ра) [5]. Происхождение слов от бога Ярило – яр: ярый – гневный, неукротимый, суровый; яркий – светлый, ясный – страстный; яриться – гневаться, ярость – гнев, яро – жестоко. А яр уходит на слово пожар. В народе говорили: „любовь не пожар, а загорится, не потушишь”⁴.

В религиозных представлениях славян Солнце – это ещё и лицо, око, оконце, через которое Бог смотрит на землю (*Ил. 1*).

⁴ Русская народная пословица.

В народных поверьях Солнце следит с неба за делами людей и вечером рассказывает о них Господу. По христианскому преданию, после распятия Христа Солнце от горя остановилось на небе и не заходило трое суток. На восходе в Пасху оно играло, переливалось разными цветами, а на Ивана Купалу одушевлялось – скакало, плясало, гуляло, дрожало, веселилось, кружилось, кланялось, красовалось...



Ил. 1. Икона Всевидящее Око Божие, XIX век

Отсюда такое разнообразие графических выражений солнца: круг (масленичный блин, хоровод, костёр, колодец, колобок, колесо), крест, свастика (состоит из двух санскритских корней: **सु**, *су*, „добро, благо” и **अस्ति**, *асти*, „жизнь, существование”, то есть „благосостояние” или „благополучие”). Наряду с графическими формами прямого креста и свастики, солярную идею в древности выражали различные изображения животного и предметного мира. Часто небесное светило приобретало вид птицы, быка, коня, оленя, барана, рыбы.

Солярные знаки, сориентированные по четырём сторонам света (кресты), служили моделью для строительства древнеславянских капищ, жилища, впоследствии – храмов и городов. Уже в конце XX века во время археологических раскопок на Урале было обнаружено городище Аркаим, построенное по форме многолучевого солярного знака. Наиболее часто сакрально-магические символы солнца можно увидеть на наружном декоре славянских жилищ, где солярный знак не только образует его главную сюжетную линию, но и выполняет функцию оберега. На наличники, ставни, подзоры, карнизы, причелины, проёмы дверей, ворота знаки наносились в виде резьбы или живописи.

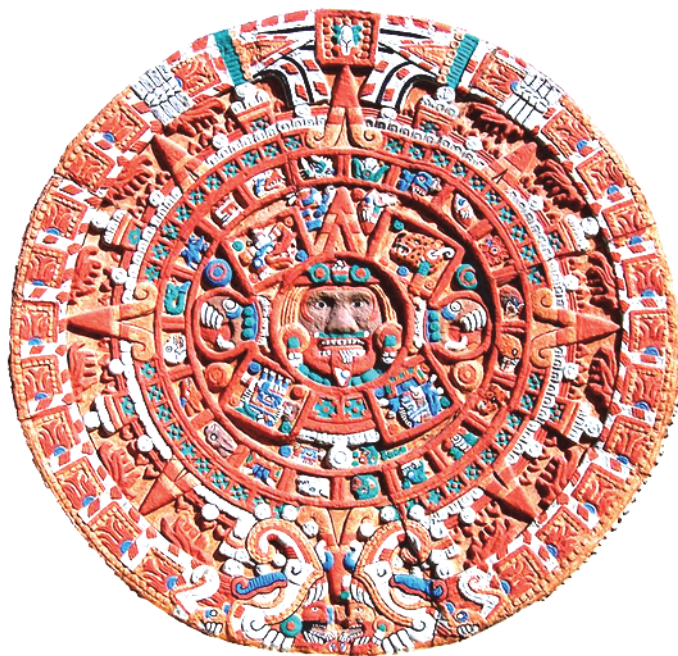
Солнце ассоциировалось также с богатством и золотом. У египтян золото обожествлялось, оно являлось официальным материалом для изготовления украшений и предметов быта фараонов – сыновей бога солнца Ра (Ил. 2).



Ил. 2. Древнеегипетский рельеф

„У ацтеков вождь племени олицетворялся с богом солнца, поэтому его натирали маслом и посыпали золотым порошком. В таком виде он отправлялся по озеру на ритуальном плоту навстречу восходящему солнцу” [8]. Древние ацтеки даже

календарь изображали в виде солнца (Ил. 3). В верованиях славян солнце описывалось как золотое колесо или золотое кольцо.



Ил. 3. Камень солнца ацтеков

Во Франции в XVII веке солнце выступало символом королевской власти и лично короля Людовика XIV. Светило было олицетворением монарха и основным образом в стихах, торжественных одах и придворных балетах. Роли в этих постановках распределяли только король и его друг – граф де Сент-Эньян. Принцы крови и придворные, танцуя рядом со своим государем, изображали разные стихии, планеты. Сам же Людовик появлялся перед подданными в образе Солнца или Аполлона (Ил. 4). Отсюда и его титул „Король-Солнце”.

Но возникновению прозвища Короля-Солнце предшествовало ещё одно важное культурное событие эпохи барокко – Карусель Тюильри. Эта празднично-карнавальная кавалькада представляла собой нечто среднее между спортивным праздником (в Средние века это были турниры) и маскарадом. В XVII веке Карусель называли „конным балетом” (Ил. 5). Так на Карусели 1662 года, данной в честь рождения первенца королевской четы, Людовик XIV гарцевал перед зрителями на коне в костюме римского императора. В руке у

короля был золотой щит с изображением Солнца. По мнению историка французского барокко Ф. Боссана, „именно на этой Большой Карусели в некотором роде и родился Король-Солнце. Имя ему дали не политика и не победы его армий, а конный балет” [9].



*Ил. 4. Кадр из фильма „Король танцует”
(реж. Ж. Корбьо, 2000 г.)*



Ил. 5. Конный балет в Тюильри (1662)

В XVIII-XIX веках солнечные мотивы активно использовались в зарубежном искусстве, таковы работы художников: А. Менгса „Гелиос как олицетворение полдня” (одна из четырёх картин времени суток), Ф. Буше „Восход солнца” и „Заход солнца”, Ж. Фрагонара „Апполон и Дафна”, Т. Гейнсборо „Речной пейзаж с деревенскими влюблёнными” и „Заход солнца, отдых почтовых лошадей”, О. Рунге „Утро, К. Фридриха „Закат солнца”, К. Леду „Дом садовника”.

Солнечные мотивы представлены в работе скульптора П. Баратта „Аллегория солнца” (Аполлон), расположенной в Летнем саду Санкт-Петербурга. В музыке это – оратории Й. Гайдна „Времена года” (поочерёдно вступающие голоса хора в восходящем движении второй части словно „живописуют” картину солнечного восхода) и „Сотворение мира” (первый хор с завершающими словами „Да будет свет” и внезапный аккорд tutti в C-dur ассоциируются с ярким солнечным светом), „Пасторальная симфония” Л. Бетховена (финал, „Пастушеская песня”), песня Ф. Шуберта „Форель”, сюита Э. Грига „Пер Гюнт” (№1 „Утро”), цикл „Годы странствий” Ф. Листа („Уродника”, „Пастораль”), вокальный цикл Г. Малера „Песня странствующего подмастерья” (№2 „Солнце встало над землёй”) и др.

Образы солнца своей манящей красотой, смысловой символикой привлекали и русских художников, композиторов XVIII – XIX веков. Таковы ранние живописные работы Ф. Алексеева „Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости”, А. Венецианова „На пашне. Весна”, К. Брюллова „Итальянский полдень”, А. Куинджи „Красный закат”, И. Шишкина „Утро в сосновом бору”, И. Левитана „Солнечный день”, Ю. Клевера „Закат солнца в лесу”, В. Серова „Девушка, освящённая солнцем”, К. Коровина „Летом”, И. Грабарь „Уголок усадьбы („Луч солнца”)”. В музыке этого времени солнце выступало в разных значениях: как явление природы (М. Мусоргский „Восход на Москва-реке” из оперы „Хованщина”), как символ радости и светлых надежд (М. Глинка – Каватина и рондо Антонида „Солнце тучи не закроет” из оперы „Иван Сусанин”), как трагическое предзнаменование

(А. Бородин – Эпизод затмения солнца из оперы „Князь Игорь”) и др.

Даже беглый исторический экскурс воплощения образа солнца в многообразии видов искусства ряда стран и исторических эпох даёт возможность осознать это природное явление как выражение мира, добра, красоты, любви – всего того, что связано с самым светлым животворящим началом. Одновременно, это и колоссальный источник энергии, дающий её всему живому и неживому в моменты равновесия и разрушающий это равновесие в фазы наибольшей солнечной активности. Солнце представляет собою единственный источник энергии для всех форм жизни природы, начиная от нежного движения зефира и произрастающих семян растений и заканчивая смерчами и ураганами, и умственной деятельностью человека. Всё это – „солнцетворчество”. Однако рассмотреть образ солнца во всех его физических проявлениях, во временном ракурсе разных стран и стилевых направлений не представляется возможным в рамках статьи. Поэтому ограничим пространство исследования областью отечественного современного искусства.

Воспеванию красоты солнца, его светлого жизнеутверждающего начала посвящены многие произведения *символистов* – поэтов, художников, музыкантов начала XX века, выражающие стремление Творцов прорваться сквозь покров повседневности к „запредельной” сущности бытия. Отсюда характерные мотивы и стилевые черты их творчества: таинственность, неопределённость, недосказанность, необъяснимость загадочности природных стихий, интерес к космической картине мира.

Поэтом, открывшим неповторимый мир „серебряного века”, стал Константин Бальмонт. Его называли „Паганини русского стиха” за удивительную музыкальность творений, отдельные постулаты которых звучат как подлинные гимны жизни. В них постоянно ощущается явное или скрытое присутствие солнца – образа, являющегося для поэта

доминирующим. Такова его „книга символов” – „Будем как солнце”⁵:

*Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злему,
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному,
В нашем хотеньи земном!*

Бальмонт словно купается в лучах солнца, представленного в разных символических значениях: как источник энергии, из которого поэт черпает вдохновение, называя себя „сыном солнца”; как воплощение божественного начала, объединяющего художника и творца („Пробуждение”, „Воздушный храм”); как огонь, могущий испепелить дотла („Гимн огню”, „Гимн Солнцу”).

Начиная с 1915 года тесные дружеские отношения связывали поэта К. Бальмонта и композитора С. Прокофьева. Находящийся в зените своей шумной славы „поэт с утренней душой” воспринимал совсем ещё молодого тогда композитора не столько как одного из младших современников, сколько близкого по духу талантливое „солнечного” художника, по-отечески и восхищённо называя его „ребёнком богов”:

*Ты солнечный богач.
Ты пьёшь, как мёд, закат.
Твоё вино – рассвет.
Твои созвучья в хоре,
Торопятся принять, в спешащем разговоре,
Цветов загрёзивших невнятный аромат.*

Сонет „Ребёнку богов, Прокофьеву”

⁵ „Будем как солнце. Книга символов” – шестой поэтический сборник К. Бальмонта, вышедший в 1903 году в московском издательстве „Скорпион”.

В числе творческих опусов Бальмонта, посвящённых Прокофьеву, есть и другие произведения: стихотворение „Создай мне звуки...”, рассказ „Лунная гостья”, сонеты – „Америка”, „Полёт”, „По ступеням”, „Скрипач” и т.д. Аналогично и композитор чувствовал в Бальмонте родственную душу.

В воспоминаниях Прокофьева сохранились строчки о взаимном расположении и творческом содружестве с поэтом. Например, осенью 1921 года появляется цикл „Пять стихотворений К. Бальмонта для голоса и фортепиано”, а затем Третий концерт, посвящённый впоследствии „известному русскому поэту Константину Бальмонту”.

Сергей Прокофьев пристрастно относился к современной поэзии в целом, особенно выделяя личность другой яркой современницы – Анны Ахматовой. Он мечтал создать на её стихи несколько романсов, и мечта реализовалась: словно на едином дыхании, за четыре дня появился цикл „Пять стихотворений А. Ахматовой” для голоса и фортепиано ор. 27 (1916). Первый романс „Солнце комнату наполнило” светел и безмятежен. Его широкая, протяжная мелодия, парящая на фоне хрустально-звнящей партии фортепиано, может служить примером светлой прокофьевской лирики. В дальнейшем, последовательно от романса к романсу развитие приближается к трагической развязке, связанной с душевной драмой героини: зарождающееся чувство, радость взаимной любви и внезапный психологический срыв от потери возлюбленного. То есть образ солнца сопровождает „сюжетную” линию вокального цикла, раскрывая метаморфозу психологического состояния женщины. Первоначально оно освящает святое чувство (*„Солнце комнату наполнило / Пылью жёлтой и сквозной. / Я проснулась и припомнила: / Милый, нынче праздник твой”*), но постепенно тускнеет, уступая место тьме (*„Память о солнце в сердце слабеет. / Что это? Тьма? / Может быть! За ночь прийти успеет / Зима”*).

В художественной сфере символизма подлинным „солнечным магом” был Микалоюс Константинас Чюрлёнис – художник и композитор, воплотивший образ солнца в самых разных творениях. Такова знаменитая живописная „Соната

Солнца” (1907) в четырёх частях, демонстрирующая цикл жизни самого солнца – рассвет, свет, угасание, гибель. Любопытно изменение цветовой гаммы произведения в каждой последующей части. Начиная с яркой картины рождения солнца (первая картина – „Аллегро”), автор показывает множество восходящих солнц, с преобладанием жёлто-оранжевого и лилового цветов. Вторая часть (вторая картина – „Анданте”) связана с образом солнца, согревающего землю. Здесь доминируют жёлтый и светло-коричневый цвета. Третья часть (третья картина – „Скерцо”) показывает жизнь на планете в более приглушённых тонах. Цикл завершается мрачным финалом (четвёртая картина – „Финал”), в котором чёрное солнце постепенно угасает, „...его лучи напоминают паутину, преградившую ворота в голубой град небес. Чюрлёнис мыслит в таких масштабах, при которых жизнь и смерть солнца – величественный космический цикл, эпоха... – предстает лишь малым эпизодом... во Вселенной”, как пишет В. Ландбергис [6, 186]. Господствующими цветами становятся тускло-жёлтый, чёрный, тёмно-бордовый и синий.

В музыке олицетворением символизма был Александр Скрябин. Ключевой идеей его творчества становится идея космизма, уподобление художника Творцу. Символика огня у него, подобно К. Бальмонту, ассоциируется с могучей живительной силой солнца. Идея божественной любви, единения человека и космоса предстаёт в музыке композитора в особом, грандиозном значении – как выражение чувства величия мироздания, как символа его созидательной мощи. Так, в Четвёртой сонате (1903) Скрябина показан образ „солнца любви”, звучащий вначале «нежным сиянием» и разгорающимся в финале „сверкающим пожаром” (трансформация основной темы сонаты – „темы-звезды”). Композитор говорил: „Я хочу, чтобы это был полёт со скоростью света, прямо к солнцу, в солнце!” [2].

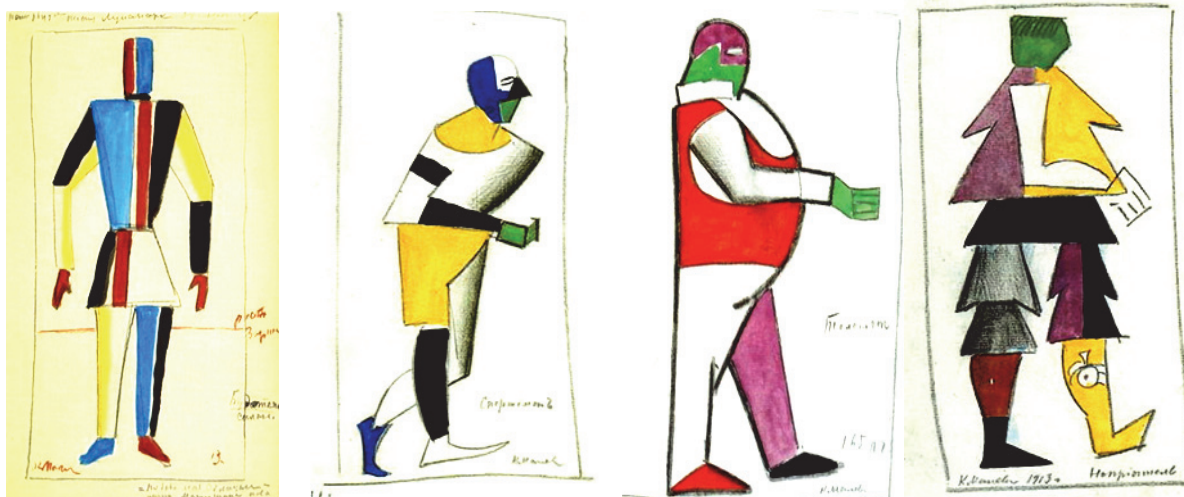
Другое направление этого времени, по-своему раскрывающее образ солнца – *акмеизм*. Его последователи – С. Городецкий, Н. Гумилёв, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Кузьмин – возражали против ухода поэзии в „иные миры”, в „непознаваемое”, выступали против многозначности

символизма, утверждая предпочтение реальной земной жизни. Восхваление сильной личности, первобытных чувств привело к возрождению скифства как проявления древних стихийных образов.

В музыке это отразилось у Игоря Стравинского в „Весне священной” (1913). В балете утверждалась мысль о неизбежности круговорота природы, о мудрой власти исконного порядка, который строго соблюдают старейшины рода. Композитор вспоминал: „Мне представилась картина языческого обряда, когда приносимая в жертву девушка затанцовывает себя до смерти” [11, 148]. Ритуал, положенный в основу балета, имел церемониальный характер, исключая необходимость последовательного изложения сюжета. Всё известно и предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания. Мир природный и мир человеческий неразделимы, обращены землей и обращены к ней в первый и последний миг, в лучезарное мгновение восхода и заката. Земля – олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей своё начало и свой конец. В произведении отразилось и новое чувство темпоритма человека XX века, его интенсивная внутренняя жизнь. Отсюда важнейшим средством музыкальной выразительности балета стал ритм – гипнотический, всё себе подчиняющий.

В *футуризме* – художественном авангардистском движении этих лет – образ солнца представлен иначе, в негативном плане. Русские футуристы В. Маяковский, А. Кручёных, М. Матюшин, К. Малевич, подражая родоначальнику итальянского футуризма Ф. Маринетти, решили „управлять солнцем как рулём”. Так Маяковский предлагал „вставить солнце моноклем в растопыренный глаз” [7, 178]. Кручёных и Малевич создали футуристическую оперу „Победа над солнцем” (1913) – некое синтетическое действо (словесное, музыкальное, пластическое, живописное), отвергающее резкое неприятие романтизма и символизма. Они провозглашали победу над солнцем – старым, прошлым, утверждая в лексике особый нарочито бессмысленный язык будущего (в духе „зауми”), а в музыке

механистичность звучания, считая, что эпоха индустриализации и без солнца сделает людей счастливыми (Ил. 6 - 7).



Атлет

Спортсмен

Толстяк

Неприятель

***Ил. 6. Эскизы К. Малевича к опере М. Матюшина
„Победа над солнцем”***



***Ил. 7. „Победа над солнцем”
(Театр С. Намина, постановка 2013 года)***

*Солнце, ты страсти рожало,
Жгло воспаленным лучом,
Задёрнем пыльным покрывалом,
Заколотим в бетонный дом!*

А. Кручёных

Образ солнца продолжает свою новую жизнь в искусстве второй половины XX века в замечательных полотнах художников „неизвестного русского авангарда”: К. Юона „Новая планета”, Д. Бурлюка „Пейзаж с домом”, Н. Гончаровой „Лучизм”, М. Ларионова „Лучизм”, В. Кандинского „Композиция на жёлтом”, К. Редько „Полуночное солнце” (Северное сияние), М. Матюшина „Стог”, А. Родченко „Беспредметная композиция” (Этюд), А. Лентулова „Солнце над крышами. Закат” и др.

В музыке оно ярко предстало в сочинении Эдисона Денисова „Солнце инков” (1964) для сопрано на стихи Габриэлы Мистраль. Образ солнца выступает здесь, как выражение новизны мысли русского авангарда 60-х годов. Вместе с тем, это социальное произведение – музыкальное обращение к человечеству, претерпевшему войны. Оно приоткрывает незаживающую рану XX века, когда было убито людей больше, чем за всю предшествующую историю человечества, включая дикие первобытные времена. Не случайно символом мира, братства людей выступает солнце инков, потому что в мифологии именно этих народов солнце было олицетворением цивилизации, прогресса, служения Человеку. Вторая часть кантаты „Печальный бог” заставляет задуматься о том, что спасёт наш мир? „Ответом являются последние две части – „Проклятое слово” и „Песня о пальчике”, раскрывающие идею сочинения: только стремление к всеобщему миру, любовь к нашим детям спасёт планету, в которой всё должно быть направлено к солнцу, свету и любви” [3]. Произведение основано на чередовании инструментальных и вокальных номеров⁶, вбирающих пение и стихотворную декламацию. При

⁶ 1 ч. – Прелюдия, 2 ч. – „Печальный бог”, 3 ч. – Интермедия, 4 ч. – „Красный вечер”, 5 ч. – „Проклятое слово” (чтение и инструментальная пьеса), 6 ч. – „Песня о пальчике” и Постлюдия.

всей сложности музыкального языка, использующего элементы додекафонии и сонорики, кантата естественно воспринимается как воплощение необычного музыкального образа, отсылающего к древним первоисточкам.

Эта идея стремления к солнцу также близка Концерту для сопрано и оркестра „В мире Солнца” (1998) Елены Соколовской. Каждая из четырёх частей имеет программный подзаголовок (1 ч. – „Краски утра”, 2 ч. – „День”, 3 ч. – „Ночь. Демоны”, 4 ч. – „Рассвет”), уточняющий общую драматургию произведения, связанную с раскрытием борьбы светлых и тёмных сил. Финал концерта наполнен трепетным предчувствием встречи с солнцем – символом света, почти так, как об этом написано в хайку Мацуо Басё: „Крылья бабочек! / Разбудите поляну / Для встречи солнца”.

XX - XXI века по-своему продолжили традицию воспевания образа солнца. К уже приведённым в работе примерам можно добавить: „Ярило” из инструментального цикла „Книга Велеса” (1992) С. Ярунского, одноактная опера „Краденое солнце” Б. Тищенко (1968), „Мираж: Танцующее солнце” для октета виолончелей (2002) С. Губайдулиной, „Сквозь призму солнечного света” (2003) и „Солнце. Луна. Истина” для скрипки, альты, фортепиано и саксофона (2009) Э. Низамова, вокальный цикл „Запах солнца” для меццо-сопрано и фортепиано на стихи К. Бальмонта (2006) И. Юдина, „Четыре желания солнца” (2012) для кларнета А. Кобзар и др.

Ни один вид искусства не прошел мимо этого многозначного символа. В настоящее время не храм, но настоящий музей Солнца с выставками, кружками и концертами находится в городе Новосибирске. В 1980 году его организовал резчик по дереву, сотрудник Института ядерной физики Сибирского отделения РАН Валерий Иванович Липенков. Среди всех его работ – более пятисот посвящены солнцу. В рижском музее Солнца выставлено более четырёхсот настенных солнечных декоров, различных предметов с символами и изображениями солнца из частной коллекции Иветы Гражуле, а также множество работ латвийских и зарубежных мастеров (начало коллекции положил брелок-солнышко, привезённый путешественницей на память из солнечной Португалии).

Но есть и другие учреждения, связанные с небесным светилом. Институт Солнца Садыка Азимова расположен на открытом холме в экологически чистом районе Узбекистана в Паркенте, в посёлке Солнце, где количество солнечных дней в году приближается к 280. При институте имеется уникальный научный объект – Большая Солнечная Печь (подобное сооружение есть только во Франции в Фон-Роме-Одейо). С научной точки зрения солнце изучается и в России – в Иркутском Институте солнечно-земной физики.

Вспомним, и о другом, сооружении, окружённом многочисленными легендами и ореолом таинственности. Музей-заповедник Аркаим – памятник древнейшего наблюдательного пункта за солнцем. Это одно из самых культовых мест на Урале, нашедшее отражение в творчестве двух отечественных современных композиторов. Балет „Аркаим” (2005) – сочинение башкирского композитора Лейлы Исмагиловой на либретто Ярослава Седова. Это яркое, динамичное, красочное зрелище, дающее авторскую трактовку мифа о возникновении одного из древнейших городов мира. В балете переосмыслены разнообразные пласты башкирской народной музыки, соединённой с приёмами современной композиторской техники. „Мы ощущаем абсолютно тоже, что и люди, живущие сорок тысяч лет назад”, – пояснила корреспондентам композитор. – „Отсюда лейтмотив – ощущение человеком вечности. Мы не просто живем на земле, мы должны передать свой опыт. У каждого человека своя программа личности, свой смысл жизни. Главная цель героя балета „Аркаим” – сохранить и продолжить жизнь человечества,, [4].

В музыке уральского композитора Татьяны Шкербиной образ музея-заповедника успешно воплотился в виде хореографической притчи „Аркаим” (2006). Изучение исторического материала, экскурсии в археологические лаборатории помогли композитору в музыке отразить эпизоды из жизни древних ариев. Они жили в гармонии с природой, в отличие от современного потребительского мира. Этот конфликт заложен в либретто Константина Рубинского. Одна из девяти картин – „Похороны жрицы”. Плакальщицы оплакивают убитую Ясну, жрицу. „Как любые похороны – это траур, печаль, плач, но

мне вдруг захотелось солнца, радости, сам материал повернул в эту сторону”, – рассказывала в интервью Татьяна Шкербина. Геннадий Борисович Зданович – научный консультант проекта – оценил, насколько глубокой может быть интуиция композитора, пояснив, что оказывается „древние арии, поклоняясь богу солнца Ра, веря, что душа умершего соединяется с солнцем, радовались этой встрече души с Богом. В их представлении это было верхом совершенства, полной гармонией” [10]. Проект „Аркаим” – версия фантастической встречи минувшего и настоящего, переплетения времен и жизней. Словно подтверждая вероятность сосуществования прошлого и будущего в мире искусства, хореографы-постановщики использовали в танцах „Аркаима” сочетание различных техник и стилей хореографии – от классического танца и народных ритуальных картин до брейк-данса. В премьерных спектаклях были заняты государственный ансамбль танца „Урал”, камерный хор под управлением Валерия Михальченко и симфонический оркестр „Классика” под управлением Адика Абдурахманова.

Итак, примеры, приведённые из отечественной поэзии, живописи и музыки – лишь малая толика огромного мира под названием Солнце. Мира, согревающего, обогащающего, вселяющего надежду на лучшее.

*Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный,
Пронизан зрением, как белый бриллиант,
В багровой тьме рождавшейся вселенной.*

М. Волошин „Солнце”

Литература:

1. Банников Н.В. Серебряный век русской поэзии / Н.В. Банников. – М. : Просвещение, 1993. – 432 с.
2. Горенштейн Ф. „Александр Скрябин” (кинороман) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.me>
3. Денисов Э. Интервью [Электронный ресурс]. URL: <http://letra-de-canciones.com>

4. Жиленко Н. Свет Аркаима на уфимской сцене // Республика Башкортостан, 2006. – № 163. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.agidel.ru>
5. Каланов В. Солнце [Электронный ресурс]. URL: <http://znaniya-sila.narod.ru>
6. Ландсбергис В. Творчество Чюрлёниса / В. Ландсбергис. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.
7. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. – Л. : Лениздат, 1963. – 630 с.
8. Петренко Я. Металл по имени солнце [Электронный ресурс]. URL: <http://ostmetal.info>
9. Сидоренко М. Королевское солнце [Электронный ресурс]. URL: <http://www.louisxiv.ru>
10. Симакова С. Татьяна Шкербина, композитор: „Музыку пишу в свободное от работы время” [Электронный ресурс]. URL: <http://cheldiplom.ru>
11. Стравинский И.Ф. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / И.Ф. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
12. Тюняев А.А. Ра, древнеславянский бог солнца [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dazzle.ru>
13. Фанаскова П. Почему Япония называется Страной Восходящего Солнца [Электронный ресурс]. URL: <http://www.factroom.ru>

УДК 78.085

Гонтовая Лариса Валерьевна,
*старший преподаватель
кафедры „История и теория музыки”
Днепропетровской консерватории
им. М. Глинки*

*Викладач кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,*

ПОЗИЦИЯ СЛУШАТЕЛЯ В ЖАНРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ XXI ВЕКА

*„Как бы остры ни были мои переживания,
– некая часть меня – это наблюдатель, не разделяющий этих
переживаний и только отмечающий их
Генри Торо*

В статье исследуется взаимоотношение музыки и слушателя на современном этапе развития музыкального искусства. В основе данной связи лежат изменения основных характеристик музыкального жанра.

Ключевые слова: музыка, слушатель, жанр, функция, содержание.

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

Позиція слухача у жанровому просторі музики XXI століття

У статті досліджуються взаємовідносини музики та слухача на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва. В основі даного зв'язку лежать зміни основних характеристик музичного жанру.

Ключові слова: музика, слухач, жанр, функція, зміст.

Gontovay Larisa, senior teacher of the chair „History and Theory of Music”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

The position of the listener in the genre space of music of the 21st century

The author investigates the relationship of music and listener in contemporary music. This connection is based on changes in the characteristics of the musical genre.

The key words: music, the listener, genre, function, content.

Современное музыкальное искусство все более и более вынуждено задаваться вопросом: для какого человека оно существует. Как уникальный посредник между нами и реальностью, искусство всегда находится в состоянии неких требований: рожденное человеком, оно по сути есть требование человека к самому себе быть выраженным, выявленным. Однако при взгляде на почти изученный соответствующими науками современный психотип человека, возникает сомнение, актуальна ли вообще сегодня потребность быть выраженным и выразительным? Не углубляясь в специальные медицинские исследования, философы и культурологи отмечают, что в современном информационно-техническом обществе происходит тотальная фрагментация личности, нарастает ценностная диффузия. Ее следствие – появление „компьютерного человека”, „множественного” субъекта.

Это прекрасно описано и в отношении современной поэзии, „когда человеком декларируется и воплощается стремление стать всем, то есть стать любой вещью – как любой вещью в ее отдельности, так и вещами в их совокупности или любыми возможными комбинациями этих вещей” [1]. Эти комбинации весьма неустойчивы, иногда даже несвязны – человек может представлять себя масками, ролями, личностями, ставя под сомнение собственную целостность. По сравнению с ней знакомая романтическая двойственность по типу Флорестана и Эвзебия может показаться куда более простой.

У такого „составленного” индивида будет отмечаться инверсия внутреннего и внешнего, что позволяет управлять подсознанием с помощью рекламы или других средств воздействия. Иными словами, наш богатый внутренний мир может быть хорошо выявлен (но не выражен) – достаточно поучаствовать в реалити-шоу, доверительно рассказав на камеру

о сокровенном и скрытом. Зато внешний мир, в который нас призвано осторожно и ответственно вводить искусство, теперь и без нашего согласия может стать частью нашей души. Вспоминается, как в поп-арте использованная вещь (знаменитая банка супа) называется „Автопортрет”, как мифологически обоснованная иерархия мироздания заменяется иерархией потребления материальных благ (панно Д. Розенквиста) и ощущения обретенного подлинного счастья потребительства.

Тем не менее современному зрителю или слушателю приходится потратить немало сил, чтобы „обнаружить” человека в искусстве. О „девальвации антропоцентризма” – результате обеих волн авангарда – как постепенном «таянии» образа человека в музыке, писал в своей знаковой статье Ю.Н. Холопов [5]. Однако теперь по прошествии времени, после выхода массива разносторонних работ о музыке авангарда XX века, возникает некая уверенность в том, что как раз авангард начала XX века был предельно честен в отношении человека. Если в звучании четвертитонов Вышнеградского или синтетаккордов Рославца, в „формах в воздухе” Лурье или жесткой звуковысотной структурированности Шенберга, казалось, действительно слабо угадывались очертания человеческого, происходило это ради же самого человека, пробуждения его судьбоносных мыслей.

Так ли честна современная музыка сегодня? Раз мы столь множественны, нас удваивает и стабилизирует техника, которая проявляет (а скорее манифестирует) себя как прекрасный посредник между людьми. Нужен ли в таком случае еще посредник в виде искусства и частности, музыки? И уместен ли в таком случае вопрос об остроте переживаний для современного человека, о которых говорит Генри Торо в приведенном эпиграфе к статье?

Невозможно отмахнуться от того факта, что рядом с условно обрисованным человеком XXI века существует огромный пласт современной академической музыки, и обозначить его позицию в отношении нее необходимо.

Требование музыки к человеку определялось теми функциями, которые возникали перед ней в ту или иную эпоху, однако главная ее функция – впечатывать (от слова впечатление)

в человека сущность художественного остается по сей день. Но при условии, что мы сохраняем за искусством его эстетическое воздействие, обращение прежде всего к чувствам (ибо „эстетикос” обозначает „чувственный”). Если же представление о его коренных задачах и функциях в нашей жизни меняется, то меняется и воздействие искусства на человека. Соответственно сдвигается и вся система художественного выражения, прежде всего жанровая. Ведь жанр, как известно – первейший содержательный проводник музыки, на который „работали” условия бытования, исполнения и восприятия. В своей эволюции жанр подвергался давлению многих факторов, но прежде всего – языкового, когда происходила настоящая атака на восприятие, что характерно для рубежных периодов истории искусства.

Новые языковые нормы манили своей смысловой яркостью, манифестацией актуальности и призывом: „Обратитесь лицом к современности, услышьте ее настоящий пульс!”. А пульс ее – незавершенность, проблемность, острота. Поэтому некоторое состояние растерянности, непонимания – вероятно, можно было бы считать нормой для восприятия современного искусства в любую эпоху. Однако ситуация с большинством произведений современной музыки, а точнее, с начала XX века, по всем показателям выходит за границы этой нормы, погружая человека в состояние постоянного дискомфорта, отторжения и неприятия.

И мы вправе предполагать, что одной из глубинных причин таких непростых взаимоотношений музыки и слушателя сегодня является изменение основных характеристик музыкального жанра, которые либо не работают, либо сильно трансформировались, либо отсутствуют вовсе. Ряд исследователей теории музыкального жанра, при разнице подходов и материала, едины в одном: теории музыки необходима универсальная музыкальная категория, „которая позволила бы рассмотреть все множество видов... музыкальных произведений с единой точки зрения” [3]. Автор предлагает в качестве такой понятие жанра, так как это отвечает потребности культуры. „Жанр – порождающая закономерность вида музыкальной структуры, соответствующей определенной

функции – социально-практической или художественной” [3, 20].

Следовательно, для определения позиции слушателя в отношении музыкального жанра необходимо понять эту порождающую закономерность, которой чаще всего является смысл. В этом случае зададим вопрос, есть ли вообще встречное движение жанров современной музыки к слушателю и наоборот? Вспомним высказывание одного из философов XX века М. Мамардашвили: „Музыка Стравинского современна, потому что она требует от нас, чтобы мы что-то сделали с собой, и тогда она будет услышана”. Итак, встречное движение музыки к слушателю, выраженное через жанр – это требование, предложение „что-то сделать с собой”. Со своей стороны, слушатель также предъявляет повышенные требования к академической музыке, которые питаются многими альтернативными музыкальными мирами, например, быть понятной и доступной. Например, мнение слушателя на одном из форумов о современной музыке: „Что-то кардинально поменялось с восприятием так называемой „современной музыки”. Вместо преклонения перед непонятным, которое было 20 лет назад, – такое дружелюбно-ироничное „давайте-давайте поглядим, чего вы нам тут сыграете”.

Попытаемся найти некоторые соответствия между современным обликом музыкального жанра и восприятием. Прежде всего это касается **содержательной концентрации**, в ее различных проявлениях и структурах. Нередко она выражается как одновременное сочетание каких-либо единиц, компонентов и протяженных самостоятельных фрагментов. По отношению к слушателю – это ускоренное движение к смыслу, которое можно обнаружить уже на примере подвижности жанровых границ, при которой соната может быть и не сонатой, а симфония свободно превратится в балет или ораторию. В XX – XXI в. нередко такая подвижность грозит пересечь порог восприятия, и без того истерзанный агрессивной визуальной культурой. Приходя на некое музыкально-театральное действо, слушатель втайне надеется, что, может быть, это опера, а ему предлагают „неоперу”, и более того „трагедию слышания”, как в знаменитом „Прометее” Луиджи Ноно. Цитата композитора: „В

наши дни музыка навязывается слушателю в огромных количествах. Я называю то явление массивификацией слуха. Под музыкой мы порой читаем, едим, ...что в конечном итоге деформирует сам процесс слушания. ...на мой взгляд – это трагедия восприятия” [2].

Что делать современному слушателю, который приходя на симфонию, слышит в произведении звучание ...двух симфоний одновременно, как в известной Симфонии для восьми голосов и оркестра Лучано Берио. Широко применяемая автором полистилистика или цитирование как столкновение разных стилей требует большого напряжения восприятия. Сюда относится и распространенная практика сочетания в одном произведении текстов на разных языках, как, например, в „Реквиеме” Э. Денисова, в котором сочетаются английский, немецкий и французский. По мысли Ф. Танцера, автора основного текста Реквиема, три языка применяются в одной части, в соседних фразах. Сразу возникшая ассоциация с мотетом XIII века, в котором, как известно, каждый голос из трех мог исполняться на разных языках в одновременности, заставляет острее понять специфику современной политекстовости: музыка обращается сразу ко всем, желая донести свое звучание во все концы планеты, демонстрируя децентрализованного человека.

Бесконечно варьируемая драматургия „наслоений” (симультанная), о которой речь – это борьба против стереотипа у слушателя, отказ от привычного, что по-прежнему утверждается рядом композиторов, как норма движения современной музыки. Этот слом опор требует от слушателя непредвзятости в любой момент концерта или звучания музыки. В противном случае – шанс понять музыку минимален. Эти и другие способы концентрации смысла берут на себя жанр и его направленность на зрителя. Этому процессу отвечают такие качества сознания современного человека, как быстрая скорость и переключаемость, слабость сосредоточения на одном событии, одновременное восприятие нескольких событий.

На этом фоне массивованное обращение к жанрам доклассической музыки – настойчивое приглашение слушателя к тому, что все же представляется более стабильным и способным

удержать наше неустойчивое и рвущееся во все стороны внимание. В произведении А. Вустина „Песнь песней” (2010) сочетаются черты современного высказывания и принципы Палестрины. Здесь содержательная концентрация реализована силами не вариативной драматургии, а жанровой константы. „Песнь песней” исполнялась после всех песен как наивысшее обобщение в силу ее не буквального смысла, а аллегорического. Исходя из музыки, даже из краткого фрагмента, где запечатлен „стык” сверхнапряженной серийности и квазипевучего ответа сопрано, предположим, что это не просто возрождение старинных жанров, не просто интертекстовое пространство, а новая жанровая стратегия. Опора на образ музыки Палестрины, высочайший символизм и духовная направленность текста предлагает слушателю не столько бесконечную активность восприятия, а возможность быть ведомым и существовать в стабильной и каноничной ситуации.

Еще одна вариация смыслового ускорения - диалог между различными текстами усиленной смысловой нагруженности, как, например, в сочинении С. Губайдулиной „Всадник на белом коне” (2002). Из объяснения автора следует, что непрерывный диалог происходит между текстами Евангелия Иоанна и Откровением Иоанна Богослова, как это было в предыдущих „Страстях по Иоанну” для двух хоров. „Этот респонсорий придает мистическому действию Апокалипсиса психологическую наполненность, а земным страданиям Воплощенного слова – Высший смысл” [4]. В инструментальном варианте „заменителями” жанра хоровой музыки оказываются принципы композиции, обозначая не просто контраст или развертывание, а индивидуализированные пути развития звуковых персонажей, насыщенных конкретными духовными сюжетами. Нарастание фактурных планов, процессуальность делают неотвратимым вставший на этом пути хорал, плотный и цельный. Это подводит слушателя к кульминации сочинения: повороту от неверия к вере, связанных со словами вновь пришедшего. Отражение в симфоническом жанре особенностей другого жанра также способствует содержательной концентрации, которая дополнена нагруженностью каждого параметра. Эти принципы не новы, но они прошли

определенную стадию накопления музыкой XX века. Восприятие слушателя уже не пребывает в состоянии шока или эпатажа, не удивляется, а скорее саботирует, как говорит Хельмут Лахенман, то, что уже почти привычно и не ново. Так возникает необходимость в особой выразительности, выделенной В. Холоповой в отдельный „параметр экспрессии”.

Немаловажным для слушательской позиции могли бы служить известные жанровые определения и программные заголовки. Могут ли они служить навигаторами для слушателями или также изменили свое назначение? Многочисленные „Музыки для...”, композиции с номерами и без, экзотические названия глубокомысленные латинские выражения – это наследие XX века активно и сегодня. И все же большой удельный вес программных названий, свободных от привязки к конкретному жанру или намеку на него – факт бесспорный. Особый интерес представляют декларативные обозначения „антисимфония”, „антисоната”, „неопера”, „реквием для польки”, „проекции на клавесин” и „устная симфония”, „Музыка для чтения”, трагикомедия – концерт и т.д.

Не слыша определенного жанрового наклонения, которое заменяет название, наше восприятие, отпущенное на волю, начинает гулять по просторам памяти, культурного опыта и... не в состоянии найти опоры. Ее ту же предоставляет, как правило, сам композитор – отсюда феномен „композиторское музыковедение”. Это знание, в отличие от всех других подходов для слушателя – последняя точка отсчета, сомневаться в которой невозможно. Ведь это первоисточник, доносящий смысл в ускоренном темпе и весьма практичной форме. Получается, что как никогда, знание о конкретном произведении и конкретной ситуации, в которой оно исполнено – это и есть главная навигация, залог понимания.

Возможно проверить себя, как слушателя, осуществив предлагаемый эксперимент. Например, прослушать один из семи этюдов французского композитора Паскаля Дюсапена. После прослушивания фрагмента обратитесь к тем идеям, которые питают музыку Дюсапена и проверьте, изменилось ли ваше восприятие, понимание музыки от знания о ней со слов автора.

Предлагается послушать этюд под названием „Оригами”. Это первый цикл из семи сочинений, который войдет в цикл „7 форм мироздания” на основе идей французского математика Рене Тома. Творческий метод – это свобода, где существуют Восток и запад. Запад – это дерево, восток – трава, соответственно дерево – это жесткость, – трава мягкость и стимулы для творчества. По словам композитора, он вдохновлен поисками музыкальной системы турбулентных явлений, которая может передать пламя, облако, вода, траву, и даже ризому – свободную корневую систему. Необходимость в жанровом обозначении „этюд” продиктована, вероятно, возможностью углубиться в музыку через однотипную фактурную фигуру и тип движения. Или все же название – лишь повод рельефнее понять идеи автора?

Мы рассмотрели некоторые из возможных соответствий между жанром и слушателем: скорости наших реакций - отвечает ускоренная подача смысла произведения, рассредоточенности внимания – индивидуальная, основанная на оригинальных и глубоких идеях философско-научного характера драматургия, музыкальное действие, точно выбранная композиционная техника. Нашей личностной инверсии, когда внешний мир претендует на наш внутренний мир, а то, что у нас внутри грозит стать достоянием всех – этому перевертышу может отвечать все же символическая природа музыки. Потому что именно эта природа „прохода к иному, другому” не позволяет слушателю даже сегодня просто потреблять музыку, забыв о ней через минуту, как об использованной вещи. Потому „поведение жанров” движется в сторону не только концептуальности и свободы в определениях, но и по пути создания быстрой и точной художественной системы концентрации его восприятия.

В отличие от гораздо более революционной ситуации в начале XX века, когда музыка стремилась изменить мир и человека, XXI век представляется пока менее радикальным (возможно, исключая, электронную музыку). Движение авангарда назад, начавшееся во второй половине XX века, указывает на это. Современной музыке подходит „нежанровое пространство”, потому что конец большой культуры с высокими

целям почти понятен, а путь вперед – неясен. Этими мнениям и пестрят как научные, так и более популярные издания. Это похоже на эсхатологизм начала XX века, от которого бежали: кто в космос, кто архаику, а кто в революцию. Позиция же слушателя в это „нежанровом пространстве” напоминает все больше мишень – многие стараются попасть, но удается это немногим: уж слишком по-касательной проходит сегодня слушатель вдоль музыки. Функция же жанра или того, что им было – прежде всего роль аргумента, доказательства, обоснования права на истинное внимание.

На этом можно было бы завершить статью, оставляя за ее пределами многое неуиденное и неосмысленное в нашей проблеме. Но было бы очень несправедливо и некорректно не услышать в музыке XXI века одну из главных ее тенденций: существование не ослабевающей эстетичности звука, возрождения его красоты как созерцания и бескорыстного общения с ним. Продолжается построение новых звуковых миров, которые воскрешают нашу богатую от природы и не до конца убитую друг другом восприимчивость и чувственность. Приведем слова Арво Пярта: „Ну сколько можно глотать колючую проволоку? (Имеется в виду музыкальный модерн.). Я естественным образом стал искать связь музыки с телом, с дыханием. Не вялые какие-нибудь сентименты, а что-то такое серьезное, тайное, интимное. И вечное. Возьмите любовь. Ведь не существует „модерная” любовь. Человек всегда имеет потребность в ней - как две тысячи лет назад, так и сейчас”. Это стремление к естественности и серьезности можно обнаружить, например, в балете на музыку разных произведений Арво Пярта „Сон в бамбуковой роще”, осуществленный китайским балетмейстером Лин Хвай-Мин, основателем и арт-директором Тайваньского театра танца „Небесные врата”. Особенно обращает на себя внимание сольный фрагмент-монолог танцовщицы на музыку пьесы „Darf ich...” („Могу ли я...”). Представляется, что один из главных вопросов и для современного слушателя, задав себе который, он, слушатель, ощутит себя им.

Литература:

1. Азарова Н. Как текст из маргинальной Португалии стал прецедентным текстом для культуры XX–XXI вв.? – „Маргиналии - 2014: границы культуры и текста”, Елец 5 – 7 сентября 2014 г.
2. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. – Вып. 2. – М.: Государственный институт искусствознания, Музыка, 1995. – 127 с.
3. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. – Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
4. Холопова В. София Губайдулина / В. Холопова. – М.: „Композитор”, 2011. – 418 с.
5. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века : [Электронный ресурс]: <http://www.kholopov.ru>

УДК 78.08

Фурдуй Юлия Владимировна,
преподаватель кафедры „История и теория музыки”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА БАГАТЕЛИ В МУЗЫКЕ

*„Багатели – это ж пустяки как бы, ничто,
но когда берешь это ничто в руки,
то оно такое „увесистое”...”*
В. Сильвестров [1, 239]

В статье раскрывается жанр багатели в историческом и теоретическом аспектах исследования. Автор представляет различные трактовки данного жанра и выделяет его основные жанрообразующие черты.

Ключевые слова: жанр, багатель, миниатюра, пьеса, музыкальная форма.

Фурдуй Юлія Володимирівна, викладач кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

Історико-теоретичні передумови дослідження жанру багателі в музиці

У статті розкривається жанр багателі в історичному й теоретичному аспектах дослідження. Автор представляє різні трактовки даного жанру та виявляє його основні жанроутворюючі риси.

Ключові слова: жанр, багатель, мініатюра, п'єса, музична форма.

Furdui Julia, teacher of the chair „History and Theory of Music”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Historical and theoretical premises of research in the music genre of Bagatelles

The researcher discloses Bagatelles genre in the historical and theoretical aspects of the study. The author presents different interpretations of the genre. The scientist identifies its basic features.

The key words: genre, Bagatelle, miniature, composition, musical form.

На протяжении двух последних столетий, а особенно в начале XXI века, миниатюра становится составной частью музыкальной культуры и образует специфический пласт концертной, педагогической жизни. В музыковедении до настоящего времени исследовалась преимущественно фортепианная миниатюра – в контексте изучения творческого наследия того или иного композитора (Б. Асафьев – о Э. Григе, Е. Царева – о Брамсе и др.); собственно понятие „миниатюра” было рассмотрено К. Зенкиным (в 1996 году) (как „целое” и со стороны собственной природы).

Среди многочисленных разновидностей миниатюры (прелюдии, юморески, листки из альбома, этюды, постлюдии, элегии, ноктюрны, музыкальные моменты) можно выделить багатель. Именно к багатели как к жанру миниатюры не теряют интерес композиторы XIX – XXI века. Глубокий философский смысл она приобретает в творчестве В. Сильвестрова. Багатели

В. Сильвестрова, как и багатели Л. Бетховена, Ф. Листа, интересовали многих исследователей, например, Л. Кириллину, Н. Борисенко, С. Сульдину, Г. Карелова.

Багатель – франц. *bagatelle* – безделушка, маленькая изящная вещь – предмет туалета, пустяк, название игры. Чаще всего это определение используется по отношению к изделиям ювелирного искусства, дамским украшениям, табакеркам, медальонам, шкатулкам, иногда с изображениями фривольного характера. В широком понимании под багателью имеется в виду легкое, камерное искусство.

В музыке багатель – это „небольшая инструментальная пьеса, преим. [преимущественно – Ю.Ф.] для фп. [фортепиано – Ю.Ф.], относительно нетрудная для исполнения” [4, 270].

В. Сильвестров характеризует багатель как произведение малой формы, в котором присутствует „*нечто*”. Опираясь на вышеприведенный перевод с французского языка, композитор, в свою очередь, слово „пустяк” рассматривает как пустоту, как бы „маленькое ничто”, которое оказывается творящим. Именно в этом, по мнению композитора и заключается пафос его багателей, „что если в „ничто”, в пустяке, проглядывается „что”, причем проглядывается как бы мгновенно, то это есть акт творения” [1, 171].

Но необходимо отметить и тот факт, что под багателями в музыке может пониматься музыкальная форма, или пьеса малой формы, то есть миниатюра. И багателями может называться цикл миниатюр, который включает в себя ряд программных пьес.

К. Зенкин замечает, что проблема жанра применительно к фортепианной миниатюре предстает в двух основных аспектах: судьба жанра в романтическом и постромантическом искусстве и – жанровый состав, а в каких-то случаях и жанровая система миниатюры [2, 11].

Заметим, что в научной литературе багатель как жанр неоднозначен в своих трактовках и не находит присущих ей определенных жанровых черт.

Впервые в музыке багатель встречается у французского клавесиниста Франсуа Куперена в его втором сборнике клавесинных пьес (1716-1717). Одну из частей десятой

клавесинной сюиты – рондо – было озаглавлено *Les bagatelles*. Эту пьесу композитор называет одной из „*Pieces croisees*” („Пьесы с перекрещиванием (рук)”). Ф. Куперен: „Пьесы, имеющие такое название, должны исполняться на двух клавиатурах, одна из которых, путем смены регистров, должна звучать приглушенно. Те, кто имеет клавесин с одной клавиатурой или спинет, будут играть верхнюю партию так, как она обозначена, а басовую на октаву ниже; если же басовую партию нельзя понизить на октаву, придется повысить на октаву верхнюю партию. Такого рода пьесы к тому же могут быть пригодны для двух флейт или гобоев, а также для двух скрипок или двух виол и для всех других инструментов, настроенных в унисон; исполняющие эти пьесы на других инструментах, разумеется, должны внести соответствующие изменения” [7, 67-68].

Необходимо отметить, что при сочинении всех этих пьес Ф. Куперен „всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям. <...> Я считаю нужным предупредить, что пьесы с такими названиями являются своего рода портретами, которые в моем исполнении находили довольно похожими, и что эти лестные названия относятся скорее к очаровательным оригиналам, чем к их изображениям” [7, 64].

Многие французские исследователи неоднократно отмечали, что форма рондо (в которой написана багатель Ф. Куперена) „была особенно удобна для создания музыкальных портретов: основные черты характера выражает рефрен, преходящие – куплеты” [7, 92]. То есть исполнение багатели Ф. Куперена требовало наличие нескольких инструментов, а не только клавесина. Возможно также, что она предполагала задействование различных составов. Так происходит и позднее, например у А. Дворжака (багатель для двух скрипок, виолончели и фисгармонии), А. Веберна (багатель для струнного квартета), С. Майкапара (багатель для скрипки и фортепиано) и др.

В XVIII веке название „багатель” могло быть и не связано с произведением малой формы. Так, в 1778 году В.А. Моцарт

называет свою балет-пантомиму „Безделушки” („Lespetits riens”, балетмейстер Ж.Ж. Новер, Париж, театр „Королевская академия музыки”).

В свою очередь многие исследователи родоначальником жанра багатели считают Л. Бетховена и трактуют ее как жанр, хотя и не определяют сущность присущих ей жанровых черт. Так, например, Н. Копчевский обозначает их как „миниатюры, объединенные в циклы op.33 (1803), op.119 (1823) и op.126 (1827)” (Цит. по [3, 122]); Г. фон Бюлов, редактор второго (op. 119) и третьего (op. 126) циклов, называет бетховенские багатели пьесами, отмечая их принадлежность к „мелким формам”, а также сообщает анализу черты романтической терминологии.

Если Н. Копчевский и Г. Бюлов не соотносят бетховенские багатели с романтической миниатюрой, то В. Конен видит в них непосредственных предшественников этого жанра [6, 158-159].

Л. Кириллина, в свою очередь, акцентирует свое внимание на том, что „в творчестве венских классиков фортепианные миниатюры не играли той роли лирического дневника или „страничек из альбома”, фиксировавших мимолетные тонкости душевных движений и внешних впечатлений, какую они приобрели в эпоху романтизма. Либо пьесы классиков не были столь уж миниатюрными (отдельные рондо и фантазии), либо носили откровенно развлекательный характер” [5, 314].

Также отметим мысль К. Зенкина, что пути формирования фортепианной миниатюры двигаются от малых форм, которые в доромантической музыке выполняли прикладную функцию, к другому противоположному пути, который отмечен „облегчением” музыкальных форм, сложившихся в рамках классического сонатного цикла. Именно этот путь, по мнению исследователя, представлен багателями Л. Бетховена, а также К. Вебера и многих чешских композиторов.

Багатели Л. Бетховена воспринимались как уникальное явление, поскольку в них традиционный интонационный материал поставлен „в новые, непривычные условия”. Бетховенские багатели, по мнению К. Зенкина, близки к „позднеромантической и постромантической миниатюре, уже

утратившей цельность момента и занятой его конструированием или рефлексией” [2, 16].

„Бурное развитие миниатюры – как замечает К. Зенкин – одна из сторон единого процесса, связанного с усилением субъективизации времени в музыке XIX века” [2, 9].

После Л. Бетховена в XIX веке, к жанру багатель обращаются:

- С. Монюшко (багатель для фортепиано g-moll, а также багатель для скрипки и фортепиано – 1843).
- Б. Сметана (Багатели и экспромты – 1844);
- Ф. Шуберт (Дрезден) – (сборник из 12 багателей для скрипки и фортепиано, op.13 – 1856-1862);
- Д. Россини (багатель для фортепиано и багатель на народную итальянскую мелодию из сборника „Грехи моей старости”, написанные в период с 1855-1868);
- З. Фибих (четыре багатели op.7 – 1872);
- А. Дворжак (пять багателей для двух скрипок, виолончели и фисгармонии, op.47 – 1878);
- Ф. Лист („Багатель без тональности” – 1885);
- Э. Сен-Санс (6 багателей, op.3 – 1885-1886);
- А. Лядов (две багатели op.17 – 1887, багатель op.30 – 1889);
- Ф. Бузони (четыре багатели для фортепиано и скрипки, op.28 – 1889);
- Ц. Кюи (6 багателей для скрипки и фортепиано, op.51 – 1893-1894);
- А. Фют (пять багателей, op.34 – 1893);
- Й. Сук (багатель для фортепиано, op.14 – 1898);
- В. Новак (багатели для фортепиано, op.5 – 1899).

Все перечисленные багатели написаны либо для фортепиано, либо для скрипки и фортепиано. Из списка багателей XIX века багатели А. Дворжака написаны для более крупного состава струнных инструментов: двух скрипок, виолончели и фисгармонии. Также отметим, что художественная форма (как система всех выразительных средств) стремится приобрести завершенный облик. Именно это качество, по мнению К. Зенкина, и проявляется в циклах пьес. Но багатели в основном написаны как циклы, состоящие из 4 – 12 багателей, иногда программных пьес, реализующих завершенный, полноценный образ.

В XX веке к жанру багатели обращаются:

- М. Мошковский (3 багатели, ор.63 – 1900);
- В. Калафати (3 багатели для фортепиано – 1907);
- Й. Хаас (Багатель, ор.23 – 1909);
- Я. Сибелиус (10 багателей для фортепиано, ор.34 – 1914-1916);
- С. Майкапар (8 багателей для скрипки и фортепиано, ор.35 – написаны в период с 1930-1938);
- Ф. Пуленк (Багатель для скрипки и фортепиано из светской кантаты для баритона и камерного оркестра – 1932);
- Дж. Финци (5 багателей для кларнета и фортепиано – 1941);
- К. Вайн (5 багателей для фортепиано – 1944);
- А. Черепнин (10 багателей для фортепиано – 1947);
- Д. Кардош (4 багатели – 1948);
- Д. Лигети (6 багателей для квинтета духовых – 1953);
- Э. Денисов (7 багателей для фортепиано, ор.10 – 1960);
- Х. Эллер (12 багателей для фортепиано – 1963);

- В. Рим (3 багатели для фортепиано – 1965-1966);
- П. Ривилис (багатели для фортепиано – 1966);
- Г. Корчмар (Багатели – 1967);
- У. Уолтон (5 багателей для гитары соло – 1971);
- Л. Бобылев (Багатели для фортепиано – 1972);
- Ю. Семашко (2 багатели для народных инструментов – написанные в период с 1970-1999);
- Р. Зиганов (12 багателей для фортепиано – 1976);
- П. Дайсон (3 багатели для фортепиано – 1981);
- Д. Куртаг (6 багателей для флейты, контрабаса и фортепиано, ор.14 – 1981)
- О. Фельзер (5 багателей – 1986);
- Т. Смирнова (3 багатели для флейты и фортепиано – 1986);
- Л. Шукайло (15 багателей для фортепиано – 1990);
- А. Смирнова (багатели для квартета деревянных духовых – 1991);
- К. Фабио (12 багателей – 1996);
- Т. Шкербина (Багатели для трех флейт в трех частях – 1997);
- И. Дубкова (багатели для скрипки и фортепиано – 1998).

Конечно, это не полный список багателей XX века, но исходя из этого, можно сделать вывод, что количество композиторов, обращавшихся к данному жанру, увеличилось. Раннее багатели писались исключительно для фортепиано и группы струнных инструментов. Теперь же подключаются не только деревянные духовые, но и медные духовые и народные инструменты. По сравнению с XIX веком почти все багатели

определены в циклы от 3 до 15 пьес. Значительно расширяется и географическое пространство „жизни” багатели.

XXI век:

- В. Сильвестров (Багатель для фортепиано, написанная в 1958, переделанная в 2001);
- Ф. Караев (3 багатели для фортепиано – 2003);
- Б. Стронько (5 багателей – 2004);
- Б. Иоффе (багатели для фортепиано – 2005);
- В. Сильвестров (Багатели для фортепиано – 2005-2006, 2008, 7 мгновенных вальсов – 2011, op.180 – 2011; op.181 багатель „Прощальный вальс”);
- Ю. Рябова (багатели – 2009);
- Л. Бобылев (Незаконченные багатели для камерного оркестра и старенького пианино – 2009);
- П. Бир (21 багатель для фортепиано – 2009);
- К. Яган (16 багателей для фортепиано – 2009) и др.

Исходя из неполного списка багателей XXI века, можно сделать определенные выводы: багатели написаны только как циклы, программность в них практически отсутствует. Инструментальный состав значительно сокращается, почти все они фортепианные, но необходимо отметить и максимальный состав – камерный оркестр и „старенькое пианино” у русского композитора Л. Бобылева.

Таким образом, если первоначально предполагалось фортепианное или струнное исполнение для багатели, то со временем, уже в XX веке, группа инструментов-участников расширилась до деревянных духовых, медных духовых и даже народных инструментов, в том числе гитары-соло.

В XXI веке багатель вновь являет собой преимущественно фортепианную пьесу. А багатель Л. Бобылева, написанная для

камерного оркестра, отсылает к еще одному возможному определению багатели как камерному искусству.

Для рассмотренного нами жанра характерна цикличность, которая со временем отходит от программности, сюжетности и приобретает более глубокий философский смысл.

Литература:

1. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. Алла Вайсбанд, Константин Сиговкнига. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.*
2. *Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дисс. ... док. искусствоведения : спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство” / К.В. Зенкин. – Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 1996. – 54 с.*
3. *Карелова Г. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвига Ван Бетховена / Г.В. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 5. – С. 122–125.*
4. *Келдыш Ю.В. Багатель / Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Стб. 270.*
5. *Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. / Л.В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр „Московская консерватория”, 2009. – Т. 2. – 590 с.*
6. *Конен В. История зарубежной музыки. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1981. – 534 с.*
7. *Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О.А. Серовой-Хортик // сост., ред. перевода Д.М. Серова. – М. : Музыка, 1973. – 151 с.*

Мусатова Диана Генриховна,

преподаватель кафедры

„История, теория музыки и композиции”

Южно-Уральского государственного института искусств

им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

Ильенко Д.,

студентка кафедры „История, теория музыки и композиции”

Южно-Уральского государственного института искусств

им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

**„СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК ВОЗМОЖНО!”:
„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН” П.И. ЧАЙКОВСКОГО
КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА**

В статье предлагается интерпретация художественного содержания оперы П.И. Чайковского „Евгений Онегин”, основанная на анализе музыкального текста, в т.ч. его жанрово-драматургических особенностей. В центре внимания автора – интонационно-образный конфликт и музыкальная характеристика *Лирического Героя* оперы.

Ключевые слова: опера „Евгений Онегин”, П.И. Чайковский, жанр, драматургия, лирический герой.

Мусатова Діана Генріхівна, викладач кафедри „Історія, теорія музики та композиції” Південно-Уральського державного інституту мистецтв ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

Ільєнко Д., студентка кафедри „Історія, теорія музики та композиції” Південно-Уральського державного інституту мистецтв ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

**„Щастя було так можливим!”: „Євгеній Онєгін”
П.І. Чайковського як музична драма**

У статті пропонується інтерпретація художнього змісту опери П.І. Чайковського „Євгеній Онєгін”, яка заснована за аналізом музичного тексту, з урахуванням його жанрово-драматургічних особливостей. У центрі уваги автора –

інтонаційно-образний конфлікт й музична характеристика *Ліричного Героя* опери.

Ключові слова: опера „Євгеній Онегін”, П.І. Чайковський, жанр, драматургія, ліричний герой.

Musatova Diana, teacher of the department of „History, Theory of Music and Composition”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

Ilyenko D., student of the department of „History, Theory of Music and Composition”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

„Happiness seemed so possible!”: „Eugene Onegin” by P.I. Tchaikovsky as a music drama

The interpretation of artistic subject matter of the opera „Eugene Onegin” by P.I. Tchaikovsky based on the analysis of the music text, and specifically its genre-and-dramaturgic peculiarities, is given in the article. The author’s primary focus is on the conflict of intonation-and-image-bearing aspects, as well as on the musical portrait of the *Lyric Character* of the opera.

The key words: „Eugene Onegin” opera, P.I. Tchaikovsky, genre, dramatic composition, lyric character.

Опера „Евгений Онегин” – одно из самых вдохновенных и прекрасных творений П.И. Чайковского. Написанная в 1877 г. и поставленная в 1879 г. силами учащихся Московской консерватории, она прочно вошла в репертуар отечественных и зарубежных театров, став своеобразной эмблемой русской культуры. Интерес к изучению этого произведения не прекращается и в настоящее время. Если современные исследования в большей степени посвящены сценическим интерпретациям оперы, то в классических трудах отечественных музыковедов, таких как Г. Ларош, Б. Асафьев, Б. Ярустовский, А. Кандинский, Ю. Келдыш, В. Протопопов и другие, рассмотрены различные аспекты художественного содержания. В центре внимания всегда присутствуют:

- композиторская интерпретация текста А. Пушкина, в том числе лирическая трактовка сюжета, который

разворачивается в чередовании „сольных эпизодов монологического характера” [2, 159];

- рождение нового вокального стиля: особый ариозный вокальный стиль этой оперы был воспринят как „интонационный словарь эпохи”, как „песня русской интеллигенции” [1, 78];
- целостность музыкальной композиции, которую в своих трудах Б. Асафьев определяет, как „систему интонационных арок, звукоарок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой, основанную на особом, присущем каждому из действующих лиц «комплексе интонаций» [цит. по 2, 160].

Обратимся к другому аспекту содержания, который также обсуждается во множестве книг, но нигде отчетливо не сформулирован: жанр оперы и соответствующая этому жанру драматургия. „Изучение оперы ставит перед музыкантом-исследователем (и, соответственно, исполнителем-практиком) целый комплекс задач, главная из которых связана с осознанием жанровой стороны сочинения. <...> Жанр оперы, в свою очередь, во многом предопределяет сценическую и музыкальную драматургию (тематическую, интонационную, оркестровую), музыкальную композицию (на всех ее уровнях), постижение тайн которых предполагает и адекватную (жанру и стилю композитора) оперную режиссуру, дирижерское прочтение, исполнительскую манеру певцов” [3, 10].

Не вызывает сомнения, что „Евгений Онегин” П.И. Чайковского – это музыкальная драма. Действительно, на протяжении оперы мы можем наблюдать целеустремленное развитие сюжета к драматической развязке, к финальной сцене расставания героев, крушения их надежд. Но создается ли это самим музыкальным текстом произведения? Выражено ли в его музыкальной драматургии?

Попытаемся более четко выявить конфликтную основу музыкальной драматургии. Предложим две версии в понимании этого.

Версия первая: драматургия всех картин оперы основана на контрасте-сопоставлении возвышенного и земного, банального и поэтического. Традиции романтической музыки (Р. Шуман,

Ф. Лист, позднее – Г. Малер, Д. Шостакович) позволяют рассмотреть эту коллизию как конфликтную, провоцирующую драматическую развязку. Сопоставление двух начал, как одна из основ драматургии оперы, раскрывается довольно отчетливо:

- в первой картине – открывающий действие квартет включает возвышенно-лирический дуэт Татьяны и Ольги („Слыхали ль вы...”) и его бытовую инверсию – беседу Лариной и няни („Привычка свыше нам дана...”);
- во второй картине – исповедальная романтическая „сцена письма” Татьяны оттеняется прозаическим повествованием няни („Так, видно, Бог велел! Мой Ваня...”);
- третья картина – здесь прагматичен Онегин, читающий Татьяне жизненные наставления на фоне поэтичного хора „Девицы, красавицы”;
- четвертая картина – острое взаимодействие контрастных образов: очаровательной и банальной музыки провинциального бала и трагедийной образности квинтета „В вашем доме!”;
- пятая картина – сцена дуэли, в которой трагедийный „уход” Ленского оттенен выступлением прагматика Зарецкого – „классика и педанта” в дуэлях;
- шестая картина – „банального” нет, но ярко контрастируют возвышенный академизм арии Гремина (трехчастной, замкнутой, архитектурно-точной) и страстность пробудившихся чувств Онегина;
- седьмая картина – здесь прагматиком выступает Татьяна, но сдержанное достоинство ее ариозо „Онегин! Я тогда моложе...” (интонации „супруги Гремина”) сохраняется лишь до ее искренней реплики „Я плачу!”.

Итак, интонационный и жанровый контраст материала в тексте оперы позволяет услышать воплощение как прозаического, так и поэтического в мире героев Чайковского. Исполнительская интерпретация такого сопоставления как основы драмы актуальна и для нашего времени.

Другая, не противоречащая первой, версия драматургической основы представляется более острой, способной развернуть действие к трагедии (заметим, что отсутствие финального катарсиса удерживает оперу на уровне

лирической драмы). „Драматическое начало проявляется не в обилии сценического движения и остро напряженных конфликтных ситуаций, а в тяготеющей над всеми главными персонажами роковой зависимости от обстоятельств, о которые разбиваются их лучшие стремления к любви, радости и счастью” [2, 158]. В этом высказывании Ю. Келдыша сформулирована тема творчества П.И. Чайковского, определившаяся как основная в период 1877 - 1878 годов.

Но как именно „роковая зависимость от обстоятельств” воплощена в музыкальном тексте оперы? Своеобразие драматургии „Евгения Онегина” в том, что в ней нет героя контрдействия, но, тем не менее, его обобщенный музыкальный образ подспудно присутствует, постепенно формируется, становясь к концу оперы все более ощутимым. Он не персонифицирован, но представлен как звуковой символ. Определим его как „символ Рока”, понимая под этим все то, что противостоит стремлению человека быть счастливым. Рельефное формирование и включение в действие этого музыкального символа происходит в сценах ссоры (четвертая картина) и дуэли (пятая картина). Эта образность создается звучанием аккорда альтерированной субдоминанты. Для Чайковского „характерен фонический эффект напряженной экспрессивной гармонии, в которой выявлена интенсивность внутритональной хроматики. Острота звучания альтерированных аккордов в ясном ладофункциональном контексте становится характерной стилевой чертой” [5, 70]. „Лейтгармония Рока” отчетливо формирует нарастающую драматическую напряженность:

- в четвертой картине – в сцене ссоры (на словах „Я вами оскорблен...”, „Онегин! Вы больше мне не друг...”) и в финальной оркестровой каденции;
- в пятой картине звучит в момент гибели Ленского. Здесь, в сцене дуэли, она обрамляет симфонический антракт, единственный раз обретая относительную структурно-тематическую отчетливость и облик типичной темы Рока;
- в драматургии седьмой картины эта гармония, играя важнейшую роль, сопровождает появление Татьяны („О, как мне тяжело...”) и Онегина, господствует в

музыкальном материале в финальной стадии сцены. На ней, в заключительном дуэте, основаны вокальная партия Татьяны („Глубоко в сердце проникает его отчаянный призыв”) и итоговая драматическая реплика Онегина („Позор! Тоска! ...”). Доминирование этого материала в последней седьмой картине свидетельствует об утверждении образа контрдействия в итоге развития.

Как представлена в опере другая сторона конфликта, драматургическая линия прямого действия? Ее носители – главные действующие лица оперы – Татьяна, Ленский, Онегин, их лирические, получающие развитие музыкальные характеристики. Три действия оперы соответствуют портретам этих героев (первый акт посвящен, прежде всего, Татьяне; второй – Ленскому; третий – Онегину). Исследователи творчества Чайковского отмечали поразительное интонационное и тематическое совпадение партий этих трех героев. Так в своих трудах Б. Асафьев пишет: „Комплексы интонаций, свойственные отдельным персонажам, сплетаются друг с другом в родственных сопереживаниях душевных состояний, становясь не столько личными, сколько вообще присущими человеку в данных условиях” [1, 73]. Развивая мысль о „родственных сопереживаниях” дерзнем предположить, что на самом деле в „Евгении Онегине” не три главных действующих лица, а одно: так называемый *Лирический Герой*. Движение от действия к действию, через развитие характеристик основных персонажей, отображает, по сути, этапы жизни, процесс становления этого Лирического Героя. Драматургическую функцию каждого действия и картины можно обозначить следующим образом:

- Действие первое – экспозиция. Юность Героя (грезы, мечтания, влюбленность, обретение себя). В рамках первой картины Татьяну характеризует „тема Грез” („Тогда свирели звук унылый и простой...”), во второй – „тема Страстного чувства” („Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую...”) и „тема Любви” („Кто ты: мой ангел ли хранитель...”): формирование мелодической фразы, построенной на плавном нисходящем движении от терции к квинте лада, становится итогом этой картины и кульминацией партии Татьяны.

- Второе действие – развивающее. Период испытаний, тревог, изменение мировосприятия Героя, познавшего горечь разочарований. Так „Тема Любви” развивается и драматизируется в антракте к четвертой картине, но в пятой — ее минорный вариант развивается через партию Ленского („Что день, грядущий мне готовит?”). На этой стадии развития лирическая тема соприкасается с музыкой контрдействия, обрамляясь „темой Рока” уже в антракте.
- Действие третье – динамизированная реприза. Возрождение чувств героя, прошедшего через испытания. Способность любить и жаждать счастья открывается через партию Онегина. В этом, возможно, разгадка того, почему наиболее яркие высказывания Онегина – это реминисценции интонаций и тем из партии Татьяны („Увы, сомненья нет...”, „О, не гони, меня ты любишь...”, „Вся жизнь твоя была залогом...”).

Именно в седьмой картине продолжается активное развитие конфликта, начатое в сцене ссоры, интенсивное взаимодействие музыкальных интонаций и тем. Она обобщает важнейшие лирические интонации и темы оперы, объединенные партиями Татьяны и Онегина (коннотируясь с партиями Ленского и Гремينا). Музыкальный символ Рока, не довлея в звуковом пространстве картины, становится доминирующим и структурно (обрамляет всю картину) и драматургически, постепенно проникая теперь и в вокальные партии героев: „Рост мастерства, обретение творческой зрелости, выявляются совершенствованием драматургической роли гармонии в процессе становления формы” [5, 76]. Это подтверждает и оркестровое вступление к опере, основанное на развитии лирической „темы Грез”: отмеченный сменой фактуры, патетический речитатив „прорисовывает” звуковой образ контрдействия.

В опере „Евгений Онегин” композитору удалось достичь наивысшей гармонии творческих устремлений и их воплощения. Это проявилось и в выборе сюжета, в котором самым важным является внутренняя жизнь героев, и в создании нового типа интонирования, основой которого стала музыка быта 1870-х годов, и в тончайшем интонационном развитии, позволившем

раскрыть содержание не только на уровне сюжета, слова, но и в музыкальном материале.

Анализ оперы, ознаменовавшей наступление творческой зрелости композитора подтверждает, что мышление П.И. Чайковского драматургично, театрально по сути: построение содержания оперы „Евгений Онегин” основано на постепенном формировании и развитии интонационно-образного конфликта. Жанр музыкальной драмы становится органичным, ведущим для творчества композитора и в театральной музыке („Лебединое озеро”, „Евгений Онегин”) и в инструментальных композициях (симфония № 4, увертюра-фантазия „Франческа да Римини” и др.), эволюционируя к воплощению трагических концепций в позднем творчестве („Пиковая дама”, симфония № 6).

Логичное взаимодействие интонаций, подчиненное законам драматургии свидетельствует о симфоничности мышления П.И. Чайковского, о способности воплощать становление мысли средствами самой музыки. Оно системно, структурно отчетливо, классицистски логично и ясно, отличается особым изяществом и тонкостью вкуса, в том числе и в применении лейтмотивной техники. „Интимная, но сильная драма” становится типичным жанром творчества Чайковского.

Литература:

1. Асафьев Б.В. *Избранные труды: в 2 т.* / Б.В. Асафьев. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1954. – Т. 2. – 384 с.
2. Келдыш Ю.В. П.И. Чайковский / Ю.В. Келдыш // *История русской музыки: в 10 т.* – М. : Музыка, 1994. – Т. 8. – 534 с.
3. Комарницкая О.В. О жанровой классификации оперы / О.В. Комарницкая // *Музыковедение*, 2008. – № 5. – С. 10–16.
4. Розанова Ю.А. *История русской музыки: в 2 т.* / Ю.А. Розанова. – М. : Музыка, 1981. – Т. 2. – Кн. 3. – 310 с.
5. Синьковская Н.Н. О гармонии П.И. Чайковского: очерки / Н.Н. Синьковская. – М. : Музыка, 1983. – 79 с.

Громченко Валерій Васильович,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Виконавське мистецтво”

ЖАНР ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ **(на прикладі творів для духових інструментів соло)**

У статті автор вивчає можливість визначення жанру як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло вітчизняних та зарубіжних композиторів ХХ – ХХІ століть. З'ясовано, що в утвердженні жанру як засобу виразності важливу роль відіграє його практична функція, яка знаходить вираження у жанрових критеріях змісту, виконавських засобів, а також місця, обстановкою виконання тієї чи іншої музичної композиції.

Ключові слова: жанр, твір, зміст, композитор, виконавські засоби, художній образ, інструмент.

Громченко Валерий Васильевич, кандидат
искусствоведения, доцент кафедры „Исполнительское
искусство” Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Жанр как средство музыкальной выразительности (на примере произведений для духовых инструментов соло)

В статье автор изучает возможность определения жанра как средства музыкальной выразительности. Исследование проводится на примере произведений для духовых инструментов соло отечественных и зарубежных композиторов ХХ – ХХІ столетий. Выяснено, что в утверждении жанра как средства выразительности важную роль имеет его практическая функция, которая находит выражение в жанровых критериях содержания, исполнительских средств, а также места, обстановки исполнения той или иной композиции.

Ключевые слова: жанр, произведение, содержание, композитор, исполнительские средства, художественный образ, инструмент.

Hromchenko Valerii, vice-rector for scientific work, candidate of arts studies, associate professor of the chair „Performing Art”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Genre as a means of musical expression (for example on compositions for wind instruments solo)

The author investigates the possibility of defining the genre as a means of musical expression. The investigation is conducted on the example of works for solo wind instruments national and foreign composers of XX – XXI centuries. It was found that in approving of the genre as a means of expression is an important part of its practical function, which finds expression in the genre criteria of content, performing resources, as well as the place of performance of the situation of a particular composition.

The key words: genre, composition, content, composer, performing means, artistic image, instrument.

Питання музичного жанру представляють одну з найбільш актуальних проблем музикознавства. Відсутність усталеної позиції з огляду жанрової класифікації, визначення жанрів, процесів їх синтезу ускладнюється також й появою нових специфічних рис їхнього функціонування у сучасній культурі. Поряд із цим, у жанровому віддзеркалені музики XX – початку XXI століть, суттєво активізується взаємозв'язок між позамузичними компонентами творчості та її сугубо музичними характеристиками. Так, яскраво виражена театралізація з відповідним костюмованим оздобленням є невід'ємною складовою виконання таких творів як „Арлекін” К. Штокгаузена для кларнета соло, „Баста” Ф. Рабе для тромбона соло; мовний компонент виразно представлений у композиціях „Біле вино” Жан-Дені Міша для саксофона соло, „Номо ludens” V, „Інтерв'ю із заїкою, або 10 хвилин в трубу” для труби соло В. Рунчака та багатьох інших сучасних творах.

Безумовно, небувале жанрове різноманіття як у вітчизняній, так й у зарубіжній академічній музиці формує нові науково-

дослідницькі погляди на проблему жанру, народжує новітні вектори її дослідження. Г. Дауноравічене зазначає: „В останні роки у контексті стрімких перетворень в музичній культурі об'єктом палких дискусій стають не тільки теоретичні питання жанру як такого, але й проблема практичного його функціонування” [4, 3].

Поряд із цим відзначимо, що суттєве розширення ідейно-змістовної, художньо-образної сфери у діяльності сучасних композиторів, за словами О. Соколова „...відкриття нових орієнтирів творчості, віддзеркалення якісного стрибка в художньому мисленні” [11, 100], змушує означити характерологічні особливості практичного використання композиторами жанру, який за таких умов може експонуватися саме як вагомий, чітко окреслений композиторський засіб музичної виразності.

Метою статті є означення практичної функції у застосуванні жанру та утвердження останнього як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло, написаних вітчизняними та зарубіжними композиторами у період XX – початку XXI століть. Ціллю публікації також постає популяризація серед науковців, виконавців та викладачів сольних духових композицій створених сучасними українськими авторами.

У науковій літературі вивчення жанру музики для інструмента соло отримує надзвичайно мізерну увагу. Активність дослідницького процесу відносно даного жанру відбувається насамперед у сфері струнно-смичкового професійного виконавства. У галузі ж духового професійного музично-виконавського мистецтва даний жанр залишається все ще недослідженим. Науковці В. Апатський [1], Ф. Крижанівський [5], І. Палійчук [9] вивчають особливості багатьох жанрів царини духового виконавства, нажаль, залишаючи при цьому майже без уваги духові композиції соло.

Відмінність та водночас жанрову специфіку струнно-смичкових й духових творів соло, засновану на жанровому факторі виконавських засобів відповідного інструментарію (Т. Попова [7]), влучно висвітлює Е. Денисов. Говорячи про сонату для фагота соло (1982) композитор відзначає: „Дуже

складно писати твір великої довжини для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) й особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає дуже мало барвистих можливостей. Тому ж тембр того ж, скажімо, фагота, він сам по собі набагато більш специфічний, ніж тембр віолончелі соло, наприклад. Тому писати для віолончелі соло значно легше: тут ви можете використовувати значно більше різних прийомів – і легато. І піцікато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; нарешті, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті – це повний злам краски, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух... Вони можуть вводитися, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцять-шістнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно” [14, 297].

У репертуарі сучасних виконавців-духовиків твори жанру музики для інструмента соло займають особливе місце. Адже цьому постає яскраво представлений ряд індивідуальних, притаманних лише духовим сольним композиціям характеристик. По-перше, їх виконання неодмінно пов'язане з докорінно новими сценічно-психологічними відчуттями музиканта (виконавець один на концертній естраді) та певними професійно-технологічними навичками (своєрідні виконавські можливості соліста) народженими специфікою індивідуального спілкування артиста зі слухацькою аудиторією. По-друге, активність написання духових творів соло сучасними композиторами з найрізноманітнішою художньо-образною палітрою та арсеналом виразових можливостей того чи іншого інструмента, а також включення такого роду творів до різноманітних концертних програм, конкурсних виступів, переліку педагогічного репертуару в музичних навчальних закладах.

Складність дослідження жанру музики для духових інструментів соло зумовлена також наявністю своєрідної жанрової прив'язки у багатьох сольних творах. Так, серед найвідоміших композицій музики для інструмента соло у царині духового виконавства, написаних у період ХХ – початку ХХІ століть, відзначимо п'єсу для флейти соло „Сірінкс” К. Дебюссі, сюїту для гобоя соло „Шість метаморфоз по Овідію” Б. Бріттена, фантазію для валторни соло А. Малкольма, сонату для флейти соло Е. Денисова, імпровізацію для тромбона соло Е. Креспо, секвенції для кларнета соло Л. Беріо, поему для флейти соло Л. Дичко, концерт для кларнета соло „Гра над прірвою” Є. Станковича, етюд-картину для саксофона соло „Зранку з високого замку” З. Ковпака, монолог для кларнета соло С. Пілютикова, „*Nomo ludens I* для...” флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака та багато інших творів. Підкреслимо, що така жанрова комплексність, синтетичність жанру музики для духових інструментів соло утворює можливість щодо втілення композиторами у сольних творах найрізноманітніших художніх образів.

Безумовно, базуючись на відповідних умовах сфери застосування, а також особливостей виконання композицій соло відзначимо, що усі вони належать до однієї великої жанрової групи – камерна музика, яка за словами Т.В. Попової: „...призначена для одного або декількох виконавців-майстрів та звучання в умовах невеликих концертних приміщень” [7, 5]. При цьому критерії кожного відповідного жанру цієї групи є визначальними для його аналітичного й художнього розуміння. Не є виключенням й музика для інструмента соло сфери духового виконавства.

Виділяючи змістовний чинник (концепція В. Цуккермана [13]) як базовий у розкритті жанрової природи інструментального соло, а також беручи до уваги дві характерологічні риси змістовного опрацювання жанру (концепція Ю. Тюліна [6]), а саме „орієнтування на внутрішні признаки, тобто на безпосередню характеристику музичного змісту, та на зовнішні признаки, тобто на косвену характеристику” [6, 13], стає можливим дістатися розкриття практичних чинників у зверненні композиторів до означеного

жанру не лише як до певного історично сформованого виду (роду) музичних творів, за визначенням Є. Назайкінського відповідної „генної структури, своєрідної матриці, за якою створюється те чи інше художнє ціле” [8, 94; 95], а ще й як до вагомого, своєрідного засобу музичної виразності.

З огляду означеної тематики першочергову увагу привертає п'єса „Сірінкс” К. Дебюссі для флейти соло (1913). У створенні картини глибоко індивідуальних почуттів, своєрідної післямови кохання, яке не зазнало взаємності, композитор звертається до звучання лише однієї флейти. Змальовуючи образ давньогрецького бога Пана, який в абсолютній самотності виконує на саморобній флейті сумну мелодію в пам'ять про власну любов, палку пристрасть до німфи Сірінги, К. Дебюссі торкається відверто особистих граней почуттів покровителя пастухів та дикої природи. С. Яроцинський пише: „Якщо К. Дебюссі й буває іноді живописцем, то живописцем лише явищ нематеріальних або полишених маси” [15, 213].

Відзначимо, що відтворення даного образу базується поміж іншого й на прикладній функції жанру під час художньої передачі композитором індивідуального виконавського процесу Бога Пана. Це має прояв у зверненні К. Дебюссі лише до одного виконавця-соліста, зокрема флейтиста. Композитор, регенеруючи античну монодію в синтетичному жанрі музики для інструмента соло формує прикладну функцію застосування сучасного жанру, в такий спосіб використовуючи жанр інструментального соло як засіб музичної виразності. Досліджуючи „міфологічне” в музичному доробку К. Дебюссі науковець О. Періч характеризує епоху видатного композитора у наступному висловлюванні: „Неоміфологічні спрямування кінця ХІХ – початку ХХ століть охоплюють всю духовну діяльність людини – науку, філософію, мистецтво. У сфері останнього відпрацьовуються ті унікальні образи й сюжети, художні прийоми та виразові засоби, які вплинули на всю культуру ХХ століття” [10, 16].

К. Дебюссі використовує традиційний арсенал виразових можливостей флейти. Натомість автор висуває значні вимоги до професійно-виконавського рівня музиканта-соліста (звуки нижнього регістру інструмента, довгі фрази на одному циклі

дихання, витонченість динамічних градацій). За висловом В. Гуркова здійснюється значна „деталізація виразності” [3, 22], яка й є результатом знаходження композитором максимальної тотожності між художнім образом та його практичним втіленням в мистецтві інтонування.

Таким чином, виходячи з ідейно-образної картини п'єси „Сірінкс” К. Дебюссі можна стверджувати, що прикладна функція у використанні жанру музики для інструмента соло, формуючись на жанровому факторі змісту музичної композиції, засвідчує використання інструментального соло як засобу музичної виразності.

Аналогічним прикладом звернення до музичного жанру як до засобу виразності постає програмна сюїта „Шість метаморфоз по Овідію” (1951) Б. Бріттена для гобоя соло. Ряд творів, які послідовно виконуються за принципом контрасту, розпочинає п'єса під назвою „Пан” (далі композиції „Фаетон”, „Ніоба”, „Вакх”, „Нарцис” та „Аретуса”). З невеликих програмних пояснень на початку кожної з п'єс ми дізнаємося про їх художній зміст, зокрема й про особисту драму почуттів одного з найвідоміших персонажів древньогрецької міфології Бога Пана. Лише в одному реченні-епіграфі Б. Бріттен лаконічно змальовує картину трагічної самотності героя: „Пан, що грає на свирілі, в яку перетворилась Сірінкс, його кохана” [2].

Дослідник історії духового професійного музично-виконавського мистецтва Ю. Усов стосовно „Шести метаморфоз по Овідію” Б. Бріттена зазначає наступне: „Композитор вирішив воскресити старовинну англійську традицію генделевської „Музики на воді”. Твір у перше прозвучав у доволі романтичній обстановці: слухачі та виконавиця – гобоїстка Джой Боутон – сиділи у човнах. Мабуть, це перший у світовій літературі твір для гобоя без супроводу. У свій час Дебюссі написав п'єсу для флейти соло „Сірінкс”, Стравінський – три п'єси для сольного кларнета. Бріттен створив блискучу концертну композицію для свого улюбленого інструмента – гобоя” [12, 212; 213].

Визначена Б. Бріттенем плернерність, а саме вимога виконання даної сюїти на відкритому повітрі, підкреслює критерій місця виконання музики як важливого фактора жанроутворення. Разом з художнім змістом п'єси „Пан”

(змістовний чинник) вони породжують утворення практичної функції у застосуванні композитором синтетичного жанру музики для інструмента соло, таким чином засвідчуючи використання духового соло як важливого засобу музичної виразності.

На особливу увагу заслуговує поема для флейти соло Л. Дичко (1976). Будучи визнаним майстром української хорової академічної музики композиторка все ж таки має певний творчий доробок у жанрі інструментального академічного соло. Дана поема – лірико-драматичний твір, що зображує жахливі події голодомору українського народу в 1932 – 1933 роках. За словами одного з учасників Республіканського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах (Київ, 1976), викладача класу флейти Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Сергія Пятова, у час конкурсних випробувань (де поема була обов'язковою до виконання), Леся Василівна провела невеличкий майстер-клас для флейтистів, у якому сповістила про художній зміст означеного твору. Поема передає страшенний стан людини, яка волею життєвих обставин, що жодною мірою не є залежними від її світосприйняття та волі, приречена на голодну смерть.

Безумовно, основним критерієм що визначає сутність жанрової природи даної композиції постає зміст, що передає автор та, підкреслимо, виконавські засоби, які вбачаються найнеобхіднішими у процесі відтворення відповідного художнього образу. Л. Дичко звертається до поеми, як емоційно концентрованої, інструментальної п'єси лірико-драматичного характеру, а також обирає духове соло, зокрема виконавця-флейтиста, який засобами лише поодинокого, одноголосного інструмента мусить відтворити трагізм індивідуального відчуття людиною страхіть голодомору.

Відтак, трагедія голоду, реальність пізнання якого виходить з глибоко особистого відчуття кожної людини приводить композитора до суттєвої активізації практичної функції синтетичного жанру музики для інструмента соло, що вкотре підтверджує можливість визначення інструментального соло як значного засобу музичної виразності.

Специфіка використання виконавських засобів як певного показника практичної функції застосування жанру виразно розкривається у творі В. Рунчака „Трошки музики на честь Адольфа Сакса” для саксофона соло (2014). Композиція присвячена видатному бельгійському музичному майстру, винахіднику саксофона Адольфу Саксу, який у 1846 році запатентував відкриття всесвітньо відомого духового інструмента.

Важливим є факт включення цього твору до обов’язкового виконання на Другому міжнародному конкурсі виконавців на дерев’яних духових інструментах імені Володимира Антонова (Київ, 2014). Адже винятково широкий спектр використовуваних засобів виразності у цьому творі постає визначальним для професійно-виконавського рівня саксофоніста.

В. Рунчак, у надзвичайно ексцентричній манері, максимально застосовує новітні можливості саксофона. Знаходячись на межі експресії, за якою починається абсолютний експеримент з виразовими якостями інструмента, композитор вимагає від музиканта нових художніх барв, які дуже часто знаходяться на грані виконавських можливостей саксофоніста. Автор використовує багатозвуччя, слептони, аерозвуки, техніку перманентного (безперервного) видиху, різноманітні шумові ефекти, мікрохроматику, осциляцію тощо.

У такий спосіб В. Рунчак розкриває щонайбільший арсенал виразових можливостей сучасного саксофона. Композитор ніби звертається до Адольфа Сакса з демонстрацією оновленої виразової палітри інструмента, показуючи його потенціал у ХХІ столітті.

Слід відзначити, що автор музики на честь Адольфа Сакса досягає даної концепції твору шляхом активізації практичної функції у застосуванні жанру музики для інструмента соло, що вкотре засвідчує використання інструментального, зокрема духового соло, як вагомого засобу музичної виразності.

Дві сольні п’єси Є. Денисова „Соло для флейти” та „Соло для гобоя” (1971) також представляють яскравий приклад використання жанру музики для духових інструментів соло як засобу музичної виразності. Саме у грі соло композитор вбачає здатність якомога більшого розкриття новітніх виразових

можливостей флейти та гобоя. Особливо показовим з цього питання постає висловлювання Е. Денисова: „П’єси короткі, оскільки й завдання для мене було позначене відповідне: досить коротко викласти сучасні прийоми гри на цих інструментах у цікавій художній формі. Так що це головна причина, чому в обох п’єсах стільки багато нетипових для традиційного флейтового та гобойного письма прийомів: тут й акорди гармонічні, й флажолети різні, й глісандо невеликі, й так далі” [14, 219].

Отже, вищевикладене дозволяє стверджувати, що у творчості як вітчизняних, так й зарубіжних композиторів ХХ – початку ХХІ століть жанр, зокрема музика для духових інструментів соло, може представлятись як значний засіб музичної виразності, за умови активізації практичної функції жанру, яка визначається змістом, виконавськими засобами та місцем представлення тієї чи іншої музичної композиції.

Перспективою досліджень означеної теми може стати аналіз інших композицій не лише царини духової академічної музики, але й багатьох творів сфери струнно-смічкового професійного музично-виконавського мистецтва.

Література:

1. Апатский В.Н. *История духового музыкально-исполнительского искусства* / В.Н. Апатский. – К. : „Задруга”, 2010. – 320 с.
2. Бриттен Б. *Шесть метаморфоз по Овидию* / Б. Бриттен. – [Ноты, электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.partita.ru/solos.shtml>
3. Гурков В. *Импрессионизм Дебюсси и музыка ХХ века* / В. Гурков // *Дебюсси и музыка ХХ века : Сб. статей.* – Л. : Музыка, 1983. – С. 11 – 38.
4. Дауноравичене Г.Л. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов)* : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Г.Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.

5. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Ф.П. Крижанівський. – Одеса : 2006. – 19 с.
6. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – 396 с.
7. Музыкальные жанры / Т.В. Попова и др. – М. : Музыка, 1968. – 328 с.
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / І.С. Палійчук. – Київ : 2007. – 20 с.
10. Перич О.В. „Мифологичное” в музыкальном наследии Клода Дебюсси : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 „Теория и история искусства” / О.В. Перич. – Владивосток, 2009. – 28 с.
11. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
12. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю.А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1976. – С. 196 – 223.
13. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
14. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.
15. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм і символізм / С. Яроцинський. – М. : „Прогресс”, 1978. – 232 с.

Музичне виконавство та педагогіка

УДК 783

Шуміліна Ольга Анатоліївна,
*доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри „Теорія музики”
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ТЕМИ „ПОЛІФОНІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПАРТЕСНІЙ МУЗИЦІ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.” В КУРСІ ПОЛІФОНІЇ ВНЗ УКРАЇНИ

У статті узагальнено досвід наукового дослідження поліфонії в українській партесній музиці XVII – першої половини XVIII ст. та впровадження головних результатів проведеного дослідження у навчальному процесі, при викладанні курсу поліфонії у вищих навчальних закладах культури і мистецтв України. З’ясовано роль поліфонії в партесному багатоголоссі, встановлено специфіку поліфонічних ознак, зазначено найпоширеніші поліфонічні засоби, пропоновано алгоритм аналізу поліфонії в партесних композиціях.

Ключові слова: партесний спів, партесне багатоголосся, поліфонія, імітація, контрапункт, імітаційно-поліфонічна побудова.

Шумилина Ольга Анатольевна, доктор
искусствоведения, доцент кафедры „Теория музыки” Львовской
Национальной музыкальной академии им. М.В. Лысенко

**Методические аспекты преподавания темы
„Полифония в украинской партесной музыке XVII – первой
половины XVIII вв.” в курсе полифонии ВУЗов Украины**

В статье обобщён опыт научного исследования полифонии в украинской партесной музыке XVII – первой половины XVIII вв. и внедрения основных результатов проведенной работы в

учебный процесс, при изучении курса полифонии в высших учебных заведениях культуры и искусств Украины. Определены роль полифонии в партесном многоголосии и специфика полифонических средств, отмечены наиболее распространенные полифонические приемы, предложен алгоритм анализа полифонии в партесных композициях.

Ключевые слова: партесное пение, партесное многоголосие, полифония, имитация, контрапункт, имитационно-полифоническое построение.

Shumilina Olga, doctor of arts, assistant professor of the chair „Music Theory” of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Methodological aspects of teaching topics „The polyphony in Ukrainian partes music of the 17th – early 18th century” in the universities of Ukraine

This article summarizes the experience of research on polyphony in Ukrainian partes music of the 17th – early 18th century and the implementation of the main results of the research in the learning process in teaching the polyphony course in Culture and Arts universities of Ukraine. The author describes the role of polyphony in partes music, polyphonic specific set of features, most common polyphonic methods, proposes analysis algorithm of polyphony in partes compositions.

The key words: partes singing, polyphony, imitation, counterpoint, polyphonic construction.

Курс поліфонії, що викладається у вищих навчальних музичних закладах України студентам виконавських і теоретико-композиторських спеціалізацій, складається з двох частин – теоретичної та історичної. Друга, історична частина курсу передбачає ознайомлення студентів з особливостями поліфонічного стилю західноєвропейських, російських та українських композиторів, починаючи з епохи вокальної поліфонії строгого письма (XV–XVI ст.) і закінчуючи сучасною музикою кінця XX – початку XXI століть.

Огляд поліфонії в українській музиці, що охоплює досить тривалий час і торкається як давніх, так і сучасних її етапів, є

важливим складником історичної частини означеного курсу. Як правило, першою темою, що вивчається в межах цього розділу, є поліфонія в хоровій творчості українських композиторів другої половини XVIII ст. – М. Березовського і Д. Бортнянського. Проте, досягнення цих композиторів ґрунтуються на успадкуванні національних традицій, закладених у попередні часи. Тому вивчення поліфонії в українській музиці доцільно розпочинати від *партесної епохи*, протягом якої відбувався перехід до хорового багатоголосся, що сягнуло досить розвинених поліфонічних форм.

Незважаючи на історичну значущість партесного етапу розвитку поліфонії в українській музиці, до недавнього часу означена тема залишалася поза увагою викладачів навчальної дисципліни „Поліфонія”. Причиною цього були різні фактори: по-перше, відсутність означеної теми в навчальному плані, передбаченому програмою з курсу поліфонії; по-друге, майже повна недоступність стародавніх нотних рукописів з цікавими зразками партесної творчості, кількість яких значно перевищує поодинокі твори, надруковані в сучасних виданнях; по-третє, велетенські поліфонічні досягнення в галузі духовного концерту другої половини XVIII ст., які вивчаються зі значно більшою увагою, ніж дещо скромніші поліфонічні якості партесної творчості.

Слід констатувати і той факт, що означена тема практично не висвітлюється в підручниках і навчально-методичних посібниках з курсу поліфонії, хоча аналізу партесної творчості присвячено цілий ряд ґрунтовних наукових досліджень, першими серед яких необхідно зазначити роботи Н.О. Герасимової-Персидської [1] та В. Протопопова [4; 5], а також праці інших авторів. Крім того, незважаючи на підвищення інтересу дослідників до стародавньої української музики, в тому числі й до партесного етапу її розвитку, що спостерігається протягом останніх десятиліть (одним з найважливіших результатів цього процесу є опублікування нотних збірок з партесними творами), дуже багато творів партесної доби, як і раніше, залишаються неопублікованими і зосереджуються в малодоступних широкому колу викладачів і студентів рукописних архівах, а процес опрацювання рукописів,

що містять цікаві зразки партесної творчості, та відкриття невідомих раніше пам'яток триває і досі. Проте, особливості поліфонії в українській партесній музиці не можна розглядати без урахування тої величезної кількості партесних творів, які містяться в рукописних пам'ятках, тим більш що деякі з нещодавно віднайдених творів значно розширюють і багато в чому змінюють загальноприйнятий погляд на партесну добу.

Усі вищезазначені фактори викликали потребу в попередній систематизації рукописних та опублікованих нотних матеріалів. Це дало підстави для більш обґрунтованого аналізу поліфонічних процесів, які відбувалися в українській партесній музиці XVII – першої половини XVIII століть, і дозволило відтворити цілісну картину розвитку поліфонії в українській музичній творчості того часу. Необхідність подальшого впровадження отриманих результатів проведеної роботи у навчальний процес викликало появу цієї статті.

Епоха партесного співу є яскравою сторінкою в історії українського музичного мистецтва. Вона охоплює період з кінця XVI до першої половини XVIII століть. У цей час у церковно-співацькій практиці затверджується і розвивається хорове багатоголосся акордово-гармонічного складу, засноване за принципом об'єднання різнотембрових вокальних партій (або „партесів”, як зазначено в стародавніх музичних рукописах). Від одноголосї монодії, яка ще панувала, але вже поступово витіснялася з богослужбового обряду, багатоголосї партесні піснеспіви відрізнялися новими естетичними якостями, композиційними та фактурними ознаками. Саме в партесному багатоголоссі вперше стали можливими різноманітні просторові ефекти, які створювалися за участю великих хорових мас, завдяки перемінності виконавських складів, за допомогою контрастних зіставлень тембрів, хорових *tutti* й ансамблевих груп.

Перехід до багатоголосся створив умови для зближення української професійної музики із сучасним європейським мистецтвом. У партесній творчості відбувалися процеси становлення тонально-гармонічної системи, формування тематизму, кристалізації музичної форми. Засвоєння принципів

західноєвропейської поліфонії також стало результатом цих процесів.

Звернення авторів партесних композицій до поліфонії, сферою застосування якої стають різножанрові твори – служби, канони, концерти – пояснюється тією роллю, яку відігравала у формуванні їх стилістичних особливостей європейська музика XVII ст. На етапі впровадження (кінець XVI – перша половина XVII ст.) партесне багатоголосся було організоване на зразок хорової музики, яка звучала в той час у польських католицьких костьолах, італійських і німецьких церквах, і в якій був засвоєний тризвуковий принцип побудови вертикалі, застосовувався поліфонічний склад зі специфічними прийомами вокальної поліфонії (простими та складними контрапунктами, імітаціями, канонами) та модальною гармонією (в надрах якої народжувалася тональна дволодова система). Ці ознаки стали основою для формування стильових рис партесного багатоголосся, що лишилися незмінними впродовж усієї партесної епохи, незважаючи на еволюцію, яка відбувалася в її межах.

Аналіз хорових партитур партесних творів дає підстави стверджувати, що в партесному багатоголоссі органічно перетворилися ознаки імітаційної, контрастної та підголоскової поліфонії. Провідна роль належить *імітації* – одному з найважливіших поліфонічних засобів, надзвичайно поширеному в музиці різних епох та стилів. У партесних творах імітація представлена кількома видами – *проста* (з протискладенням і без протискладення), *канонічна* та *стретна*, з одноголосою та багатоголосою пропостою і респостою (респостами). Імітаційний принцип також виявляє себе в *канонічній секвенції* та *нескінченному каноні*, які трапляються практично в кожній партесній композиції. Разом із тим, особливі різновиди імітації зі складними способами перетворення теми (інверсія, ракоход та ін.) в партесному багатоголоссі відсутні. Незважаючи на європейське походження, імітаційність органічно увійшла до системи композиційних прийомів партесного багатоголосся і стала природним явищем для стилістики партесних творів. Це знайшло своє безпосереднє відображення в музичній термінології кінця XVII ст. Так, М. Дилецький у своєму трактаті

„Грамматика музикальна” використовує поняття „концерт” і для визначення основного жанру партесних піснеспівів, і для характеристики принципу імітаційного голосоведіння.

Контрастна та підголоскова поліфонія в партесному багатоголоссі трапляється значно рідше. Обидва різновиди, незважаючи на європейські коріння першого, мають національне підґрунтя і відображають традиції кантової та народнопісенної культури. Контрастна поліфонія виявляє себе в ансамблевих побудовах кантового складу, в яких протиставляються мелодичний голос, продубльований терцією второю, та бас, що виконує функцію гармонічного фундаменту. За принципом підголосковості утворені туттійні багатоголосі побудови, засновані на об’єднанні в різних голосах провідного наспіву та його варіантів.

Усі вказані поліфонічні засоби застосовувалися в партесному багатоголоссі в різних значеннях – як принцип формотворення, спосіб викладення тематичного матеріалу, один з різновидів фактури, певний композиційний прийом та ін. Важливого значення в партесних композиціях здобувають *формотворчі якості* поліфонії. В умовах становлення тонально-гармонічної системи, коли ладо-функціональні явища ще знаходяться у стадії поступового засвоєння, функції викладення, розвитку та узагальнення музичного матеріалу виконують імітаційно-поліфонічні побудови. Саме тому вони застосовуються досить широко та різноманітно, а в їх використанні просліджується певна логіка. На початку партесної композиції або її окремих розділів частіше за все трапляються прості або канонічні імітації, за допомогою яких викладається новий тематичний матеріал. У серединних побудовах переважають канонічні секвенції, як фактор динамізації викладення, що привносить у розгортання музичного процесу момент розвитку. На стадії гальмування найчастіше вводяться нескінченні канони, засновані на принципах багаторазової повторності.

У своїй проекції на музичну тканину партесного багатоголосся ці засоби утворюють *поліфонічний склад*, головною ознакою якого є надзвичайна рухливість тканини, заснованої на поєднанні самотійних, ритмічно гнучких голосів,

на перемінності виконавських складів, на постійних включеннях і включеннях співацьких партій. Своєрідною антитезою до нього виступає акордово-гармонічний склад, у якому всі голоси є ритмічно тотожними і стягуються в акордові комплекси. Якщо епізоди акордово-гармонічного складу застосовуються переважно в туттійних побудовах, то поліфонічний виклад є більш універсальним і трапляється як у туттійних, так і в ансамблевих побудовах. Чергування епізодів акордово-гармонічного і поліфонічного складу створює принцип *концертування*, який є одним зі стильових ознак партесного співу.

Подібна різноплановість фактурних рішень партесного багатоголосся дала дослідникам підстави для його диференціації на *постійне*, з незмінною щільністю тканини, та *перемінне*, з досить рухливою, мобільною тканиною [5]. Імітаційно-поліфонічні прийоми концентруються, в основному, в партесних творах з перемінною щільністю тканини, яка передбачає варіантність фактурних складів, включення і виключення голосів та ін.

Для постійного і перемінного багатоголосся характерним є суто поліфонічний *лінійний принцип* мелодичного розгортання голосів, плавність і поступовість їхнього руху. Партесне багатоголосся виникає як результат поєднання кількох мелодичних ліній, що стає причиною численних порушень у голосоведінні, особливо в акордово-гармонічних побудовах.

Застосування імітаційно-поліфонічних засобів у партесній музиці дотримується принципів поступового зближення західноєвропейських поліфонічних прийомів та народнопісенних і кантових традицій національного мистецтва. Так, одним з найпоширеніших європейських поліфонічних прийомів є *імітація з одноголосю пропостою і респостою*. Вона досить широко застосовується в партесних творах, особливо в наскрізних формах, де голоси поступово охоплюють повний регістровий діапазон завдяки послідовному підключенню всіх хорових партій. У таких випадках імітація частіше за все буває стретною, в ній тема розпадається на відділи, що послідовно проводяться в імітаційному русі.

Крім імітацій з одноголосими варіантами пропости і респости, доволі традиційних для європейської практики, в партесних композиціях здобули поширення *імітації з багатоголосими пропостами і респостами*. Такі імітації доручаються дво-триголосим однотембровим чи різнотембровим ансамблевим складам або цілому хору, що складається з чотирьох різнотембрових партій (дискант, альт, тенор і бас). У багатоголосих пропостах і респостах відбувається чітка функціональна диференціація голосів на мелодичні, які проводять тему, і гармонічні, що створюють фундамент усієї побудови. Так, у триголосій пропості найбільш розвиненим є верхній голос, в якому викладається тема. У середньому голосі тема дублюється у нижню терцію, за принципом стрічкового двоголосся. Останній, найнижчий голос виконує роль гармонічної основи, тому в мелодичному відношенні він розвинений значно менше і включає характерні “басові” кварто-квінтові звороти, рух основними тонами тризвуків. Сукупність голосів у пропості створює ансамбль, характерний для кантової фактури (стрічкове двоголосся, функціональна лінія баса). При імітуванні багатоголосої пропости її матеріал повністю відтворюється в респості, тільки в інших тембрах або нових тембрових комбінаціях, і супроводжується протискладенням.

В окремих випадках застосовуються імітації з багатоголосими пропостою і респостою *без протискладення*. Подібне явище є більш типовим для вітчизняної традиції, ніж для західноєвропейської. По-перше, воно впадає в народну манеру співу, з передачею наспіву від одного виконавця (або групи виконавців) до іншого (або до іншої групи). По-друге, різнотемброве, ансамблеве викладення матеріалу в пропості та респості за об’ємністю звучання є цілком самодостатнім, тому не вимагає додання іншого голосу (або голосів).

Особливо ефектними в партесних композиціях є *похорні імітації*, в яких по чергову, в імітаційному русі вступають два (або три) хори. Такі імітації трапляються як у швидких, так і в повільних розділах партесних творів.

Різновидом імітацій з багатоголосими пропостою і респостами слід вважати *подвійні та потрійні канони*, з певним рівнем індивідуалізації тематичного матеріалу (який в партесній

музиці є досить умовним). Імітацію можна вважати багатотемною, якщо між голосами простежується ритмічний контраст і різноспрямованість руху, підкріплені темброво-регістровими протиставленнями.

Окремим різновидом імітаційного викладення в партесному багатоголосі є *імітація з вільно контрапунктуючими голосами*, які не беруть участі в процесі імітування, але пожвавлюють його рух, створюють додатковий звуковий об'єм.

У партесній музиці широко застосовуються обидва різновиди імітації – *проста* і *канонічна*, які, згідно з теорією імітаційної поліфонії, розрізняються між собою за кількістю відділів. Відстань вступу між голосами може бути будь-якою, проте найчастіше вона заснована на принципі симетрії. Найпоширенішими інтервалами вступу є прима (октава) та квінта (кварта).

У *нескінченних канонах* автори партесних композицій в основному спираються на багатоголосий принцип побудови пропости і респости. Це дозволяє оперувати великими хоровими масами, створювати колористичні ефекти. *Канонічна секвенція*, навпаки, використовується і в одноголосому, і в ансамблевому викладенні пропости і респости (в останньому випадку – з обов'язковим стрічковим двоголоссям). Означені імітаційні побудови, так само як і прості та канонічні імітації, найчастіше організовані за принципом симетрії, у зв'язку з чим в партесних творах переважають канонічні секвенції та нескінченні канони першого роду.

Серед різноманітних поліфонічних форм, що знайшли втілення в партесному багатоголосі, немає вищої імітаційно-поліфонічної форми – фуги. Ця форма вперше з'являється і здобуває класичного, завершеного вигляду в українському духовному концерті другої половини XVIII ст. (А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель). Проте, шлях до опанування фуги в духовному концерті розпочинається саме в партесну епоху, у ранніх, „докласичних” формах партесної поліфонії.

Необхідно зазначити, що використання поліфонічних засобів протягом усього часу розвитку партесного співу зазнало

певних змін. Це було викликано неоднорідністю самої партесної епохи, в межах якої дослідники вирізняють кілька етапів. Кожен з них є певною стадією розвитку партесного багатоголосся і відображає поступовість перетворень, які відбувались в українському музичному мистецтві XVII – першої половини XVIII ст.

Протягом *підготовчого етапу* (кінець XVI – 60–70-ті рр. XVII ст.) відбувалися процеси *формування* майбутніх стильових ознак партесного багатоголосся. З першої половини XVII ст. збереглася дуже обмежена кількість партесних творів, в основному уривків. У них переважало багатоголосся з постійною щільністю тканини, утворене за принципом координації голосів по вертикалі. Використання поліфонічних побудов у той час було досить економним.

Хорові партитури творів М. Дилецького та В. Титова, що репрезентують кульмінаційний для всієї епохи *етап яскравої зрілості* (остання третина XVII – перша третина XVIII ст.), свідчать про інший, більш високий рівень композиційної організації музичного процесу. На перший план виступає розвинена, багаторівнева техніка *концертування*, найважливішою складовою частиною якої стає імітаційна поліфонія, що сприяє її інтенсивному розвитку. Для творчості цього періоду характерне різноманітне і майстерне використання поліфонічних засобів, усвідомлення драматургічних і формотворчих функцій поліфонії, пошуки нових, масштабних поліфонічних форм, аналогічних західноєвропейській фузі. Одна з таких масштабних імітаційно-поліфонічних побудов, що покладена в основу третьої пісні „Воскресенського канону” М. Дилецького, була визначена Н.О. Герасимовою-Персидською як „перша вітчизняна хорова fuga” [1, 43]. Саме з цього часу використання поліфонічних побудов стає невід’ємною рисою партесних піснеспівів, ознакою зрілості твору і високого рівня майстерності його автора.

Багатоголосся партесних творів *пізнього етапу* (30–60-ті роки XVIII ст.) засноване на широкому застосуванні різноманітних поліфонічних побудов, які не тільки чергуються з епізодами іншого складу, як того вимагає принцип концертування, але й взаємодіють між собою, переходячи одна в

іншу, об'єднуючись у великі розділи, які за своїм драматургічним значенням наближаються до великих імітаційно-поліфонічних форм західноєвропейської музики (фуги, фугато). Проте, композиційні особливості цих розділів далеко не завжди відповідають принципам побудови фуги.

Отже, використання поліфонії в багатоголосі ранніх, зрілих і пізніх партесних піснеспівів було динамічним, безперервним *процесом*, спрямованим на постійне розширення, оновлення та удосконалення поліфонічних засобів. Якщо в ранніх творах переважав акордово-гармонічний принцип побудови багатоголосії вертикалі, в якому поліфонічним формам практично не відводилося місця, то творчість зрілого етапу значно розширила арсенал імітаційно-поліфонічних прийомів, піднявши їх до рівня стильових ознак партесного багатоголосся і зробивши показником зрілості партесного твору. Утвердження віднайдених принципів відбувалося протягом останнього етапу розвитку партесного співу.

При вивченні теми „Поліфонія в українській партесній музиці XVII – першої половини XVIII ст.” обов'язковим завданням для студентів усіх спеціалізацій має бути самостійне виконання поліфонічного аналізу партесного твору, що зможе з високим ступенем достовірності показати, наскільки повно студент оволодів теоретичними знаннями і практичними навичками з даної теми. Враховуючи деяку специфічність партесної поліфонії, ми пропонуємо певний алгоритм аналізу, слідування якому допоможе студентові системно і послідовно розглянути всі необхідні питання. Аналіз повинен ґрунтуватись на досвіді, набутому при вивченні теоретичної частини курсу поліфонії. При самостійному аналізі, який можна подати у вигляді письмової роботи, бажано скористатись не тільки опублікованими виданнями, але звернутися також до рукописних джерел ІР НБУВ (якщо є така можливість). Отже, приступаючи до поліфонічного аналізу партесного твору, студентові необхідно:

1. Визначити загальну композиційну структуру обраного для аналізу твору, встановити її взаємозв'язок із жанровою атрибуцією піснеспіву.

2. У випадку, якщо твір розшифровується з рукописного джерела, вже на етапі ознайомлення з голосовими партіями встановити наявність і місцезнаходження імітаційних побудов.

3. Визначити роль повторності слів у розділах твору і з'ясувати, чи стає цей прийом підґрунтям для застосування імітаційно-поліфонічних засобів.

4. Визначити роль поліфонічної фактури у хоровому багатоголосі партесного твору, звернувши увагу як на туттійні, так і на ансамблеві епізоди.

5. Знайти і визначити всі поліфонічні засоби, які трапляються в партесному творі (імітація та її різновиди, канонічна секвенція, нескінченний канон, прості та складні контрапункти, елемент підголосковості) і розглянути кожен з них з точки зору його тематичної характерності та технологічних закономірностей.

6. Встановити, чи є у творі велика імітаційно-поліфонічна побудова, яка в загальній композиції піснеспіву складає окремий розділ. При наявності подібної масштабної поліфонічної побудови необхідно:

- визначити її роль у загальній композиційній структурі твору;
- дати характеристику теми і матеріалу, який її супроводжує (протискладенню);
- визначити, чи спираються імітаційні проведення на стретний принцип;
- розглянути ладотональні особливості проведення теми;
- вказати на наявність і значення в імітаційному розділі акордово-гармонічних побудов;
- визначити, до якої фугової форми наближається цей розділ.

7. З'ясувати взаємозв'язок загальної композиційної структури твору з використанням в її розділах тих чи інших поліфонічних побудов.

Сподіваємося, що аргументація щодо включення теми „Поліфонія в українській партесній музиці” до навчальних планів буде переконливою, а надані поради щодо вивчення цієї теми в курсі поліфонії – корисними для викладачів і студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв України.

Література:

1. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. / Н.О. Герасимова-Персидська. – К. : Музична Україна, 1978. – 181 с.
2. Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной : [Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова] / Памятники русского музыкального искусства. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 7. – 639 с.
3. Максимова И.П. О роли полифонии в творчестве Н. Дилецкого / И.П. Максимова // Музыкальная культура: история и современность. – Донецк, 1997. – С. 12–16.
4. Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX в. / В. Протопопов / История полифонии. – М. : Музыка, 1987. – Вып. 5. – 319 с.
5. Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького / В. Протопопов // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1971. – Вып. 6. – С. 73–100.
6. Шуміліна О. Про поліфонію в українських партесних творах 50–60-х років XVIII століття / О. Шуміліна // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2002. – Вып. XI. – С. 40–51.

Рекомендований матеріал для аналізу

- Матеріали з історії української музики: Партесний концерт : [упорядник і автор вступної статті Н. Герасимова-Персидська]. – К. : Музична Україна, 1976. – 231 с.
- Дилецкий М. Хорові твори : [упорядкування, редакція, вступна стаття Н. Герасимової-Персидської]. – К. : Музична Україна, 1981. – 251 с.
- Українські партесні мотети початку XVIII століття: з югославських зібрань : [редактор та упорядник Н.О. Герасимова-Персидська]. – К. : Музична Україна, 1991. – 454 с.

- *Партесні концерти XVII-XVIII століть з київської колекції : [упорядкування, розшифровка, зведення в партитуру, наукова редакція, вступна стаття та коментарі Н.О. Герасимової-Персидської]. – К. : Музична Україна, 2006. – 337 с.*

УДК 78.03:78.087

Кириленко Яна Олексіївна,
*кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

ТЕХНІКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ПАРТИТУРА ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ Г. СЕГАЛ „ДУШЕ МОЯ”

У статті на основі осмислення хорового доробку Г. Сегал обґрунтовується проблематика сценічної репрезентативності хорового концерту та театралізації концертно-хорового жанру. Запропоновано театральну-хорову експлікацію, розроблено техніко-організаційну партитуру та здійснено авторську сценічно-виконавську інтерпретацію хорового концерту Г. Сегал „Душе моя”, написаного на тексти старослов’янських поетів-монахів XVI ст. зі збірки „Вірші покаянні”. Концерт Г. Сегал не є богослужбовим духовним твором, а репрезентує емоційну реакцію композитора на головну ідею обраних віршів – прагнення до покаяння людської душі у її спілкуванні з Божественним.

Ключові слова: хоровий концерт, театралізація, театральну-хорова експлікація, техніко-організаційна партитура.

Кириленко Яна Алексеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Технико-организационная партитура как составляющая сценическо-исполнительской интерпретации хорового концерта Г. Сегал „Душе моя”

В статье на основе осмысления хорового произведения А. Сегал обосновывается проблематика сценической репрезентативности хорового концерта и театрализации концертно-хорового жанра. Предложена театрально-хоровая экспликация, разработана технико-организационная партитура и осуществлена авторская сценично-исполнительская интерпретация хорового концерта А. Сегал „Душе моя”, написанного на тексты старославянских поэтов-монахов XVI в. из сборника „Стихи покаянные”. Концерт А. Сегал не является богослужебным духовным произведением, а репрезентирует эмоциональную реакцию композитора на главную идею выбранных стихов – стремление к покаянию человеческой души в ее общении с Божественным.

Ключевые слова: хоровой концерт, театрализация, театрально-хоровая экспликация, технико-организационная партитура.

Kyrylenko Yana, candidate of arts studies, teacher of the chair „Vocal and Choral Mastery”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Technical arrangement score as a component of scenic-performing interpretation of the choral concert „Dushe moya” by H. Segal

The Ukrainian contemporary choral groups increasingly tend to use the scenic action elements within the context of the concert-academic choral performance. They virtuously combine the classical training of musicians with modern scenography, different methods of the newest performance in their creation of the choral scene-view based on the composition. Here is the first presentation of the stage-performing explication of H. Segal „Dushe Moya” („My soul”) choral concert, for which the starting point is the criterion of conducting and directing interpretation of the musical and poetic material.

The key words: choral concert, theatricalization, theatrical and choral explication, technical and organizational score.

Хоровий театр та його різновиди і складові – хорова вистава, театралізований „збірний” хоровий концерт, хорова

театралізація, сценізація – є явищами, які активно розвиваються у сучасному українському хоровому мистецтві. Його прояви є різноманітними і залежать від творчих інтенцій композиторів і виконавців, які звертаються до концертно-хорового жанру як новітнього музично-театрального виду творчості. Пошуки майстрів йдуть у напрямку від традицій – концерту для хору з його театральним потенціалом – до перформансів, де театральна атрибутика виступає як складова партитури твору. Все це свідчить про актуальність і перспективність розглянутого у даній статті явища для розвитку сучасної хорової культури.

Сьогодні відчувається необхідність у розробках інтерпретацій театральньо-виконавського втілення, виявленні сценічного потенціалу хорових творів, принципів їх практичної реалізації диригентами та хоровими колективами України. Ці питання є недостатньо висвітленими у працях, присвячених сучасному хоровому мистецтву. Явище хорового театру розглядається російськими дослідниками, як Т. Овчиннікова [8], Н. Кошкарьова [5], Н. Кирєєва [3], О. Ромашкова [10], Г. Супруненко [13]. В українській науці ці праці менш численні: це насамперед роботи Л. Байди [1], Ю. Мостової [7], Н. Михайлової [6], К. Станіславської [12], присвячені різним аспектам проблеми хорової театралізації. Проте на сьогоднішній день робіт, у яких питання хорової театралізації розглядається на прикладі жанру хорового концерту, немає, у тому числі робіт, де б розглядалися ці питання з точки зору виконавської сценізації, що зумовило вибір теми статті. Осучаснення архаїки акцентує генезу хору, який є „театром колективного музично-інтонаційного висловлювання” (С. Казачков [2]). Тому мета даної розвідки – запропонувати авторську версію сценічно-виконавської інтерпретації хорового концерту Г. Сегал „Душе моя”, яка витікає з виконавського аналізу його емоційно-змістовної програми та композиційно-драматургічної побудови у співвідношенні академічного та неакадемічного концертно-хорового письма та виконавства, що відображує шлях жанру театралізованого хорового концерту до хорового театру.

Творчість Ганни Сегал (нар. 1974 р.) – композитора нового покоління – узагальнює тенденції сучасної композиторської творчості, що сформувалися в поставангардний період.

Композитор отримала професійну освіту в Україні у класі композиції В. Мартинюк (Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки) та професора Ю. Іщенка (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського); в Ізраїлі – у класі композиції професора Амі Мааяні, видатного ізраїльського композитора, представника другої хвилі композиторів середземноморського стилю (Єрусалимська Академія музики і танцю ім. Рубіна). З 2003 р. Ганна Сегал є членом Співки композиторів Ізраїлю. У творчості композитора відчувається прагнення до органічного поєднання властивостей мистецтва України та Ізраїлю, традицій вітчизняної національної музичної культури, а також вплив уявлень духовно-релігійного порядку.

Жанри, що використовувала Г. Сегал, представлені у досить широкій палітрі, – від камерно-інструментальної музики для різноманітних, часто незвичайних складів, пісень і вокальних циклів, музики до спектаклів – до рок-опери. Окрема область творчих інтенцій автора – твори для хору (з участю хору), серед яких „Lacrimosa” для мішаного хору, струнного квартету, валторни і кларнету; „Пори року” для мішаного хору; „Омнібус” для мішаного хору, туби і арфи; „Cantus Liebe”; „Bereshit”; „Музика Галілеї”, а також хоровий акапельний концерт „Душе моя”.

Хоровий концерт Г. Сегал „Душе моя” (2003) на вірші релігійних поетів-монахів XVI ст. зі збірки „Вірші покаятні” важко віднести до якогось одного жанрового підвиду хорового концерту однозначно: він відзначається характерним для сучасного хорового концерту поліжанровим синтезом. За основу композитором узята модель циклічного хорового концерту, представленого у творчості класиків жанру М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Концерт Г. Сегал відноситься до неорелігійного концерту, де літургійна основа модифікована і спрямована у бік світської програмності, що наближує його до програмного концерту, близького до ораторіально-кантатного жанру. У авторському тексті Концерту немає прямих вказівок на можливу театралізацію твору, проте логіко-подієвий ряд, що утворюється через підбір і komponування віршованих текстів, а також їх музичне перетворення, підказують інтерпретаторам програму твору, де поєднуються два змістовні рівні –

філософсько-світоглядний, етико-духовний та образно-емоційний, естетичний як результату музичного втілення духовного.

Звертає на себе увагу темброво-виконавський склад Концерту, орієнтований на персоніфікацію голосів, по теситурній і інтонаційно-технічній складності він передусім розрахований на ансамбль солістів або камерний склад хору. Вже цей момент підкреслює сценічну репрезентативність твору, оскільки ансамбль солістів (одночасно і співаків-акторів) є базовим у створенні хорового театру і припускає можливість театрального інсценування музики. Перше виконання і студійний запис Концерту Г. Сегал було здійснено під управлінням автора цієї статті: студійний варіант виконано ансамблем солістів-артистів хору Дніпропетровського академічного театру опери і балету (2004), концертний варіант – камерним хором Дніпропетровської філармонії (2010) (факсиміле нотного тексту Концерту представлено у дисертації автора статті „Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 – 2010 років” у додатку Б [4]).

Шлях до театралізації Концерту у виконавській синтетичній версії пролягає через детальний аналіз композиції і драматургії запропонованого композитором музичного тексту. Характерно, що частини Концерту сама автор називає „піснями”. Це вказує на характерну особливість жанрової інтерпретації, яка представлена у цьому творі. Пісня (у даному випадку – колективна хорова (ансамблева)) є генетично первинним музичним жанром, що репрезентує як загальну східнослов'янську, так і специфічну українську. Фольклорні витоки пісні як професійного жанру пов'язані саме з хоровою специфікою, народними хорами як основним явищем цієї традиції.

У ключовому за значенням у циклі № I „Душе моя” переважає поліфонічна в'язь голосів, імітаційна стретність при опорі на мелодику протяжного гімну-плачу, тобто фольклорного пісенного жанру. У № II „А ще хочеші победити...” на першому плані речитація, псалмодування (церковний спів), що відрізняються свободою ритміки, що не виключає розспівів-орнаментаций „плачу” у кінці побудов. Останні узяті з № I, що

означає збереження єдиній лінії в жанровості як основі образної драматургії твору. У № III „Наго, наго изыдоху на плач сей” моделюється богослужебно-хоровий спів, що ґрунтується на силабо-тонічній структурі вірша (ямб). Цей номер найбільш насичений гомофонною фактурою і нагадує кант як світський варіант церковного співу. № IV „Прими мя, пустыне...” за жанровими ознаками близький до арії, яка „модулює” в хоровий гімн, що відповідає фінально-узагальнювальній ролі цієї „пісні” у циклі.

З точки зору сценізації перша „пісня” („Душе моя”) вимагає вибору стабільних просторових точок розміщення співаків-акторів, а їх пересування по сцені мають бути мінімальними (див. **рис. 2**). Музика частини діалогічна та імпровізаційна, де діалог виступає на рівні національно-мовної стилістики. У пісенно-хоровій інтонаційності переплітаються українська і східно-середземноморська складові. Взаємопроникнення двох „інтонаційних світів” визначає своєрідність концертно-хорового стилю Г. Сегал. У аспекті інсценування метро-ритміка другої „пісні”, як основа форми № II, вимагає використання руху виконавців, їх переміщення по сценічному простору, відповідної міміки і жестів. Динамічність цього номера визначається його структурою питання-відповідь, а також двома планами сакральної образності – піднесенням „ангельським” і „прозаїчним” земним (емоційно-людським). Третя „пісня” за законами жанру дещо „відсторонює” слухача, виводить його у філософський світ роздумів. Варто відмітити рельєфну драматургію даної „пісні”: динамічно, темпово увесь матеріал тяжіє до фінального кульмінаційного фрагмента. Динамічна статика, що передана музично, не вимагає від хористів додаткових акторських дій. Цю функцію, що розкриває видовищно внутрішній сенс сходження як рух від „зовнішнього” до „внутрішнього”, від „душевного” до „духовного”, можуть виконувати артисти мімансу – виконавці пантоміми, поставленої на сюжет цієї „пісні” у дусі архаїчного хору-театру, де статичний хор співає, а німі персонажі розігрують, ілюструють видовищне дійство. Четверта „пісня” – образ „пустелі”, відлюдництва, що є єдиним виходом. У кульмінації домінує жанр гімну: верхній регістр в усіх голосах символізує прояв

Божественного начала, чистоти, світла, він зображає людину, яка, ухопившись за надію, намагається утримати її. „Душе моя” – назва концерту, форма і драматургія якого будуються як „шлях сходження” від жанру плачу до жанру гімну, що дозволяє класифікувати цей твір як особливий тип хорового концерту – сповідь-покаяння.

Змістовна логіка „Душе моя” потенційно містить широкий спектр завдань власне диригентської та режисерської інтерпретації, які узагальнюються у понятті „театрально-хорова експлікація”. „Експлікація” (від лат. explicatio – розгортання, роз’яснення) і похідні від неї „експліцитність”, „експліцитний” [11] на театральній мові означають теоретичну розробку підготовлюваного спектаклю або будь-якої іншої сценічної дії [9]. Здійснення сценічно-виконавської інтерпретації включає такі етапи роботи: 1) виконавський аналіз музичного та поетичного тексту твору у їх співвідношенні; 2) виявлення умовної чи реальної сюжетної лінії твору як логічної основи його театралізації; 3) створення режисерського задуму, що спирається на диригентське музично-інтерпретаційне рішення; 4) втілення ідейно-образного надзавдання хорової вистави, його загальної художньої концепції; 5) забезпечення музично-театральної наскрізної дії, що базується на запропонованих обставинах і реалізується у розробці подієвого ряду; 6) режисерський розподіл ролей між учасниками хорового колективу; 7) вибір сценографічного рішення хорової вистави.

Запропонований варіант театралізованої версії концерту виглядає наступним чином: 1) введення до атмосфери синтетичного дійства (без хору); театральна експозиція-пролог (див. **рис. 1**); 2) після прологу починається музична частина хорового дійства; хор виконує першу „пісню” концерту; хоровий плач про „гріхи земні” матеріалізується через рухи персонажів мімансу, котрих умовно можна назвати лицедіями (див. **рис. 2**); 3) наступним етапом театрального-хорового дійства у концерті є його друга „пісня”; теми „гріха” і „покаяння” тут пов’язуються із християнською молитовною тематикою в її опоетизованому вигляді; ключове слово у тексті другого номера – „*победити*”, що визначає можливий театральний антураж; на сцені – умовний німий персонаж – „герой” („душа”), який переслідується

„гріхами”, такими ж німими персонажами; розігрування німої сцени „боротьби з гріхами” цілком узгоджується з антифонною псалмодичністю номера; 4) для істинного каяття „герою” необхідно піти, віддалитися від гріхів-спокус; саме у цьому ключі ходи-віддалення вирішено музику третього „піснеспіву” концерту; мотив ходи реалізується у сценічній версії: „герой” йде, поступово визріваючи до цього, під звуки „ангельського” хору; 5) кінцевою точкою шляху „героя у земному житті є пустельництво, аскеза, що і становить зміст заключної „пісні” концерту; центральне слово у тексті тут – „пустыня” – образ самотності, символ єднання душі з її Божественним походженням і приреченням; у сценічному плані тут повинна відбутися ремінісценція прологу, але вже не у „німому” заставочному варіанті, а у музично-театральному; жанровість номера поєднує арію у супроводі хору з гімном; це – „гімн пустелі”, де „герой” згадує про грішне життя, відображене лише в його душі; це – міражі-спомини про земне, яке вже відійшло, відкриваючи Істину – Небесне Царствіє (див. **рис. 3**).

У хоровому концерті дві головні „дійові особи” – автор і хор як носій авторських концепційних ідей, втілених музично. Що стосується персонажів, то тут складається розгалужена картина умовностей: ними можуть виступати „реальні” солісти, музичні теми, фактури, лейтінтонації, темпи, теситури, тональності, словом, будь-які елементи музично-звукового „організму”. Вони дають ґрунт для широкого кола асоціацій, що народжуються у свідомості слухачів. Першим кваліфікованим слухачем музики є диригент-хормейстер, який повідомляє і передає в різноманітних формах – диригентському жесті, пластикою міміки і рухів тіла, словесними вказівками і іншими способами – власне бачення твору хористам, що виступають і в амплуа акторів, якщо йдеться про театралізацію твору.

Головною темою Концерту є боротьба за душу людини, її очищення заради Божественного спасіння та прагнення до пошуку істини. Надзавдання диригент-постановник мав би висловити так: „Кожна людина має знайти власний шлях до духовного спокою, до гармонії душі та тіла через відверте спілкування з Богом”. Наскрізна дія хорової вистави забезпечується за рахунок відтворення логіки циклічної форми,

кожна з частин якої має власну музично-театральну складову, – від молитовності № I „Душе моя...” через експресію скорботи і печалі двох середніх частин „А ще хочешши победити...” та „Наго, наго изыдохо на плач сей...” до динамічного фіналу-апофеозу.

Диригент-режисер на основі фабули літературного матеріалу розробляє власний сюжет, який відрізняється перспективою сценічного образного бачення і подальшого збагачення теми видовища оригінальною ідеєю постановки. Структура *подієвого ряду* театралізованого дійства – головний стрижень, точка її опори. Усі персонажі вигадані автором умовного сценарію, в якому є лише кілька персоналій (солісти з числа учасників хору). Хор – громадяни-глядачі театру умовного хронотопа. Він є головним персонажем, бо завдяки йому втілюється основна ідея та надзавдання вистави. *Сценографія* включає розробку ескізів декорацій та костюмів, реалізацію концептуального світлового рішення та музично-шумового оформлення, розташування на сцені диригента та учасників хору. *Театральний художник* спільно з режисером, диригентом (диригентом-режисером) створює просторово-візуальний образ вистави та її умовних актів. Відповідно до цього художник по костюмах пропонує власне бачення одягу персонажів вистави (див. **рис. 4-7**). Оскільки Концерт Г. Сегала дозволяє вирішувати загальну видовищну палітру у реалістично-умовному стилі, то й костюми героїв також є стилізовані узагальнено, а не відповідно до епохи створення віршів. *Художник-освітлювач* виходячи з концептуального рішення вистави, пропонує можливе використання локального, контрового, бокового прострільного та фронтального освітлення, диму, стробоскопічних приладів, підсвічування декорацій. Важливою умовою театралізації Концерту є і звукорежисерська складова у вигляді використання мікрофонів, додаткових аудіограм із звуків природного походження, які пропонується використовувати між частинами твору. Суттєвою є і власне постановочна частина, відповідальний за яку відпрацьовує конструкції та функціонування декорацій. Гример-перукар відповідно до цього моделює зовнішній вигляд хористів і окремих персонажів.

Загальні установки диригентсько-інтерпретаційного бачення хорового концерту як дійства, що театралізується, реалізується у техніко-організаційній партитурі. Це – детально розписана режисерська частина хорової вистави, що вноситься у власне музичну партитуру у вигляді відповідних вказівок для учасників хору, мімансу, балету, декораторів, освітлювачів, костюмерів, гримерів, реквізиторів, словом усіх, хто задіяний у театральній постановці. У приведених нижче партитурних вказівках (**таб. 1**) враховані моменти, пов'язані зі світлом, звуком, костюмами, декораціями.

Інші моменти, що стосуються акторських дій хору і німих персонажів, відбиваються в наступному сценарії, що додається до партитури № IV Концерту „Прими мя, пустыне”: Надія на порятунок. Чутно віддалений дзвін. Артисти хору починають рухатися. Вони ходять по усьому простору сценічного майданчика: по авансцені, по „арені” між здивованих „мандруючих акторів”, біля своїх верстатів-„трибун”. Після символічного оточення переляканих балаганних артистів, як би звертаючись до них, хор починає виконання музики. „Артисти” (міманс) прислухаються до хору і після слів „И поиду в лузех по красному твоему винограду...” встають і натхненними йдуть зі сцени, як це зробив у кінці № III „головний герой”, що йшов у пустелю. Після хорового гімну, що відлунав, на сцені відбувається повернення декорацій „прологу” вистави. Хор і декорації „розходяться”, „розсуються” в різні боки, відкривається центр. У нім на другому плані видно групу людей, що моляться, а на підмостках – фігура „головного героя” з хрестом у руках. У цій же групі і „монах-поет” з фоліантом „Віршів покайних”. Він обертається, спрямовується до авансцени і уважно дивиться на глядачів. „Монах” відкриває книгу, з якої вилітає білий голуб – символ Спасіння душі, знайденого у вірі в „Небесне Царствіє” (див. **рис. 3**).

 П. = 5 П. и по-и-ду влу-зех РАЗ- ПІ и по-и-ду влу-зех РАЗ- Вар. и по-и-ду влу-зех по крас-но-му тво-е-му ви-но-гра. В. и по-и-ду влу-зех по крас-но-му тво-е-му ви-но-гра. ТІ лич-ных цве-тец тво-их ПІ лич-ных цве-тец тво-их Вар. ду. РАЗ- лич-ных цве-тец тво-их В. ду. РАЗ- лич-ных цве-тец	
Технічні служби	
Світло	Загальне – жовте з додаванням зеленого (50%)
	Локальне – фронтальна світлова гармата на соліста
	Дим – дальній план з обох куліс
Звук	Мікrofони підвісні – на хор
Реквізит	Речі мандрівних акторів (маски, бутафорські кубки, пляшки тощо). Збирають самі актори
Костюми	Зміна балаганних костюмів на савани. Переодягнення акторів
Декорації	Перебудова – „прибирання” арени, розвертання центральних блоків „трибун-стелажів” від’їзд брички-шарабана. Виконують актори.

Таб. 1 (30-33 тт. техніко-організаційної партитури)

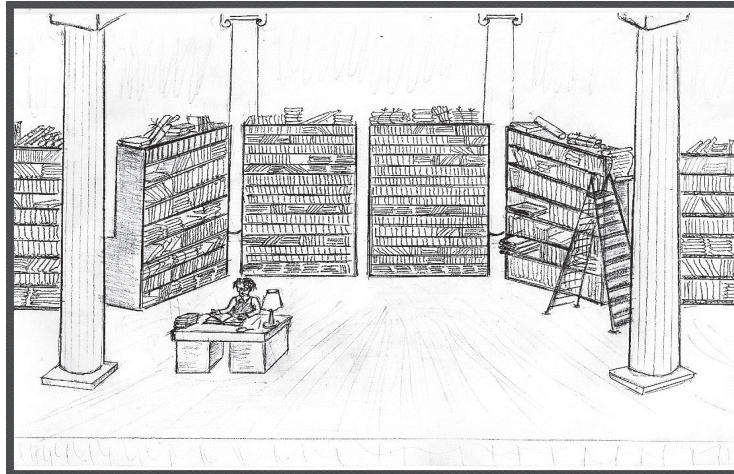


Рис. 1. Експозиція-пролог.
Перша „пісня”. „Сховище бібліотеки”

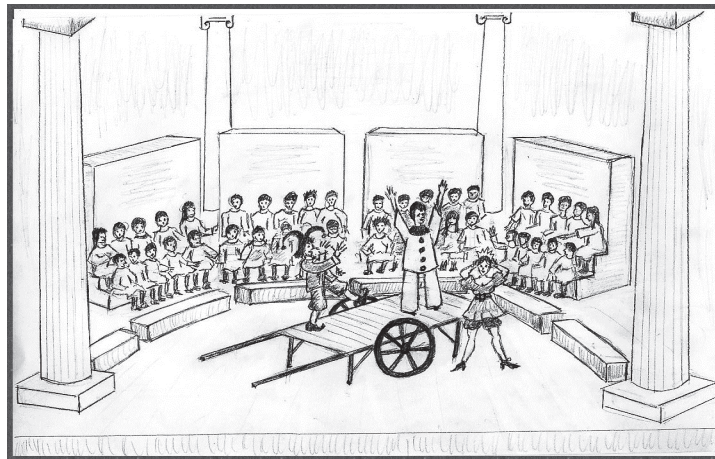


Рис. 2. Вистава лицедіїв.
„Арена стародавнього театру”

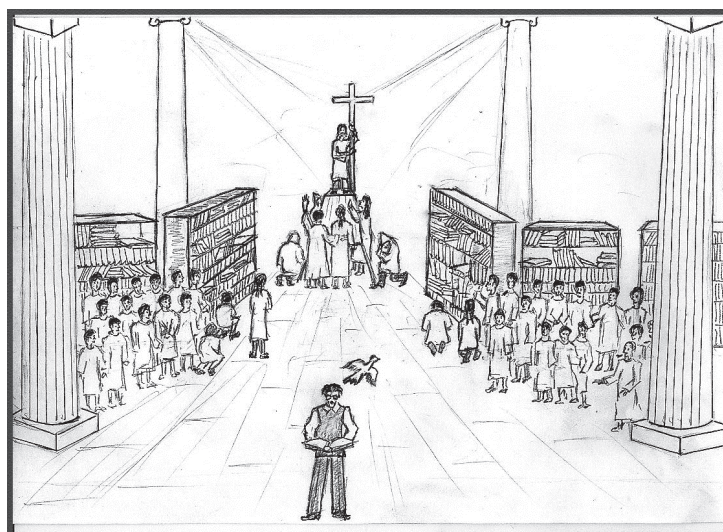


Рис. 3. Хрест Андрія Первозванного.
Четверта „пісня”. „Бібліотека з видом на площу”



Рис. 4.
Чтець-декламатор

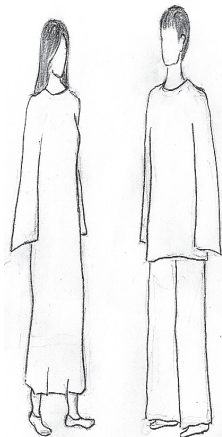


Рис. 5.
Хористи

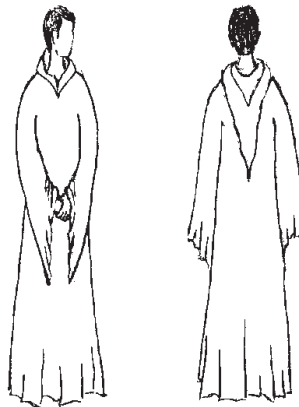


Рис. 6.
Артисти мімансу



Рис. 7.
Монах-поет

Творцем і головним ідеологом театралізованої версії Концерту є диригент-хормейстер. Його основна робота припадає на репетиційний етап. У здійсненні постановки хорового концерту функція диригента-хормейстера істотно видозмінюється. Він не може з'являтися на сценічному майданчику у своїй звичайній ролі. Ще один важливий момент полягає в тому, що хорові партії мають бути завчені напам'ять артистами хору, що припускає підбір висококваліфікованих солистів-ансамблістів. Що стосується участі диригента у самій театралізованій версії, то тут можливі наступні варіанти: 1) він може знаходитися серед артистів хору та непомітно керувати ними; 2) перебувати за лаштунками; 3) у глядацькому залі і звідти керувати хором; 4) ідеальний варіант – використання відеокамер і моніторів, що забезпечують візуальне спілкування диригента, який знаходиться за лаштунками, з хором на сцені.

Створення театралізованої версії хорового концерту залежить від правомірності інтерпретаційно-творчої настанови, яку обирає диригент-хормейстер, а краще – у співдружності з композитором та режисером. Друга група обставин пов'язана з об'єктивними факторами – наявністю талановитого диригента, високопрофесійного колективу, фахової режисури та сценографії, засобів фінансового забезпечення постановки. В залежності від комплексу цих обставин втілюються диригентсько-режисерські ідеї, створюється або максимально повна, або редукована до необхідного мінімуму спрощена постановочна версія. Ця методика не претендує на всеосяжність,

а намічає лише можливі шляхи театралізації хорового концерту на прикладі конкретного твору.

Запропонована авторська методика створення виконавської театралізованої версії хорового концерту Г. Сегал „Душе моя” є відкритим до театралізації з огляду на низку обставин, серед яких: відсутність певної моделі жанру; спирання на витoki хорової музики як синкрезису співу та дійства; ускладненість музично-поетичного змісту, розкриття якого вимагає введення візуального ряду. Зберігаючи „високий стиль” Концерту, орієнтацію на фактуру, концертно-хорова композиція Г. Сегал демонструє стійку тенденцію до акцентуації сценічної репрезентативності, яка є неоромантичною, але знаходить свій прояв у широкому стилістичному діапазоні.

Література:

- 1. Байда Л.А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації / Л.А. Байда // Наукові записки. Педагогічні та історичні науки : зб. наук. статей. – К. : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2010. – Вип. 88. – С. 3–9.*
- 2. Казачков С.А. Дирижер хора – артист и педагог / С.А. Казачков. – Казань, Казан. гос. консерватор. 1998. – 308 с.*
- 3. Киреева Н.Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дисс. ... уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.09 / Н.Ю. Киреева. – Саратов, 2010. – 252 с.*
- 4. Кириленко Я.О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 – 2010 років : дис. ... наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Я.О. Кириленко. – Харків, 2012. – 254 с.*
- 5. Кошкарева Н.В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дисс. ... уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н.В. Кошкарева. – М., 2007. – 34 с.*
- 6. Михайлова Н.М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н.М. Михайлова. – Харків, 2012. – 17 с.*

7. Мостова Ю.В. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації* : автореф. дис. ... наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Ю.В. Мостова. – Харків, 2003. – 20 с.
8. Овчинникова Т.К. *Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре* : дисс. ... уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т.К. Овчинникова. – Ростов-н/Дону., 2009. – 178 с.
9. Павленко А. *Теория и театр* / А. Павленко. – СПб : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 234 с.
10. Ромашкова О.Н. *Действо как жанровый феномен русской музыки XX века* : автореф. дисс. ... уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / О.Н. Ромашкова. – Тамбов, 2006. – 23 с.
11. *Современный словарь иностранных слов. Около 20 000 слов* – М. : Русский язык, 1993. – 741 с.
12. Станіславська К.І. *Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі* / К.І. Станіславська [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rusnauka.com>
13. Супруненко Г.В. *Хоровой театр как жанр „взаимодействующей” музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков* : автореф. дисс. ... уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г.В. Супруненко. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.

УДК 78.088

Яновская Лариса Львовна,
профессор кафедры „Специальное фортепиано и
камерно-концертмейстерское искусство”
Южно-Уральского государственного института искусств
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

Зылева Н.,
ассистент-стажер кафедры „Специальное фортепиано и
камерно-концертмейстерское искусство”
Южно-Уральского государственного института искусств
им. П.И. Чайковского, г. Челябинск (Россия)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ПИАНИСТОМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ ТЕМБРОВОЙ ПЕРСОНИФИКАЦИИ В ОПЕРЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО „ПИКОВАЯ ДАМА”

В статье рассматриваются практические вопросы работы пианиста-концертмейстера над клавиром оперы П.И. Чайковского „Пиковая дама”. Особое внимание уделяется выразительным функциям аккомпанемента в контексте тембровой окраски исполняемой партии.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, партитура, клавира, тембр.

Яновська Лариса Львівна, професор кафедри
„Спеціальне фортепіано та камерно-концертмейстерське
мистецтво” Південно-Уральського державного інституту
мистецтв ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

Зилєва Н., асистент-стажист кафедри „Спеціальне
фортепіано та камерно-концертмейстерське мистецтво”
Південно-Уральського державного інституту мистецтв
ім. П.І. Чайковського, м. Челябінськ (Росія)

**Деякі питання втілення піаністом-концертмейстером
тембрової персоніфікації в опері П.І. Чайковського „Пікова
дама”**

У статті розглядаються практичні питання роботи піаніста-концертмейстера над клавиром опери П.І. Чайковського „Пікова

дама”. Особлива увага приділяється виразовим функціям аккомпанементу в контексті тембрової окраски партії що виконується.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, партитура, клавір, тембр.

Yanovskaya Larissa, professor of the department of „Special Piano, Chamber Art and Accompaniment”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

Zyleva N., assistant-trainee of the department of „Special Piano, Chamber Art and Accompaniment”, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk (Russia)

Some issues of implementation of timbre personification in P.I. Tchaikovsky’s opera „The queen of spades” by a piano accompanist

The article investigates the practical issues of a piano accompanist’s working on the piano score of the opera by P.I. Tchaikovsky „The Queen of Spades”. A special attention is drawn to the expressive functions of accompaniment within the context of timbre colouring of a part which is being performed.

The key words: piano accompanist, score, piano score, timbre.

Партитура гениальной оперы П.И. Чайковского „Пиковая дама” является непревзойдённым шедевром во всех отношениях, в том числе и в плане оркестрового мастерства. Крупный советский музыковед А.А. Альшванг писал, что „...оркестровка оперы неотделима от действия, драматургии произведения и является неотъемлемой частью целого, образцом оперной оркестровки в истории музыкального искусства” [1].

Акцентировал свое внимание на принципе ярко выраженной тембровой драматургии оперы, создаваемой оркестровыми средствами, и исследователь творчества Чайковского Б.М. Ярустовский: „Основным носителем комплекса „судьбы” является группа деревянных духовых, „человеческого” комплекса – струнная группа, в эпизодах же столкновения двух противоречивых начал для мелодической линии используется, главным образом, группа медных духовых” [5, 95]. А потому, глубоко верным оказывается суждение

ученого о том, что „тембр является для Чайковского не только краской, а непрерывно развивающимся смысловым образованием” [Там же, 96].

Действительно, клавир является произведением, рожденным не для рояля, а переложением оркестровой партитуры. Партия фортепиано в оперных клавирах представляет собой нечто иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента – фортепиано. Необходимо знать и помнить, какими оркестровыми средствами, тембровыми характеристиками пользовался композитор, создавая тот или иной образ. Не подлежит сомнению, что имитация звучания виолончели должна отличаться от фагота, скрипки от флейты т.д. Все это требует творческой работы пианиста-концертмейстера по активизации тембрового слуха, музыкальному представлению, поиску адекватных звуковых воплощений на инструменте. Очень важно умение на рояле воплотить различную тембральную окраску.

Как уже говорилось выше, в опере „Пиковая дама” противопоставляются несколько сфер полярных по своей семантике тем. Темы, связанные со сферой любви, как правило, звучат у струнных инструментов и иногда у высоких деревянных духовых; они нигде не поручены „меди”. Однако в некоторых случаях, передавая динамику развития и всю сложность переживаний персонажей оперы, светлый тематизм тембрально омрачается звучанием деревянных духовых в низком регистре. Тембральные изменения проведения одной и той же темы точно соответствуют и изменениям сценической ситуации, и состояниям персонажей.

В этом плане показательно ариозо Германа „Я имени ее не знаю”. Одна и та же музыкальная мысль, звучащая в разных оркестровых тембрах, не только подчеркивает изменяющееся эмоциональное состояние персонажа, но и приобретает совершенно иное драматургическое содержание. При первом появлении Германа она звучит в страстном тембре солирующей виолончели и является музыкальным портретом героя, мысли и чувства которого всецело поглощены образом прекрасной героини. Вторично тема звучит в печально-тусклом тембре

фагота, выражая гнетущую мысль главного героя о невозможности достигнуть своего идеала. И, наконец, в третий раз, эта же тема приобретает характер страстной исповеди Германа Томскому о своем восторженном чувстве к Лизе.

Это не может не отразиться и на воспроизведении пианистом музыкального материала. Так, например, говоря о виолончельном проведении темы героя, можно вспомнить высказывание Е.М. Шендеровича относительно соло виолончели во вступительных тактах к арии Филиппа из оперы Дж. Верди „Дон Карлос”. „...Первое *соль* я беру плотным звуком и вибрирую на клавише, подобно тому как виолончелист вибрирует на струне. И хотя отлично понимаю, что никакие движения после нажатия клавиши не могут изменить звук, однако убеждаюсь, что само прикосновение к клавише, а следовательно, и к звуку отражается на его качестве” [2].

При дальнейшем проведении темы у фагота концертмейстеру необходимо обратить внимание на плотность звучания, широту дыхания и округлость фраз. Тема должна звучать „выпукло” на фоне остальной фактуры, однако аккорды при этом прятать не стоит, ведь в них можно проследить интонации вздохов, характеризующие внутреннее состояние героя.

При последнем проведении темы Германа в ариозо „Я имени ее не знаю” она исполняется в октаву у струнных инструментов, дублируя вокальную партию, что призвано передать полноту чувства, которое Герман испытывает к Лизе в данный момент. Наиболее сложным, на наш взгляд, является воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Необходимо, по возможности, смягчить атаку звука, как бы „преодолев механизм молоточковой механики” данного инструмента. Также здесь стоит вспомнить и о мягком, певучем туше, применяя прием „поглаживания” клавиш, что, несомненно, поможет воссозданию тембральной звуковой картины при исполнении мелодических и гармонических оборотов, поручаемых обычно струнной группе оркестра.

Для характеристики Лизы композитор часто использует тембры высоких деревянных духовых инструментов. В ариозо

героини „Откуда эти слезы” используется также группа струнных, на фоне звучания которой вкрапливаются подголоски деревянных духовых инструментов. В данном случае английский рожок незадолго до ариозо вводит слушателя в смятенное состояние. Очень часто этот номер исполняют с остиной фигурации в партии струнных инструментов. В.Н. Чачава же предлагает начинать несколько раньше - с перекличек деревянных духовых, которые вводят в атмосферу раздумий героини.

В воссоздании звучания деревянных духовых инструментов в данном ариозо пианисту нужно добиться хорошего *legato*. Можно порекомендовать исполнять его с большей погруженностью в клавиатуру, не поднимая пальцы слишком высоко. Когда в музыке звучит перекличка деревянных духовых на фоне остиной фигуры струнных, необходимо помнить, что звук английского рожка обладает более пронзительным и ярким тембром, нежели звук гобоя. Сохраняя легатность в этих перекличках концертмейстеру не следует терять штрих *non legato*, характерный для струнных в этом эпизоде. Средством достижения многоплановости звучания у пианиста является принцип придания одной руке „двух различных функций”: в противопоставлении легкого подвижного фона важно уметь исполнять мелодию пальцами, опирающимися на „дно” клавиш, принимающими на себя тяжесть всего веса руки, и вести одновременно гармоническое сопровождение легкими, свободно падающими пальцами. Соединение в одной руке двух различных туше: *legato* и *non legato*, делают звучание мелодии особенно ясным для слушателя и способствуют ее большему эмоциональному воздействию.

Во второй части ариозо героиня обращается к ночи, единственному свидетелю ее надломленного состояния. Кристальная чистота лиризма, сдержанность и в то же время напряженность ритмики, неустанный подъем мелодической линии рисуют перед слушателем дивные страницы исповеди – признания Лизы. Композитор специально смягчая колорит и затушевывая волну страсти использует здесь возбуждающий шелест струнных, мольбу гобоя, *glissando* арфы. Однако на практике у большинства пианистов этот эпизод звучит

несколько грубо и тяжеловесно. Для того, чтобы не допускать столь некорректное музыкальное сопровождение концертмейстерам необходимо более пристально и внимательно изучать партитуру, более грамотно прочитывать язык выразительных средств.

Клавир „Пиковой Дамы”, как и других опер Чайковского, является примером очень густой и насыщенной фактуры. В подобных случаях значительные облегчения сделать невозможно, ибо возникает опасность лишить музыку, свойственной ей сочности, насыщенности, глубины, полифоничности – основы всей музыкальной драматургии. Здесь требуется более внимательное отношение к задаче облегчения трудных мест.

Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого эффекта, пианисту необходимо работать с удобной фортепианной фактурой. Однако, исполняя клавир, мы часто сталкиваемся с изобилием многочисленных тремоло, аккордовых, терцовых и других последовательностей представляющих значительные трудности для исполнения. Иногда даже простая перемена аппликатуры в аккорде, перераспределение рук создают совершенно иную звучность, вызывая представление о той или иной оркестровой краске. В примерах, приведенных ниже, мелодический и гармонический материал, распределенный поочередно между руками, создает значительные неудобства при перекладывании рук. В ариозо Германа „Я имени ее не знаю” музыкальный материал изложен так, что создается неудобное перекрещивание рук. Преодолеть подобное затруднение можно, применив простое решение (см. Пример 1).

Пример 1

Piu mosso

не нья все пе ре би ра я, не

[pp] Стр.

В клавире партия фортепиано изложена так:

и т. д.

В ариозо Лизы „Откуда эти слезы” *ре бемоль*, а затем *соль бемоль* лучше перенести в правую руку, чтобы не было большой растяжки в левой руке и не возникало неудобного перекрещивания рук (см. Пример 2).

Пример 2

Poco più animato

Вот как вы о прав да лись на я ву!

В эпизоде из арии Германа „Прости, небесное создание” перекрещивание рук мешает осуществлению *crescendo*, однако и этой исполнительской проблемы можно избежать, применив предложенное нами решение (см. Пример 3: первый вариант приводится из клавира, а второй – предлагает Е. Шендерович).

Пример 3а



Пример 3б



В последней арии Германа поступенный ход терциями в клавише предлагается сыграть левой рукой, но для большего удобства и яркости звучания Е. Шендерович распределяет материал между двумя руками (см. Пример 4б).

Пример 4а

Example 4a shows a musical score for a vocal piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is written for voice (Г.) and piano (p). The vocal line includes the lyrics: "бья! Кто прав, кто счаст. лив здесь, друзь-". The piano accompaniment features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Example 4b shows a musical score for a vocal piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is written for voice (Г.) and piano (p). The vocal line includes the lyrics: "я? Се. го. дня ты, а завт. ра я! Так". The piano accompaniment features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Пример 4б

The image displays a musical score for a vocal and piano ensemble. The vocal line is in Russian, with lyrics: "бья! Кто прав, кто счастлив здесь, дру-". The piano accompaniment is divided into two systems. The first system includes parts for "Медн." (Copper), "Скр." (Cello), "Виолонч." (Violoncello), and "Альты" (Alto). The second system includes parts for "Кларн." (Clarinet) and "Альты" (Alto). The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings like "rit." and "un poco meno mosso".

В этих вариантах сохранены все ноты без изменения, но иное их распределение привело к значительно большему удобству исполнения пианистом-концертмейстером.

Особого внимания в работе над клавиром оперы „Пиковая дама” заслуживает вопрос исполнения фортепианного тремоло значительно отличающегося от оркестрового. Е.М. Шендерович в своей книге „О преодолении пианистических трудностей в клави́ре” предлагает решить проблему исполнения *tremolo* следующим образом: „В оркестре оно происходит одновременно, целым аккордом, так что при каждой перемене гармонии мы слышим полностью звучность аккорда, слышим сразу все ноты, составляющие аккорд. На фортепиано же в момент взятия нового аккорда, звучат не все ноты, а лишь часть их. Значительно правильнее будет в подобных случаях сначала взять аккорд полностью, а затем тремолировать его” [3, 31].

Действительно, приемы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности

различных групп оркестра, их тембральные развития и удельный вес в общем потоке звучащей фактуры. В нотах, под своей редакцией, Шендерович указывает, какая группа инструментов исполняет тот или иной эпизод, что помогает пианисту воссоздать полную звуковую картину и решить некоторые технические моменты. Использование педали подчиняется этим же требованиям

Рассматривая проблему тембра звука в связи с задачей правдивого воплощения художественного образа, К.Н. Игумнов, пропагандист музыки П. Чайковского, говорил: „К ткани музыкального произведения нужно подходить полифонически, чувствуя движения голосов, соподчиняя по степени их значимости и соблюдая звуковую перспективу, так сказать, инструментируя музыкальную ткань. Умение соподчинять гармонические голоса – это и есть фортепианная инструментовка” [по цит. 4, 141].

Таким образом, обозначенные нами вопросы побуждают пианиста-концертмейстера с одной стороны относиться чрезвычайно внимательно к нотному тексту клавира, с другой – проявлять немалую творческую инициативу.

Литература:

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – М. : Музыка, 1970. – 815 с.
2. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе / Е.М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 203 с.
3. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах / Е.М. Шендерович. – М. : Музыка, 1987. – 210 с.
4. Эпштейн В.К. Н. Игумнов – интерпретатор Чайковского / В.К. Эпштейн // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1967. – С. 124–181.
5. Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского / Б.М. Ярустовский. – М. : Музгиз, 1947. – 242 с.

УДК 78.681.8

Хмель Наталья Васильевна,
преподаватель кафедры „Исполнительское искусство”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

В ПОИСКАХ ТЕРМИНОЛОГИИ... К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕМБРОВОГО ИНВАРИАНТА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье предлагается рассмотрение и анализ таких музыкальных терминов, как переложение, транскрипция, аранжировка, редакция, транспозиция, и обосновывается введение нового в музыкальной терминологии понятия „конверсия”, которые соответствуют процессу тембровой трансформации произведений прошлых столетий.

Ключевые слова: переложение, транскрипция, аранжировка, редакция, транспозиция, конверсия.

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

У пошуках термінології... До визначення перетворення тембрового інваріанту твору

У статті пропонується розгляд та аналіз таких музичних термінів, як перекладення, транскрипція, аранжування, редакція, транспозиція, та обґрунтовується введення нового у музичній термінології поняття „конверсія”, які відповідають процесу тембрової трансформації композицій минулих століть.

Ключові слова: перекладення, транскрипція, аранжування, редакція, транспозиція, конверсія.

Khmel Natalia, teacher of the chair „Performing Art”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

In the search of terminology ... The definition of the transformation of timbre invariants composition

The author analyzes the musical terms, namely transcription, arrangement, editing, transposition and others. Scientific proves the introduction of a new concept – „conversion”. This concept

corresponds to the process of transformation of timbre into works of past centuries.

The key words: transposition, transcription, arrangement, editing, transpose, conversion.

Проблема переложения разных произведений для других инструментальных составов очень важна на современном этапе бурного развития исполнительского профессионализма, так как явно чувствуется потребность в репертуаре для многих инструментов и разных составов ансамблей и оркестров; подавляющее количество исполнителей и коллективов пополняют свой репертуар за счёт переложений, транскрипций произведений известных композиторов.

Данный вопрос имеет важное значение в развитии бандурного академического репертуара.

На сегодняшний день, переложение и исполнение произведений зарубежных композиторов, начиная от эпохи барокко до современности, значительно обогатили репертуар бандуриста-исполнителя. Тем более, что тембровый окрас бандуры очень похож с клавесином, одним из ведущих инструментов эпохи барокко.

Исполнительская практика доказывает, что полифоническая и гомофонно-гармоническая фактура эпохи барокко в бандурном звучании приобретает новое качество, содержательно обогащается и трансформируется.

Актуальность данной статьи – терминологические поиски, которые отражают преобразование произведений прошедших эпох (обновление, возрождение, трансформацию, переработку, изменение), а также их исполнение на современном академическом инструменте – бандуре.

Цель исследования – поиски и введение новой терминологии, соответствующей процессу тембровой трансформации произведений.

Объект исследования – показ возможных путей исполнения произведений прошлых столетий на бандуре.

Предмет исследования – рассмотрение и анализ таких музыкальных терминов, как переложение, транскрипция,

аранжировка, редакция, транспозиция, а также введение нового термина в музыкальном искусстве – конверсия.

Так как исполнение на бандуре произведений прошлых столетий, написанных для разных инструментов возможно только путём их **переложения** или **транскрипции**, то мы хотим рассмотреть эти термины более детально и попробуем выяснить их общность и различие, опираясь на разные энциклопедические источники и практический опыт композиторов, авторов переложений.

Переложение – это изложение или обработка музыкального произведения для интерпретации его другими исполнителями (голосами) либо инструментами; исполнение сложной партитуры на другом инструменте (например фортепиано); переложение органных произведений для фортепиано. Переложение предполагает разные способы изложения произведения, но без изменений главных компонентов музыкального языка [9, 213-214]; [13, 3].

У И.И. Дмитрук читаем: „Жанровой разновидностью переложения, которое определяется более самостоятельным творческим подходом и свободным переложением музыкального произведения является **транскрипция** (от лат. transcriptio – переписывание), которая характеризуется значительной мерой обновления оригинала и творческой импровизационностью” [8, 11].

Данное понятие дополняет С.В. Овчарова: „... предполагает расширение и обогащение способов музыкального языка: насыщение фактуры, ладовую и гармоническую вариантность, структурное переосмысление произведения. Этот термин в музыкальный язык ввёл Ф. Лист, который написал более 500 виртуозных транскрипций для фортепиано” [13, 3].

Г.М. Коган считает, что транскрипция имеет несколько значений:

- 1) „приспособление произведения для другого произведения (например, фортепианная транскрипция вокального, скрипичного, оркестрового произведения, либо вокальная,

- скрипичная, оркестровая транскрипция фортепианного произведения);
- 2) изменения (с целью большего удобства или большей виртуозности) изложения без изменения инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале” [11, 589-590].

Следовательно, из вышеизложенного делаем вывод, что транскрипция – это более свободная форма обработки музыкального материала, которая предполагает определённое влияние на автора переложения.

Менее употребляемая форма транскрипции – **оркестровка**.

Во многих энциклопедических источниках мы встречаем сравнение терминов „переложения” с „аранжировкой” и обнаруживаем в них полную аналогию. Приведём разные их трактовки.

„Аранжировка” (от нем. arrangieren, франц. arranger в буквальном значении – приводить в порядок, устраивать) включает в себя следующие формулировки данного термина, в зависимости от необходимости приспособления произведения к определенным исполнительским условиям:

- 1) переложение музыкального произведения для исполнения его другим, по сравнению с оригиналом, составом инструментов, голосов (например, клавиры оперы, переложение оркестрового либо камерно-ансамблевого произведения для фортепиано в две, четыре и восемь рук, оркестровка фортепианной пьесы и т.д.). В отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям другого инструмента, инструментального состава либо голоса, вокального ансамбля;
- 2) облегчённое изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте;
- 3) в джазовой музыке – разного рода изменения (гармонические, фактурные), которые вносятся во

время самого исполнения и связаны с импровизационным стилем игры” [20, 193].

В некоторых энциклопедических источниках количество значения трактовки аранжировки может варьироваться: под понятием аранжировка понимается ещё и переложение народных песен для хора [16, 230]; один из видов аранжировки – это обработка мелодии для исполнения на музыкальном инструменте, либо для голоса с сопровождением [6, 21], [19, 13]; отдельно выделяется широко распространённая аранжировка классического репертуара для исполнения на народных инструментах – баяне, домре, бандуре, цимбалах [10, 626]; переложение сравнивается с транскрипцией, а переложение произведений для исполнения оркестром, называется также оркестровкой [9, 214]; встречаем очень интересное сравнение термина переключать с термином перелаживать, что в музыке обозначает перевезти напев на другой лад (тон), либо положить на ноты для других „орудий” (инструментов), чем он был написан, приспособить [7, 64].

Также встречаем отдельную трактовку терминов **переложение** и **аранжировка**. Например, С.В. Овчарова, опираясь на разные научные источники и собственный практический опыт, в учебном пособии „Переложения, аранжировки и обработки произведений для ансамблей бандуристов” даёт следующие определения данных понятий:

а) „переложение – это изложение музыкального произведения для другого, в сравнении с оригиналом инструмента, либо состава исполнителей. Переложение предполагает разные способы изложения произведения, но без изменений главных компонентов музыкального языка – мелодической и ладо-гармонической основы оригинала, ритмической структуры, а также его формы;

б) аранжировка – создание инструментального сопровождения к мелодии песни для разного состава исполнителей либо облегчённое изложение музыкального произведения для исполнения на музыкальном инструменте либо голоса с сопровождением. В сравнении с переложением, аранжировка предполагает большую свободу в обработке музыкального материала” [13, 3].

В некоторых источниках мы встречаем иногда разные значения трактовки понятия транскрипция, что в большей или меньшей мере может влиять на её идейное содержание, а именно: находим сравнение транскрипции с аранжировкой, переложением, парафразами, фантазией [15, 1278]; [2, 667]; [9, 297]; [17, 227]; находим два значения данного термина: 1) переложение музыкального произведения и сравнение его с аранжировкой; 2) свободная обработка для виртуозного исполнения (концертная транскрипция) [18, 273]; транскрипция – это обработка музыкального материала с целью введения новых выразительных элементов для исполнения на другом инструменте, идейно-художественного переосмысления музыки [14, 148]; транскрипция трактуется как переложение вокального либо инструментального произведения для фортепиано. Транскрипция должна быть сделана так, вроде бы произведение написано специально для фортепиано [1, 704]; именно относительно самостоятельное художественное значение отличает транскрипцию от обработки [4, 493]; находим, что к одному из видов транскрипции относится обработка, своя интерпретация народной песни [6, 675].

К одному из видов переложения следует отнести также термин редакция.

Редакция (франц. *redaction*, от лат. *redactus* – приведенный в порядок) – запись музыкального произведения с определёнными изменениями и дополнениями, которые облегчают его практическое использование. Редакция обычно делается с рукописи или с выданного музыкального произведения.

Все обозначения, изменения и дополнения, которые употребляются при редакции произведения, имеют разный характер. Однако, все они не влияют на музыкальную структуру произведения, сохраняют в неприкосновенности высоту и длительность каждого его звука. Наиболее распространённые из этих изменений связаны с особенностями современного нотописания. Также редакция может преследовать цель облегчить разучивание произведения исполнителем. Для этого употребляются расшифровка мелизмов, вводятся обозначения, которые помогают исполнителю употреблять рациональные

технические приёмы при интерпретации произведения и используются дополнительные обозначения динамических, а также других оттенков исполнения. Нужно сказать, что в таких редакциях неизбежно выявляется „личный вкус редактора, его музыкальная подготовка, принадлежность к определённой исполнительской школе и т.д.” [12, 582-583].

Следуя из вышеизложенного, можно сказать, что такая редакция в определённой мере приближается к транскрипции.

Анализируя определение термина **транспозиция**, опираясь на энциклопедические источники, научные исследования и практический опыт разных музыкантов, мы пришли к выводу, что данный термин в какой-то мере также является разновидностью переложения и его трактовка в следующих источниках является практически идентичной: „**Транспозиция** (от познелат. *transposition* – перестановка) – перенесение (транспонирование) музыкального произведения из одной тональности в другую. Транспозиция широко употребляется в вокальной практике как способ, позволяющий исполнять музыкальное произведение в удобной для певца тесситуре. Употребляется также при переложении музыкального произведения для любого инструмента в том случае, если диапазон произведения не совпадает с возможностями данного инструмента” [4, 506]; [2, 668]; [9, 297]; [5, 590-591]; [17, 230]; [18, 273]; [19, 145].

Следовательно, опираясь на вышеизложенное и практический опыт многих музыкантов-профессионалов, мы приходим к выводу, что термины переложение и транскрипция имеют разное значение в музыкальном искусстве.

Таким образом, **переложение** предполагает разные способы изложения музыкального материала, но без изменений главных компонентов музыкального языка. А **транскрипция** имеет более широкое значение обработки оригинала, что предполагает наоборот расширение и обогащение способов музыкального языка.

Термины транспозиция и редакция также в какой-то мере можно отнести к видам переложения.

Исследуя теорию исполнения музыкальных произведений прошлых столетий в современности и анализируя термины

переложение, транскрипция, аранжировка, редакция и транспозиция, предложим раньше не использованное в музыкальной терминологии понятие **конверсия**. Рассмотрим его детальнее.

Данный термин используется в политологии, финансовой сфере, лингвистике, химии, психологии, экономике и военном деле.

При поиске трактовки понятия конверсия, мы опирались на различные научные источники, где оно является практически идентичным, но решили остановиться на Большой энциклопедии, так как здесь дана наиболее содержательная его трактовка.

„Конверсия (от лат. *conversio* – обращение, превращение; изменение, перевод), в общем смысле – трансформация чего-то из одного состояния в другое.

Термин имеет разные конкретные значения в зависимости от области, в которой используется: например, в сфере финансов – обмен, перерасчёт; в экономике – перевод промышленных предприятий с производства одной продукции на качественно новую и пр.

В психологии и психиатрии под конверсией понимается трансформация внутриспсихического конфликта в физическую форму. Также, конверсия – это способ образования слова посредством изменения его грамматических характеристик. Напр., „печь” (в избе), „печь” (хлеб) и т.д.” [3, 10-11].

Также находим, что перевод слова **conversion** с английского языка имеет следующие значения: конверсия, превращение, конвертация, переход, обращение, пересчёт, переработка, изменение, перестройка, реконструкция, трансформирование, обращение в свою пользу, перемена убеждений, присвоение в свою пользу [21].

Мы предлагаем использовать понятие конверсия в музыкальной терминологии, что даёт возможность трактовать его как способ обновления, трансформации, переработки, изменения тембровых характеристик и технологических особенностей музыкального материала при перенесении его из одной эпохи в другую. Например, конверсия произведений эпохи барокко таких композиторов, как Дж. Фрескобальди,

Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля, Й.С. Баха, Д. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Дж. Перголези и других в современности.

Опираясь на вышесказанное, приходим к выводу, что термины переложение и транскрипция – это своего рода конверсия, то есть изменение, трансформация произведений прошлых столетий.

Таким образом, рассмотрение и анализ таких музыкальных терминов, как переложение, транскрипция, аранжировка, редакция, транспозиция и введение в музыкальное искусство нового термина конверсия объективно дают сделать вывод, что тембровое преобразование произведений прошедших эпох, а также их интерпретация на современных инструментах, в частности бандуре, значительно обогащают их репертуар.

Литература:

1. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб. : Типография Акционерного общества „Издательское дело”, 1901. – Т. 33. – 263 с.
2. Большой словарь иностранных слов / [сост. А.Ю. Москвин]. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2006. – 816 с.
3. Большая энциклопедия : (в 62 томах). – [гл. ред. С.А. Кондратов]. – М. : ТЕРРА, 2006. – Т. 23. – С. 316.
4. Большая энциклопедия : (в 62 томах). – [гл. ред. С.А. Кондратов]. – М. : ТЕРРА, 2006. – Т. 51. – 592 с.
5. Вахромеев В.А. / Транспозиция / В.А. Вахромеев // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 590 – 591.
6. Великий тлумачний словник української мови / [упоряд. Т.В. Ковальова]. – Харків : Фоліо, 2005. – 767 с.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль; Совмещённая редакция изданий В.И. Даля и И.А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании. – М. : Олма-пресс, 2002. – Т. 3. – 576 с.

8. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / І.І. Дмитрук. – Львів, 2009. – 18 с.
9. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь / А.Н. Должанский. – Изд. 5-е., серия „Мир культуры, истории и философии” – СПб. : Лань, 2000. – 448 с.
10. Железняк М.Г. Енциклопедія сучасної України / М.Г. Железняк. – К. : „Поліграфкнига”, 2001. – Т. 1. – 824 с.
11. Коган Г.М. / Транскрипція / Г.М. Коган // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 589 – 590.
12. Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – 976 с.
13. Овчарова С.В. Перекладення, аранжування та обробки народних пісень для ансамблів бандуристів : Навчальний посібник. – [2 вид., виправлене й доповнене] / С.В. Овчарова. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2007. – С. 3.
14. Павлюченко С. Музиканту любителю. Короткий словник-довідник / С. Павлюченко. – К. : „Мистецтво”, 1964. – 187 с.
15. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман [Пер. с 5-го нем. изд., пер. и все доп. русс. отд. под ред. Ю. Энгеля]. – М., Лейпциг : Юргенсон, 1896. – 1536 с.
16. Украинская советская энциклопедия : в 12 т. / [гл. ред. М.П. Бажан]. – К. : Главная редакция Украинской Советской Энциклопедии, 1978. – Т. 1. – 552 с.
17. Украинская советская энциклопедия : в 12 т. / [гл. ред. М.П. Бажан]. – К. : Главная редакция Украинской Советской Энциклопедии, 1984. – Т. 11. – 608 с.
18. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г.В. Келдыш [сост. Б.С. Штейнпресс, И.М. Ямпольский]. – М. : Большая советская энциклопедия, 1959. – 672 с.

19. Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів. – [2 вид., перероблене й доповнене] / Ю.Є. Юцевич. – К.: Музична Україна, 1977. – 207 с.

20. Ямпольский И.М. Аранжировка / И.М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, Советские композиторы, 1973. – Т. 1. – С. 193.

21. Интернет ресурс : dic.your-english.ru

УДК 78.083:780.616.432

Генкін Антон,
*магістр музичного мистецтва,
студент фортепіанного факультету
Берлінського університету мистецтв (Німеччина)*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ЕТЮДАХ К. ЧЕРНІ

Протягом останніх років у фортепіанному виконавському мистецтві все помітнішим стає зсув аксіологічного акценту з особистісно-інтерпретаційного змісту даного роду діяльності на концертно-віртуозний, за умов якого інтерес, як піаніста, так і публіки, спрямовується на власне демонстраційне начало. Матеріалом для вивчення з таких позицій обрані етюди К. Черні – композитора-педагога, ефективність школи якого підтверджується досягненнями видатних учнів, перш за все, Ф. Ліста і Т. Лешетицького. Цим матеріалом успішно користуються сучасні вітчизняні педагоги, і погляд на них, який пропонується, створює можливості для поживавлення інтересу виконавців до технічної підготовки усього свого апарату – рухового, слухового, ритмічного та психологічного, розкриття на практиці первинного змісту поняття „виконавська майстерність”.

Ключові слова: піанізм, виконавський професіоналізм, фортепіанне виконавство, етюд, піаністична техніка, технічна майстерність.

Генкин Антон, магистр музыкального искусства, студент фортепианного факультета Берлинского университета искусств (Германия)

Особенности исполнительского мастерства в Этюдах К. Черни

В течение последних лет в фортепианном исполнительстве все заметнее становится смещение аксиологического акцента с личностно-интерпретационного содержания данного рода деятельности на концертно-виртуозный, в условиях которого интерес, как пианиста, так и публики, направляется на собственное демонстрационное начало. Материалом для изучения с таких позиций выбраны этюды К. Черни – композитора-педагога, эффективность школы которого подтверждается достижениями выдающихся учеников, прежде всего, Ф. Листа и Т. Лешетицкого. Этим материалом успешно пользуются современные отечественные педагоги, создаются возможности для оживления интереса исполнителей к технической подготовке всего аппарата – двигательного, слухового, ритмичного и психологического, раскрытия на практике первичного смысла понятия „исполнительское мастерство”.

Ключевые слова: пианизм, исполнительский профессионализм, фортепианное исполнительство, этюд, пианистическая техника, техническое мастерство.

Genkin Anton, master of musical arts, student of piano faculty University of the Arts, Berlin, Germany

Features of performance skills in C. Czerny etude

During the last years of piano playing becomes more noticeable shift of emphasis from the axiological personal-interpretive content of this kind of activity to the concert-virtuoso, under which interest, as a pianist, and the public is drawn to their own demonstration. The material for the study of such a position chosen by C. Czerny etudes – composer, teacher, school effectiveness is confirmed by the

achievements of outstanding students, first of all, F. Liszt and T. Leshetitsky. This material is successfully used by modern domestic teachers, creates an opportunity for artists to revive interest to the technical preparation of the entire system – motor, auditory, rhythmic and psychological, practical disclosure of primary meaning of the concept „performance art”.

The key words: pianism, executive professionalism, piano performance, study, pianistic technique, technical skill.

Перш ніж заглибитися до теоретичної думки щодо сутності піанізму та способів оволодіння ним, необхідно зробити важливе застереження термінологічного порядку, що дозволяє більш чітко визначити смислове поле ключового слова. Зважаючи на зазначене, піанізм не ототожнюється з виконавством, хоч і не відмежовується від нього, проте наділяється відносно самостійним значенням. Поняття „виконавство” (у нашому випадку – фортепіанне) характеризується багатомірністю, включаючи як власне музично-діяльнісний, спеціалізований аспект, так і інші, неспеціалізовані. До них можна віднести психотип особистості, її світогляд, загальний і художній розвиток, поінформованість у різних галузях знань, спосіб комунікації із публікою, ставлення до нормативів, які сформувалися, масштаб індивідуальності тощо. Інакше кажучи, виконавство має як інтрамузичні показники діяльності, так і екстрамузичні чинники. Навпаки, піанізм являє собою інтрамузичний показник виконавської діяльності, спосіб її реалізації, матеріальну базу й, додамо, – найбільш навчену частину, оскільки саме він постає носієм виконавського професіоналізму. Показово, що дійсно неосяжне коло джерел, які містять аналітичні та філософсько-естетичні матеріали, пов’язані з фортепіанним виконавством, спрямовані на усвідомлення феномену піанізму, незалежно від того, чи користується автор цим поняттям, чи лише має його на увазі. Разом із тим піанізм не слід ототожнювати також і з виконавським професіоналізмом, який передбачає у собі, окрім усього іншого, наявність комплексу музично-теоретичних знань, навички прочитування нотного тексту, здатність його „слухання”

внутрішнім слухом на базі усталених звукових уявлень у їхній координації із „книжковим” виразом.

Таким чином, у цій праці *піанізм трактується як мистецтво гри на фортепіано, тобто досконале, майстерне володіння інструментом, його технічними, інтонаційно-тембровими, акустичними можливостями, що породжує високу естетичну якість*. За умов такого підходу піанізм не позбавляється притаманної музиці зверненості до психічного світу людини, апелюючи до *почуття* ритму, тактильних *відчуттів*, *почуття* часу, *відчуття* ладових потягів, *чуттєвого* переживання краси звучання, *радості* занурення до світу звуків і його творення. Інакше кажучи, це не людські пристрасті, що мають позамузичне походження, а „чисті”, „розумні” емоції, котрі породжуються самою музикою й її творенням. Адже піаніст завжди творець, організатор музичного цілого у реальному звуковому часопросторі. Підхід, який пропонується, створює можливості для подолання формалізовано-механічного розуміння піаністичної техніки, надання їй змістовного сенсу, розширення уявлення щодо її складових, включаючи, окрім моторики, увесь комплекс рухів і тактильних прийомів, їхній зв'язок із якістю звучання та звуковедення, динамічними відтінками, темповими й агогічними проявами. У цьому відношенні техніка складає ядро піанізму, його „чистий субстрат”; що стосується способів оволодіння нею, то вони належать скоріше до сфери технології.

З урахуванням таких позицій етюд виявляє себе як абсолютне вираження піаністичної техніки, а його інструктивний підвид – технології. Недарма цей жанр закріпився у концертній і педагогічній практиці на зорі становлення піанізму як мистецтва віртуозів – справжніх розвідувачів у сфері вивчення можливостей фортепіано і творців пафосу виникаючої професії за умов концертно-естрадного виконавства. Етюд примітний і з іншої точки зору, а саме як спосіб культивування елементів піаністичної техніки, й у цьому сенсі „мови” піанізму, до яких належать різноманітні фігури у вигляді зіграних гам, арпеджіо, акордів, трелей, тремоло і т. ін. у різних варіантах, а саме: однією чи двома руками, в октаву чи терцію, за діатонічною чи хроматичною шкалою, у мажорних або мінорних

тональностях кварто-квінтового кола, уверх або вниз, у короткому діапазоні або через усю клавіатуру, у широкий темповій і динамічній амплітуді, різноманітними штрихами тощо. Тим самим, етюд завжди слугує демонстрації піанізму, навіть у тих випадках, коли він несе значне позамузичне навантаження. І це можна вважати справжньою школою піанізму та його риторикою.

Зазначені загальні положення можуть стати для нас „провідною зіркою” в усвідомленні тих думок, які видатні музиканти та відомі педагоги-методисти висловлюють на сторінках своїх праць із приводу фортепіанного виконавства та, зокрема, піанізму, котрий, як правило, називають „технікою”.

У книзі „Об искусстве фортепианной игры”, розмірковуючи про художній образ і способи його створення, Г. Нейгауз приділяє значну увагу піаністичному вмінню, а також саме тим складовим, із яких, власне, і твориться виконавцем усвідомлене музичне ціле. При цьому він постійно повертається до проблеми „чистого” піанізму, зокрема до фортепіанної техніки та методики оволодіння нею. На запитання щодо сутності поняття „художній образ” він відповідає з позицій змістовності форми, матеріальних носіїв музики як мистецтва – мелодії, гармонії, звукової „плоті”, закономірностей структурної організації тощо. Звідси він робить висновок, що вся „работа с образом” фактично полягає у тому, що твір „выучивается”. Більш того, вона розпочинається вже „с первых же шагов изучения музыки и музыкального инструмента” [6, 21]. На думку відомого піаніста, великий митець, який вже відбувся, вже на стадії первинного зіткнення із нотним текстом⁷ прагне до виявлення вміщеного у ньому змісту – не тільки слуховою свідомістю, але і за допомогою технічного оснащення, тобто намагається досягти адекватно виникаючим уявленням про збережений у пам’яті композитора музичний образ *інтонування* через посередництво слухняного волі виконавця та добре тренованого ігрового апарату.

Слід зазначити, що в обох випадках піаністична техніка постає як мистецтво гри на фортепіано, котре у своїх вищих

⁷ Під нотним текстом розуміються не лише нотні знаки, але й усі графічні одиниці, включно зі словесними.

проявах ототожнюється з поняттям „віртуозність”. За часів сьогодення вона трактується як художнє явище, еталонне матеріальне втілення музичного образу, феномена, „который можно было бы определить как *„исчерпание совершенством”*, *„эстетическая эмансипация воплощенной формы”*, *„устремленность и тяга к эстетической завершенности”*” [2, 38–39]. Наведені характеристики кінець кінцем трактуються як синоніми краси, самодостатньої привабливості форми, якій у виконавському висловлюванні слугує бездоганне володіння комплексом піаністичних засобів і прийомів. Надзвичайно близькою для нас є позиція процитованого вище автора – О. Белобрової, згідно з якою віртуозний принцип, усвідомлений метафорами „діамантовий”, „перлинний” і т. ін., відтворював естетику *інтрамузичного* звукоспоглядання епохи [2, 45–46]. Відблиск цього звукоспоглядання як печатка естетичного відбивається не тільки на безпосередньому виконавському акті, але і на тих текстах або їхніх елементах, які подає й якими оволодіває піаніст. У „чистому” вигляді інтрамузичне (якщо завгодно, інтрапіаністичне) начало знаходить свій прояв у інструктивній літературі, а також у концертних опусах, націлених на *риторику подавання* й артистичну подачу музичного висловлювання. Цим пояснюється незгасаючий інтерес великих майстрів і педагогів-методистів до питань фортепіанної техніки і технології, оскільки саме у них міститься спосіб піаністичної діяльності й ядро професіоналізму.

Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності – мистецтвом гри на фортепіано – історія фортепіанного виконавства нерозривно зв’язала з ім’ям К. Черні, інструктивні матеріали котрого не втрачають своєї значущості у справі навчання юних музикантів, а ідеї загальнометодичного характеру й надалі зберігають свою актуальність. Разом із тим його причетність до „великого” мистецтва усвідомлюється не завжди, тому у пам’яті багатьох учнів шкіл і музичних училищ образ уславленого педагога зберігається як згадка про щось антимузичне, що пригнічує будь-яку творчу ініціативу, прояв власної індивідуальності, і це породжує нескінченну нудьгу. Саме про це у притаманній йому іронічній манері розповідає в одній із своїх „Преамбул”

Г. Рождественський: „<...> я находил тайное удовлетворение в осознании полной творческой беспомощности этого композитора-сади́ста, способностей которого хватило только лишь на создание двух тетрадей этюдов – опус 299 и опус 740” [8, 198–199]. Пізніше він був здивований, дізнавшись, що цей „автор-кат” написав 861 опус, у тому числі 156 творів для фортепіано у чотири руки. Г. Рождественський почав вивчати життя і творчість К. Черні, зробивши для себе немало художніх відкриттів. Про значну за своїм обсягом композиторську спадщину відомого австрійського (чеського) педагога нагадує у невеликій статті, приуроченій до 200-річчя із дня його народження, О. Яцків.⁸ Автор згадує більшу (порівняно з Г. Рождественським) кількість опусів, які належали К. Черні (близько 1000), та називає різні жанри, в яких він працював: симфонії, увертюри, меси, камерно-інструментальні твори, а також фортепіанні аранжировки ораторій, кантат, симфоній Г. Шютца, Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Шпора. З точки зору різноманітності таланту К. Черні викликають зацікавленість згадувані О. Яцківом його літературні спроби – драми та вірші. Що стосується методичних досягнень педагога-музиканта, то, на думку названого автора, українська наука повною мірою не оцінила зміст його школи, націленої не лише на розвиток рухового апарату, але й на виховання музичного слуху, ритмічної дисципліни, відчуття форми [9].

Судячи з розгорнутої анотації Отто Бібі й Інґрід Фукс, яка має симптоматичну назву „Больше уважения к дельному (*tüchtigen*) человеку”, опублікованої на сайті Центральної бібліотеки Цюриха з нагоди відкриття виставки рукописів із архіву спілки друзів музики Відня 2009 року, уявлення про К. Черні у Німеччині суттєво не відрізняється від поширеного у нашій країні. Подібно до Г. Рождественського, автори звертають увагу на обмеженість знань про його музику тільки технічними вправами, що розігруються вкрай неохотно. Між тим, знайомство з його творами в інших жанрах дозволяє усвідомити роль К. Черні не лише у педагогіці, але і в історії

⁸ Дати життя К. Черні: 1791 – 1857 рр.

композиторської творчості, до чого автори анотації і закликають потенційних відвідувачів [10].

Беззаперечність внеску К. Черні до музичної педагогіки закономірно зумовила висвітлення його методичної спадщини у різноманітних „Історіях”, які розкривають становлення та розвиток фортепіанного виконавства і піаністичних шкіл. Починаючи з О. Алексєєва, педагогічна діяльність славетного наставника зазвичай описується у контексті розгляду головних етапів формування піанізму на шляху його самовизначення. В „Історії фортепіанного мистецтва” О. Алексєєва характеристика методичних принципів К. Черні міститься у розділі про віртуозів 1830 – 1840 років. Московський професор поділяє їх на композиторів, які виконували переважно власні твори, й інтерпретаторів, поява яких зумовлювалася диференціацією професії музиканта на композиторів, виконавців і педагогів [1, 181]. Інакше кажучи, йдеться про виникнення нової професії, котра вимагає вироблення та систематизації комплексу оперативних одиниць, які специфікують її як особливу *справу*. На наш погляд, під таким кутом зору фортепіанна педагогіка, котра мала відповісти на запитання, чому й як навчати, не тільки виконала дидактичну задачу, але й об’єктивно взяла на себе роль узагальнення практичного досвіду гри на фортепіано, сприяючи виробленню принципів естетики та поетики піанізму. Показово, що мистецтво віртуозів і навчання володіння ним об’єдналися спільним жанром, а саме етюдом, який відповідно до фаз і аспектів піаністичної діяльності – демонстрації майстерності та шляху до нього, отримав подвійний статус: концертного (за О. Алексєєвим його назвали „характерний”, „романтичний”, „мелодичний”) та інструктивного.

Оцінюючи чернієвську методу, О. Алексєєв віддає належне прогресивним її рисам, як у плані рухово-пластичної адаптації (використання повної ваги руки через внутрішній невидимий тиск на клавіші), так і художнього враження (гра вправ чудовим звуком, у різних динамічних відтінках і різними штрихами). Автор підкреслює, що, наприклад, робота з гаммами у К. Черні ніколи не зводилася до механічної гімнастики, як це часто бувало у інших педагогів. Тут доцільно згадати результати дослідження С. Фейнберга щодо різниці між гімнастикою та

вправами. Воно засвідчило беззаперечну актуальність методу К. Черні у ХХ столітті. Його заслугу О. Алексєєв убачає також у тій увазі, котру метр приділив інтерпретаційним задачам і зв'язку окремих виразних засобів піаніста зі стильовими особливостями музичного тексту. Принципово важливою уявляється виокремлена зазначеним ученим позиція педагога по відношенню до власних правил, котрий ніколи не вважав їх незаперечними чи такими, що не мають виключень [1, 187–188]. Недоліком методу К. Черні автор вважає неперебораність відомої механічності у навчанні, зокрема вказівки у „Щоденних вправах”, *ор.* 337 щодо точної кількості гри кожного. Не оспорюючи висновку крупного історика фортепіанного мистецтва, дозволимо собі все ж таки зробити посилання на педагогічні принципи Ф. Ліста. Я. Мільштейн склав цікаву таблицю, з якої видно, що, будучи методистом, уславлений угорець по багатьох пунктах має суттєві розбіжності зі своїм авторитетним учителем. Однак, він добре усвідомив і застосовував на практиці необхідність засвоєння „фундаментальних формул”. Оволодівши однією з них, учень виявлявся здатним подолати цілий ряд труднощів. Але вважати себе їхнім володарем можна „лишь после тщательного и упорного изучения их”, тому вправи слід грати годинами [5, 183]⁹. Правда, Ф. Ліст не дає вказівок, скільки саме разів, та і його вчитель, очевидно, тільки пропонує оптимальну кількість показників, не перетворюючи власні рекомендації в абсолют.

На зв'язку педагогіки К. Черні з потребами сучасної для нього концертної практики наголошує О. Ніколаєв. Суспільне визнання виконавства як мистецтва віртуозів спонукало музикантів удосконалювати свою майстерність, і саме це визначило соціальне замовлення педагогіки. Важливою уявляється висловлена автором (хоч і компромісно, а також із застереженнями) думка щодо ролі віртуозів у створенні нового (ми б поставили тут кому) фортепіанного стилю [7, 20]. Подібно до О. Алексєєва і навіть посиляючись на нього, О. Ніколаєв відзначає новаторські риси методу К. Черні, наголошуючи на тій

⁹ Ф. Ліст перейняв від учителя також і ставлення до вправи як до музичного елемента, пропонує грати його з динамічними відтінками і в жодному разі не машинально [5, 186].

увазі, котру наставник приділяв нюансуванню й туше у тренувальній роботі [7, 17].

Детальну характеристику діяльності К. Черні-педагога на ретельно розробленому фоні становлення фортепіанного виконавства та дидактики наводить Н. Кашкадамова [4]. Відзначаючи, що найбільш престижною фігурою серед музикантів першої половини XIX століття стає не композитор-імпровізатор і навіть не композитор-віртуоз, а віртуоз-композитор, для якого саме виконавство виявляється стимулом до творення музики і фактором, який впливає на нього, дослідниця робить важливий висновок: епоха не тільки породила тип піаніста-віртуоза, але і перетворила його на ідеал, на об'єкт глибокої поваги. Саме слово „віртуоз” набуло значення свободи, активності, сміливості у подоланні труднощів, збігаючись із романтичною концепцією особистості.

Віртуози не є лише незвичайними індивідуальностями. Н. Кашкадамова виокремлює ще два чинника, наявність яких вимагає високого оцінювання їхнього мистецтва. Вони стали носіями нової професії, що вимагає спеціального навчання та відповідної методики. Таким чином з'явився ґрунт для формування фортепіанної педагогіки, котру зазвичай називають класичною [4, 18]. З іншого боку, їхніми зусиллями було створено особливий піаністичний стиль, за яким закріпилося як центральне поняття „віртуозне виконавство”, що стало більш вагомим цінністю, ніж музичний твір [4, 11]. Власне, саме таке розташування смислових акцентів дає можливість свідчити про „чистий” піанізм як специфізуючий чинник фортепіанного виконавського мистецтва. Необхідною умовою його формування можна вважати поступове побудування із різноманітних елементів його матеріального „тіла”, переважним чином із тих ключових формул, або фігур, із яких шляхом варіювання та комбінування проростала піаністична техніка. Н. Кашкадамова вказує на колективність цього процесу: „<...> Клементі розвинув техніку подвійних нот, Штайбельт – тремоло, Фільд – акомпануючі фігурації на педалі тощо” [4, 13]. Підкреслимо, що виникаючий комплекс фігур має не тільки технологічне, але і виразне значення, закладаючи фундамент композиторської творчості, наділяючися функцією носія концептуального змісту,

стаючи способом втілення екстрамузичного сенсу. Уявляється абсолютно обґрунтованим ствердження Н. Кашкадамової, що знайдені зі специфічними піаністичними цілями прийоми створили базу для художніх відкриттів композиторів-романтиків [4, 13]. Із таких позицій сформовані „засоби” виявилися здатними забезпечити різні „цілі”: піаністичну та композиторську.

Видатна роль К. Черні в історії фортепіанної піаністичної культури, а не лише музичної педагогіки, вбачається у такому контексті саме у тім, що він одним із перших поділив камерну та концертну манеру гри на інструменті, сформулював ключові властивості, необхідні піаністу для успіху в аудиторії (ми б назвали це піаністичною риторикою); з іншого боку, він звернув увагу піаністів на стильову своєрідність музики різних епох [4, 14–16]. Водночас, він виявився одним із найяскравіших представників власне фортепіанної та власне виконавської педагогіки [4, 18].

Чи можна вважати швидкість пальців мистецтвом? Це запитання має принциповий характер, оскільки відповідь на нього дає змогу розкрити функціонально-семантичне значення піаністичної техніки, котра розуміється у такому разі як володіння фортепіанною моторикою – однією з найважливіших складових виконавської діяльності. Якщо розглядати рухливість пальців тільки як підсобний засіб і навіть лише як умову для створення художньо-естетичного смислу, у такому випадку її характеристику з використанням слова „мистецтво” слід розцінювати як метафору. Проте можливий також інший підхід до цього феномена. Перш за все, сама лексема „мистецтво” похідна від поняття „вмілий”, тобто майстерний, а також його омоніму, у цьому разі такого, котрий перебуває в одному із ним смисловому ряду, – „навчений досвідом”, тобто досвідчений, який володіє секретами справи.

З таких позицій швидкість пальців дійсно є мистецтвом, яке доступне досвідченим, і йому, як і будь-якому іншому вмінню, необхідно навчатися. Проте це лише прагматичний аспект піанізму; адже разом із ним, а також у взаємодії з ним, існує й інший – естетичний аспект. Навіть, якщо ізолювати моторику від усіх інших компонентів гри на інструменті, він явно виявляється

у віртуозності у тім її розумінні, котре культивувалося у покоління виконавців перших десятиліть ХІХ століття – доблесть, артистизм, блискуча майстерність.

Насправді швидкість пальців завжди пов'язана зі звуковими, тембровими та динамічними показниками, почуттям музичного часу, штрихами, артикуляцією – тобто з усім комплексом піаністичних засобів, а також залежить від них та, у свою чергу, коригує їх. У цьому плані не зайво згадати про культуру *bel canto*, що відроджується у наші дні виконавцями повернених на сцену барочних опер, якою насолоджувалися слухачі минулого й яка підкоряє сучасну публіку.

Таким чином, мистецтво швидкості пальців – це альфа й омега мистецтва піанізму, найважливіший спосіб його реалізації, ключовий момент цієї професійно-творчої діяльності.

У процесі аналізу інструктивних збірників К. Черні встановлено, що автор повсюдно використовує знаки та ремарки, котрі мають смислоутворююче значення. До таких належать динамічні відтінки, вказівки на темп і характер, вже не кажучи про ритмічні та фактурні деталі. Вони мають водночас інструктивне та виражальне значення. Перше знаходить свій прояв у формуванні уявлення про звукові, інтонаційні і технологічні розбіжності у виконанні одного і того самого пасажу у різних темпових і гучних умовах, у ролі рельєфа чи фону. Друге – у розумінні того факту, що будь-який зразок етюда чи екзерсиса несе музичну інформацію і, таким чином, наділяється естетичним сенсом.

Така настанова чинить перешкоди бездушному „вибиванню” навіть найпростіших фігур у вправах і близьких із ними етюдах, мовчки закликаючи ані за будь-яких обставин не забувати, що кожна технічна чи тренувальна праця є заняттям музичним. У разі такого підходу виявляється той факт, що неможливо оцінювати розучування інструктивних зразків, які належать К. Черні.

Література:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник в 3 ч. – Ч. 1, 2 / А. Алексеев. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования / О. Белоброва // Київське музикознавство. – Вип. 9. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2003. – С. 38–47.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 35–71.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
5. Мильштейн Я. / Я. Мильштейн. Ф. Лист : в 2 т. – Т. 2. – 2-е изд., расшир. и доп. – М. : Музыка, 1970. – 600 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога / Г. Нейгауз ; ред. Д.В. Житомирский ; очерк „Генрих Нейгауз” Я.И. Мильштейна. – 2-е изд. – М. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 320 с.
7. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособие / А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
8. Рождественский Г. Преамбулы : сб. музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / Г. Рождественский ; сост. Г. Алфеевская. – М. : Современный композитор, 1989. – 304 с.
9. Яцків О. Черні: знаний і невідомий / О. Яцків. – Музыка, 1991. – № 4. – С. 25.

10. Biea O., Fuchs I. Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann : Carl Czerny (1791–1857) – Komponist, Pianist und Pädagoge // Википедия – свободная энциклопедия : [Электронный ресурс] // <http://wikipedia.org>.

Питання художньо-естетичного виховання

УДК 37.037

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

ПРО ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ТВОРЧОГО СПРЯМУВАННЯ

У статті розглядаються загальні педагогічні питання, пов'язані з особливостями організації виховної роботи у вищому навчальному закладі творчого спрямування (консерваторія). Охарактеризовано специфіку освітнього середовища творчого ВНЗ. Подано характеристику поняття „середовище”, яке розглядається як внутрішнє соціальне явище (у вузькому розумінні) та „середовище” зовнішнє (в широкому розумінні). У зв'язку з цим поняття „середовище” розглядається як система впливу закритого та відкритого типів.

Відзначається, що творчий ВНЗ – замкнена, відносно ізольована від зовнішнього соціального середовища система через специфіку навчального процесу та особливого емоційно-психологічного спрямування і є умовно „закрите соціальне середовище”, змістовну сутність якого утворює особливе освітнє середовище, де система виховуючих методів, форм, інструментів і технологій повинна мати інший вигляд, ніж це прийнято у класичному навчальному закладі.

Підкреслюється, що істотну роль відіграватиме органічно інтегрований до освітнього середовища виховний процес. У цих умовах неможливо формально розмежувати виховання та навчання. Виховний компонент повинен бути органічно вбудований до навчального процесу.

Ключові слова: виховний процес, специфіка діяльності творчого ВНЗ, освітнє середовище, ідейне середовище, „закрите соціально-культурне середовище”.

Сизов Виталий Валерьевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры „Социально-гуманитарные дисциплины” Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Об особенностях образовательной среды высшего учебного заведения творческого направления

В статье рассматриваются общепедагогические вопросы связанные с особенностями организации воспитательной работы в высшем учебном заведении творческого направления (консерватория). Характеризуется специфика образовательной среды творческого ВУЗа. Дается характеристика понятию „среда”, которое рассматривается как внутреннее социальное явление (в узком смысле) и „среда” внешняя (в широком понимании). В этой связи понятие „среда” рассматривается как система влияния закрытого и открытого типов.

Отмечается, что творческий вуз – замкнутая, относительно изолированная от внешней социальной среды система, в силу специфики учебного процесса и особой эмоционально-психологической направленности; представляет собой условно „закрытую социальную среду”, содержательную сущность, которой образует особая образовательная среда, где система воспитывающих методов, форм, инструментов и технологий должна иметь иной вид, чем это общепринято в классическом учебном заведении.

Подчеркивается, что существенную роль здесь будет играть органически интегрированный в образовательную среду воспитательный процесс. В этих условиях невозможно формально разделять воспитание и обучение. Воспитательный компонент должен быть органично вписан в учебный процесс.

Ключевые слова: воспитательный процесс, специфика деятельности творческого вуза, образовательная среда, идейная среда, „закрытая социально-культурная среда”.

Sizov Vitaliy, candidate of teaching studies, associate professor of the chair „Social and Humanitarian Studies”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

On the peculiarities of the educational environment of a higher educational institution of creative direction

General pedagogical questions connected with peculiarities of organization of educational work in a higher educational establishment of creative direction (conservatoire) are considered in this article.

The specificity of educational environment in creative higher educational institution is described.

The characteristic of concept „environment” which is considered as inherent social phenomenon (in narrow sense) and „environment” external (in the broad sense) are presented in the article.

The author marks that a creative higher educational establishment is reserved, relatively isolated from external social environment system because of the specificity of educational process and particular emotional-psychological direction and it represents relative „closed social environment”, which has special educational methods, forms, instruments and technologies different from a classical educational institution.

The author emphasizes that the essential role there belongs to the educational process, which is organically integrated in educational environment. In these conditions formal division of teaching and education is impossible. Educative component must be integrated in educational process.

The key words: educational process, specific activities of creative higher educational institution, educational environment, „idea environment”, „closed social environment”.

Основне завдання статті — визначити особливості загальноосвітнього середовища творчого ВНЗ з метою створення ефективного загального виховного простору у вищому навчальному закладі музичного спрямування (або іншого творчого).

Під загальним виховним простором мається на увазі система комплексу напрямів виховання, методів та

організаційних форм виховної роботи, тобто соціально та педагогічно організований процес, спрямований на формування студента як особистості.

Мова йде не про формування спеціаліста-музиканта з професійної позиції, а про формування соціально значущих, тобто моральних якостей особистості.

Існує широке коло питань, пов'язаних зі специфікою професійної музичної освіти, яке знайшло відображення в наукових пошуках психологів, педагогів, музикознавців (Б. Асаф'єв, Ю. Кремльов, В. Остроменський). Педагогічні аспекти проблем творчого професійного навчання розроблялися Л. Арчажніковою, Н. Згурською, Г. Падалкою, О. Ростовським та ін. Заслуговує на увагу дослідження Л. Кузьмінської щодо формування моральних цінностей в системі професійної музичної освіти.

Освіта та виховання студентства у ВНЗ творчого напрямку потребує сьогодні, створення особливих виховуючих технологій в контексті формування та розвитку у творчої особистості рис моральності, духовності, гуманності, що духовно, в свою чергу, буде впливати і на професійну діяльність майбутніх спеціалістів [5].

Необхідно підкреслити, що виховний процес у творчому ВНЗ повинен мати свої особливості, вони визначаються специфікою навчального процесу. Ці особливості, які органічно пов'язані і з емоційно-творчими процесами у навчальному просторі, і зі специфікою навчальних планів, і графіком навчального процесу, коли студент-музикант має проводити в консерваторії увесь світловий день. Ще в п'ятдесяті роки минулого століття відзначалось: „тільки для того, щоб відвідати всі заняття та індивідуальні заняття й виконати всі домашні завдання... студент повинен займатись в середньому 12-14 годин на день” [1, 10]. Зараз ситуація радикально не змінилась.

У цих умовах неприпустимим є копіювати загальноприйняті у класичних ВНЗ виховні технології. „...Абсолютно зрозумілим є те, що музичні навчальні заклади не повинні копіювати ВНЗ, які готують лікарів, інженерів, вчителів. Хоча б тому, що головним у музичному навчанні був і повинен бути індивідуальний клас педагога з фаху” [2, 67].

У 2012 році було представлено результати проведеного дослідження сучасного стану мистецької освіти (у тому числі музичної) в Україні. Проаналізовано цілісну систему мистецької освіти, її структуру, зміст і форми навчання та виховання особистості у різних типах навчальних закладів. Дослідження охоплювало дошкільну, загальну середню, позашкільну, спеціалізовану та професійну мистецьку освіту, а також художньо-освітню діяльність установ культури, у тому числі вищу музичну освіту.

Коротко зазначено основні висновки та рекомендації Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України щодо стратегій удосконалення мистецької освіти в Україні для подальшого розвитку творчого потенціалу в системі вищої професійної мистецької освіти.

Інститут проблем виховання Національної академії педагогічних наук України надав рекомендації у напрямку розширення автономії вищих навчальних закладів мистецького профілю у зв'язку зі специфікою діяльності творчих ВНЗ; коригування положення Болонської системи стосовно ВНЗ мистецтва згідно із зазначеною специфікою [3, 78].

Як сказав один з випускників консерваторії: „Я тут виріс, дев'ять років навчання...!” (чотири роки – училище і п'ять років – консерваторія – авт.). Ішлося не стільки про професійну майстерність, скільки про вікові характеристики особистості. Перебування в „особливому світі”, занурення до творчості та навчального процесу, перебування в консерваторії практично увесь світловий день, 6-денний навчальний тиждень, обов'язкова участь у творчому колективі, підготовка до фестивалів та конкурсів. У цих умовах часом негативний вплив навколишнього середовища (зразки масової культури, ЗМІ, телебачення, Інтернет і т.д.) мінімальний, часто неформальне коло спілкування студентів-музикантів також пов'язане з творчістю.

Усе це створює особливе освітнє середовище, де формуються професійні та людські якості особистості. Освітнє середовище ВНЗ ми розуміємо як систему впливів та умов формувань особистості за потрібним зразком, а також можливостей для її власного розвитку, що містяться в

соціальному та просторово-предметному оточенні. Ключовим елементом тут є категорія „середовище”.

Незважаючи на незвичайно широке використання, поняття „середовище” не має чіткого й однозначного визначення у світі науки. У найзагальнішому розумінні „середовище” розуміють як оточення. Частіше за все оточуюче середовище людини розуміють як ту чи іншу сукупність умов та впливів, оточуючих людину, включаючи й інших людей, які здійснюють вплив своїми поглядами та вчинками. Крім того, поняття „середовище” може розглядати як внутрішнє соціальне явище (у вузькому розумінні) і „середовище” зовнішнє (у широкому розумінні). У зв’язку з цим поняття „середовище” слід також розглядати як систему впливів (формування) закритого та відкритого типів. Закритий тип соціального середовища означатиме реалізацію цільових виховних процесів, за яких вплив зовнішнього соціального середовища являє мінімум або виключається. Відкритий тип соціального середовища не перешкоджає доступу зовнішніх соціальних факторів на освітній, виховний процеси.

Якщо зробити історичний екскурс, то можна відзначити загальну закономірність: саме цільове „середовище” створювалось в братських школах під керівництвом Я.А. Коменського. Засновник педагогічного філантропізму Й.Б. Базедов створював педагогічну модель у філантропіах – своєрідних школах-інтернатах. Теорія „нового виховання” та „нових шкіл” реалізовувалась у навчально-виховних закладах інтернатного типу, де створювалось особливе середовище, яке сприяло розвитку та вихованню дітей.

Педагогічна діяльність М. Монтесорі в „Будинках дитини” також здійснювалась у навчальних закладах напівінтернатного типу. Саме закрите соціальне середовище сприяло педагогічним успіхам у діяльності А. Макаренка та В. Сухомлинського. Педагогічна діяльність послідовника Сухомлинського, О. Захаренка відбувається у сільській школі, де соціально-педагогічний експеримент спрямовано на створення особливих умов навчання, виховання, фізичного розвитку школярів в умовах сільської школи.

Для сучасних умов показовим є досвід М. Щетініна, який у 1994 році створив експериментальну школу-інтернат у с. Текос Краснодарського краю.

Таким чином, необхідно підкреслити певну особливість класичної педагогіки: з часів Я. Коменського, Песталоцці і до педагогічної практики Макаренка та Сухомлинського та ін., найбільш ефективними педагогічними концепціями у галузі виховання давали найбільший результат лише тоді, коли реалізація виховної мети здійснювалась у відносно замкненому соціальному середовищі, коли вплив зовнішніх соціальних факторів (зовнішнє соціальне середовище) на свідомість, моделі поведінки молоді, формування її моральних якостей, є давно очевидним і не потребує коментарів. „Нові мас-медіа і комунікатори, як породження тотальної інформатизації суспільства, пропагують нові цінності, а точніше антицінності. Під впливом переоцінки проамериканських цінностей серед молоді і всього населення спостерігається прагнення до копіювання всього іноземного, до накопичення матеріальних цінностей” [4, 6].

Навчання у творчому виші для більшості студентів – це скоріше спосіб життя, ніж просте оволодіння майбутньою професією. Необхідно відзначити стійку тенденцію у системі поведінкової девіації серед студентів творчих вишів: як правило – це відсутність або мінімальна кількість грубих правопорушень, а відсоток порушень дисципліни настільки малий, що не підпадає ні під які порівняння з навчальними закладами широкого (класичного) профілю.

Очевидно, що специфіка тривалої професійної підготовки студента формує особливе культурно-соціальне середовище, максимально наповнене творчістю, необхідністю реалізації вузько спрямованого інтересу, особливою конкуренцією, необхідністю систематично, уже з першого курсу, демонструвати свої вміння й майстерність.

Як показують результати досліджень у цій галузі 82 % студентів консерваторії не мають ніяких інтересів, окрім музики; 74 % студентів здійснюють свої соціальні зв'язки винятково у музичному середовищі; 89 % віддають перевагу музичній класиці, а 72 % студентів переконані в тому, що, навчаючись у

консерваторії, вони мають засвоювати лише виконавську майстерність і не бачать сенсу у вивченні інших навчальних дисциплін. Участь у громадських заходах розцінюють як посягання на професійну підготовку.

У книзі „Як любити дитину” Януш Корчак дав характеристику чотирьох типів „виховуючого середовища”: „догматичного”, „ідейного”, „безтурботного споживання” й „зовнішнього лоску і кар’єри”. Цю класифікацію за відповідної адаптації можна застосувати і в освітньому середовищі вищого навчального закладу. Оскільки ми говоримо про творчий ВНЗ (консерваторія), то відповідно до ознак класифікації саме „ідейне середовище” є характерною та переважаючою.

В „ідейному середовищі” (Я. Корчак) формується особистість, яка характеризується активністю засвоєння та перетворення оточуючого світу, високою самооцінкою, відкритістю та свободою своїх суджень та вчинків. При цьому, як вважає багато спеціалістів, „ідейне середовище” скоріше віртуальне, символічне, ніж реальне. Найважливіші характеристики формування та функціонування саме „ідейного середовища” – відсутність у навчальному закладі творчого спрямування авторитарних методів управління, нав’язування іншим своєї позиції, жорсткої критики. Саме тому ідейне виховуюче середовище є однією з найнестабільніших та найнестійкіших з усіх чотирьох типів „виховуючого середовища”, тому постійно потребує особливої системи мотивації та стимулювання – в цьому й полягає основне завдання освітнього середовища навчального закладу.

Істотну роль тут відіграватиме органічно інтегрований до освітнього середовища виховний процес. У цих умовах неможливо формально розподіляти виховання та навчання. Виховний компонент повинен бути органічно вбудований до навчального процесу. Організація виховних заходів поза навчального характеру малоефективна, малорезультативна, часто не має сенсу, адже слабо вплітається до емоційно-психологічної канви навчального процесу в цілому. Крім того, такий виховний процес не може бути системним, знову таки через специфіку навчального процесу в цілому.

Звідси, можливо погодитись з висновком про те, що творчий ВНЗ – замкнена, відносно ізольована від зовнішнього середовища система, через специфіку навчального процесу та особливого емоційно-психологічного спрямування і є як би „закритим соціальним середовищем”, змістовну сутність якого утворює особливе освітнє середовище. Тому система виховуючих методів, форм, інструментів та технологій повинна мати інший вигляд, ніж це передбачено у класичному навчальному закладі, що і має визначати систему організації загального виховного простору у вищому навчальному закладі творчого спрямування.

Література:

- 1. Редакционная статья. О воспитании молодых музыковедов. – Советская музыка, 1953. – № 2. – С. 7–13.*
- 2. Владимирский Б. О том, что мешает. – Советская музыка, 1967. – № 7. – С. 66–73.*
- 3. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХ столітті : Аналітична доповідь українською, російською, англійською мовами : наук. видання / Л.М. Масол, О.В. Базелюк, О.А. Комаровська, В.Г. Муромець, В.В. Rogozina; за наук. ред. Л.М. Масол. – Аура Букс, 2012. – 240 с.*
- 4. Шевченко Г.П. Художньо-естетичне виховання студентської молоді : монографія / Г.П. Шевченко, Ю.А. Пастухова. – Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. – С. 6.*
- 5. Шевченко Г.П. Музично-виконавська діяльність студентської молоді : монографія / Г.П. Шевченко, І.О. Єненко. – Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. – 168 с.*

УДК 159.9

Шевяков Алексей Владимирович,
доктор психологических наук, профессор,
декан факультета психологии
Днепропетровского гуманитарного университета
Славская Янина Анатольевна,
преподаватель кафедры
„Социально-гуманитарные дисциплины”
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЗДОРОВЬЕ УЧЕНИКОВ В РАЗЛИЧНЫХ УСЛОВИЯХ ОБУЧЕНИЯ

Рассмотрена проблема влияния музыки некоторых композиторов на психологическое здоровье учащихся, обучающихся в различных условиях (среднеобразовательная школа, специализированная спортивная школа, музыкальная школа).

Ключевые слова: функциональная музыка, психофизиологическое состояние, эксперимент, подростки.

Шевяков Олексій Володимирович, доктор психологічних наук, професор, декан факультету психології Дніпропетровського гуманітарного університету

Славська Яніна Анатоліївна, викладач кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

Вплив музики на психологічне здоров'я учнів у різних умовах навчання

Розглянуто проблему впливу музики деяких композиторів на психологічне здоров'я учнів, що навчаються в різних умовах (загальноосвітня школа, спеціалізована спортивна школа, музична школа).

Ключові слова: функціональна музика, психофізіологічний стан, експеримент, підлітки.

Sheviakov Alexey, doctor of psychology, professor, dean of the faculty of Psychology Humanities University of Dnepropetrovsk

Slavskaya Yanina, lecturer of the chair „Social and Humanitarian Studies”, Mikhail Glinka Conservatoire of Dnepropetrovsk

Music influences the psychological health of students in different training conditions

The problem of influence of music of some composers is considered on the psychological health of students which study under various conditions (general school, specialized sport school, music school).

The key words: functional music, psychophysiological state, experiment, teenagers.

Исследованием восприятия музыки занимались различные ученые. А.Н. Леонтьев исследовал восприятие искусства, его психологические механизмы, факторы и процессы; у Ю.Б. Гиппенрейтер есть труды, посвященные анализу восприятия звуков музыки; у В.П. Морозова – работы, посвященные выделению эмоционально значимой окраски музыкальных звуков; Б.А. Яворский посвятил свои труды поиску общих закономерностей музыкальных и языковых интонаций. Но далеко не все компоненты влияния музыки на психофизиологическое состояние человека являются достаточно изученными, что составляет отдельную психологическую проблему [1; 2; 3].

В условиях разных школ г. Днепропетровска было проведено исследование, целью которого является выяснение характера влияния музыки, созданной композиторами разных исторических эпох на психофизиологическое состояние учеников.

Для реализации поставленной цели нами было исследовано психологическое здоровье учеников в трех детских учебных заведениях: средняя общеобразовательная школа (СОШ) № 26, детская музыкальная школа (ДМШ) № 3 и спортивная школа (СШ). Под наблюдением находились 363 подростка среднего школьного возраста (11 - 13 лет).

В средней общеобразовательной школе ученики младших и старших классов находятся в разных социальных условиях: ученики младших классов (возраст учеников от 6-ти до 9 - 10-ти лет) имеют постоянную классную комнату, преимущественно по всем предметам, одного преподавателя, обязательное, спланированное посещение столовой. Ученики средних и старших классов (возраст учеников от 10-ти до 17 - 18-ти лет) учатся в разных классных комнатах, которые соответствуют определенным дисциплинам, имеется большое количество преподавателей, пребывание в школе сопровождается большей динамикой, включая количество перемещений по школе в соответствии с расписанием занятий, скорость этих передвижений, общее количество людей, с которыми ученики средних и старших классов сталкиваются в течение всего учебного дня.

В целом, все ученики средней общеобразовательной школы находятся в атмосфере динамики, в атмосфере большого скопления людей разных возрастных групп (учитывая возраст как учеников, так и преподавателей), быстрого изменения учебных предметов разнообразной направленности, а, следовательно, должны обладать высокой скоростью реагирования, переключения всех психических процессов (восприятия, внимания, мышления, памяти, воображения и др.). Характер общения разнообразен, с одной стороны, потому что в общеобразовательной школе находятся представители многих возрастных групп, а с другой стороны, характер общения достаточно специфический. Эта специфика выражается, в первую очередь, во взаимоотношениях „ученик - учитель”. В этих отношениях присутствуют правила субординации, характер отношений деловой, наполненный обязанностями, школьными дисциплинарными правилами.

При опросе как учеников, так и преподавателей средней общеобразовательной школы, с обеих стороны прозвучало описание ощущений недоверия, недосказанности, неискренности, напряженности в общении преподавателей и учеников. Во взаимоотношениях „ученик - ученик” наблюдается более полноценное общение среди ровесников. Случаи полноценного общения учеников между разными возрастными

группами присутствуют в малой степени, хотя в условиях общеобразовательной школы есть все возможности для такого общения (перерывы и присутствие разных возрастных групп детей). Необходимо отметить разнонаправленность интересов и увлечений учеников общеобразовательной школы, что само по себе затрудняет процесс общения, делая его формальным.

Что касается эстетического, художественного оформления общеобразовательной школы, то необходимо отметить, что все ученики находятся в достаточно просторных, светлых помещениях, в которых, в большинстве случаев, присутствуют комнатные цветы, которые, безусловно, придают уют и теплоту атмосфере класса. Но при этом нужно отметить достаточное однообразие оформления, которое в последнее время все чаще соответствует „евростандарту”. К самым ярким примерам художественного оформления можно отнести лишь наглядные принадлежности по географии, истории, биологии, английскому языку.

И, наконец, мы можем отметить, что все перерывы между занятиями в общеобразовательной школе проходят на фоне общего очень сильного шума, который создают сами же ученики. Конечно, с одной стороны, функциональной задачей перерыва является разрядка, которая сопровождается отсутствием умственных операций и наличием физической активности. Но с другой стороны, большое количество детей, находящихся в состоянии „разрядки”, составляют угрозу превратиться в неуправляемую массу, в толпу, что часто и происходит в школе, приводя детей к физическим и психологическим травмам.

Изучая особенности процесса учебы в средней общеобразовательной школе, мы можем констатировать следующее. Степень информационной нагрузки в общеобразовательной школе отвечает норме, рассчитанной на средний уровень развития ребенка с учетом особенностей возраста. Это стандартный набор учебных дисциплин, индивидуальный для каждого класса средней школы. К нему прибавляется, на усмотрение школы, небольшое количество факультативных занятий и секций. Количество учеников в классе колеблется от 25-ти до 38-ми. Такое количественное

наполнение классов не способствует выполнению таких важных условий психологического здоровья, как работа с учетом индивидуально-психологических особенностей учеников, индивидуальная помощь в социально-психологической адаптации и развитие потенциала каждого ученика. Качественное наполнение классов, в соответствии с успешностью учеников, присутствует, но выраженного качественного различия между классами, нами не наблюдалось.

Структура урока, в соответствии с планом работы, допускает: объяснение нового материала, проверку домашнего задания, проведение опроса, закрепление старого материала, проведение самостоятельных и контрольных работ. Возможно использование во время урока разнообразных художественных материалов (фильмы, слайды, картины) и наглядных пособий. Использование таких материалов повышает заинтересованность, любознательность к изучаемой теме, внимание и качество запоминания нового материала, действует по принципу контраста. Эмоциональное напряжение в процессе учебы в средней общеобразовательной школе имеет непостоянный характер. Во время обычного рабочего процесса эмоциональное напряжение повышается только у тех учеников, которые вызваны учителем к доске, а также у тех, которые ожидают этого.

Рассмотрим аналогичные данные в условиях пребывания детей в спортивной школе. Динамика окружающей среды и особенности общения учеников, как друг с другом, так и со взрослыми имеют очень незначительные различия. Отличительными чертами общения и взаимоотношений в этой школе является подобие (в большинстве случаев) интересов и способностей, как учеников, так и преподавателей, что полностью объяснено соответствующим уклоном школы. Эстетико-художественное оформление данной школы и ее классов подобно с оформлением средней школы, рассмотренной нами выше. Однако необходимо отметить, что наглядные пособия, что касается спортивных дисциплин, приобретены школой в большем количестве и выполнены более интересно, более ярко и качественно. Уровень шумового фона во время перерывов между занятиями не имеет выраженных отличий от

аналогичного шумового фона в описанной нами выше общеобразовательной школе.

Окружающая среда детской музыкальной школы также имеет свои особенности. Учитывая малое количество учеников и отсутствие общих перерывов в занятиях, динамика передвижений, переменчивость окружающей среды очень низкая. В целом, ребенок находится в атмосфере, которая сочетает в себе спокойствие, размеренность и творческий процесс. В музыкальной школе, также как и в общеобразовательной, присутствует большой возрастной диапазон учеников – от 4-х до 17-ти лет, но характер общения кардинально отличается от общения в общеобразовательной школе. Взаимоотношения между ровесниками более сплоченны и, в большинстве случаев, присутствует тесное постоянное контактирование и взаимопонимание. Этому способствует общность интересов, поскольку ученики получают знания, которые нельзя почерпнуть в других учебных заведениях. Также этому способствует и малая численность учеников в классе (от 5-ти до 10-ти). Общение между учениками разного возраста происходит на коллективных занятиях (хор, ансамбль, оркестр). И здесь опять есть объединительная направленность, поскольку занимаются все одним направлением. В учениках средних и старших классов развиваются такие навыки, как общение с младшими по возрасту, умение что-то им объяснить, понять их, они учатся терпению, вниманию, развивается умение понять другого и умение выразить свои мысли. Взаимоотношения „ученик - учитель” также имеют свои особенности. Учитывая большое количество индивидуальных занятий (каждый ученик получает 2 - 3 индивидуальных урока в неделю) и малое количество учеников в классе при групповых занятиях, отношения между учителем и учеником складываются, в большинстве случаев, комфортно, с высокой степенью взаимопонимания.

Благодаря наличию индивидуальных занятий педагог имеет возможность в полной мере использовать индивидуально-психологический подход к ученику, который выражается в индивидуальном подборе методов объяснения материала и в

индивидуальном подборе программы с учетом темпа развития каждого ученика.

Что касается эстетико-художественного оформления музыкальных школ, то его уровень можно определить от „выше среднего” до „высокого”. При оформлении используются произведения искусства, разнообразные высокохудожественные фотографии, портреты выдающихся деятелей искусств, предметы народного творчества и т. п. Оформление классов для индивидуальных занятий приближено к домашнему комфорту. Пребывание ребенка в музыкальной школе можно сравнить с пребыванием его в большом семействе, поскольку там знают по имени и фамилии практически всех детей даже те преподаватели, которые не учат этого конкретного ребенка.

Также необходимо учесть то, что пребывание в музыкальной школе не так долгосрочно, как в общеобразовательной, и не является ежедневным. Особенность шумового фона в музыкальной школе заключается в специфике звуков, которые его создают, – в основном, это звуки разных инструментов и голосов и звучания разных музыкальных произведений, обычно классических или джазовых. При этом общий шумовой фон достаточно тих, поскольку все эти звучания доносятся через закрытые двери классных комнат во время разных занятий и репетиций, и слышать его могут только те, кто находится в это время в коридоре или холле, а ими могут быть работники школы, родители, которые ожидают своих детей, и, по нашим наблюдениям, не более 8-ми учеников, которые ожидают своих родителей или следующих занятий.

Каждый ученик за неделю получает 2 - 3 урока специальности, и по одному уроку групповых и коллективных занятий. На выбор ученика предоставляется посещение одного коллектива, но, при желании, он может посещать и больше, например, петь в хоре и играть в оркестре.

Что касается уровня эмоционального напряжения, то на индивидуальных занятиях по специальности он достаточно высок, поскольку работа над музыкой допускает эмоциональную включенность и переживание, допускает контроль своих чувств, настроений, эмоций и управление ими. Необходимо отметить также, что эмоциональную напряженность создают и

регулярные дифференцированы академические концерты в конце каждого полугодия, поэтому опыт первого экзамена и ответственности перед ним ученик музыкальной школы может испытать уже в пять лет. Зная то напряжение, которое испытывает большинство детей, педагоги пытаются создать теплую, непринужденную атмосферу на экзамене.

На экзамене могут присутствовать родители, другие ученики – им позволено слушать друг друга. По традиции, после экзамена могут проводиться „сладкие столы”. Все это способствует снижению эмоционального напряжения. Надо отметить, что много детей, в основном дошкольного и младшего школьного возраста, любят выступать и не испытывают страха или дискомфорта во время экзамена. А частота и регулярность академических концертов из года в год адаптирует детей к состоянию напряжения, стресса, неопределенности.

По данным наших опросов, дети, которые учатся в музыкальной школе, с меньшим напряжением переносят первые экзамены в общеобразовательной школе. Большинство учеников музыкальной школы получают именно в ней свой первый опыт государственных выпускных экзаменов, что также хорошо психологически готовит их к сдаче аналогичных экзаменов в средней общеобразовательной школе. Поэтому сильное эмоциональное напряжение, которое сопровождает процесс учебы в музыкальной школе, снижается за счет специфики атмосферы и с помощью столкновения ребенка с процессом творчества, которое является известным принципом арттерапии. А также нужно принять к сведению, что ученики музыкальной школы тесно сталкиваются не только со слушанием музыки, в основном классического и джазового направления, но и с исполнением этой музыки, с „пропуском” ее не только через свои слух, чувства, эмоции, но и подключая свои зрительные, тактильные ощущения и работу мелкой моторики.

Для проведения исследования были использованы следующие методики: на первом этапе испытуемые выполняли методику „Свободный рисунок” [1], на втором этапе был использован метод свободных описаний (модифицированная нами методика САН) – испытуемым было предложено диагностировать себя по критериям теста САН: настроение,

самочувствие, активность. Необходимо было описать свое состояние, какие действия сейчас хочется производить, какие возникают обиды, какие желания – и все это необходимо было записать. Далее предлагалось прослушать небольшой отрывок музыки (2 - 3 минуты) и затем опять повторить диагностику.

Для прослушивания испытуемым было предложено пять музыкальных фрагментов:

И.С. Бах „Ария”;

В.А. Моцарт Концерт для фортепиано с орк. № 14, III ч.;

Ф. Шопен „Вальс” № 9;

С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с орк. № 4, I ч.;

А. Шнитке „Тема Паганини” для скрипки.

Выбор композиторов был обусловлен типичностью представления ими своей эпохи, а выбор произведений допускал низкую узнаваемость у неподготовленного слушателя и одновременно, наибольшую соотнесенность к стилю данного композитора.

На основании полученных результатов и усреднения данных, были выявлены следующие тенденции:

- музыка И.С. Баха вызывает позитивные эмоции, но у 45 % испытуемых – с ощущением настороженности, у 35 % она вызывала смешанные ощущения – от расслабления, состояния спокойствия, полной пассивности до напряжения, с ощущением тревоги. У 68 % испытуемых она снижала активность, но при этом у 62 % улучшала самочувствие;

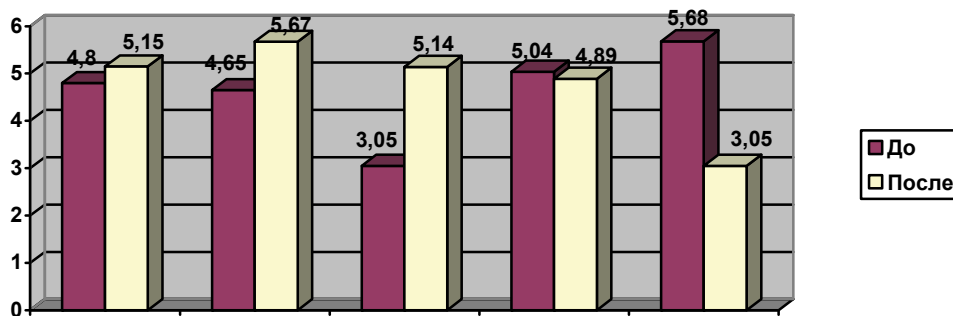
- музыка В.А. Моцарта 85 % исследуемых приводила в уравновешенное, гармоничное, здоровое состояние, у 70 % улучшала настроение, снижала ощущение тревожности, у 64 % возникали стремление к активности, оптимизм, повышенное ощущение свободы и уверенности в себе;

- музыка Ф. Шопена у 70 % испытуемых улучшала настроение и самочувствие, вводила их в состояние внутренней, душевной гармонии, давала позитивные эмоции, хорошее настроение, у 55 % – вводила в состояние спокойствия, равновесия, отдыха, вызывала значительное снижение уровня тревожности;

- музыка С. Прокофьева 90 % испытуемых вводила в состояние повышенной активности, вызывая ощущение

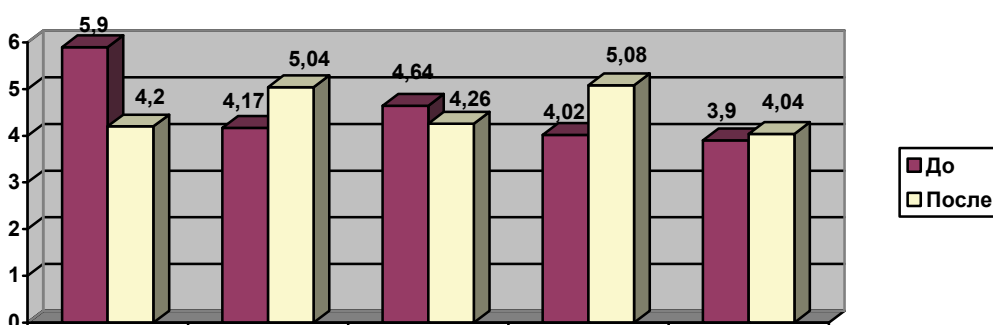
бодрости, смелости, уверенности в себе, желание действовать, рабочее настроение;

- музыка А. Шнитке у 86 % исследуемых вызывала негативные эмоции (даже подсознательно), ощущения тревоги, подавленности, страха, агрессии, значительно ухудшала настроение и самочувствие, но одновременно, у 66 % повышала активность.



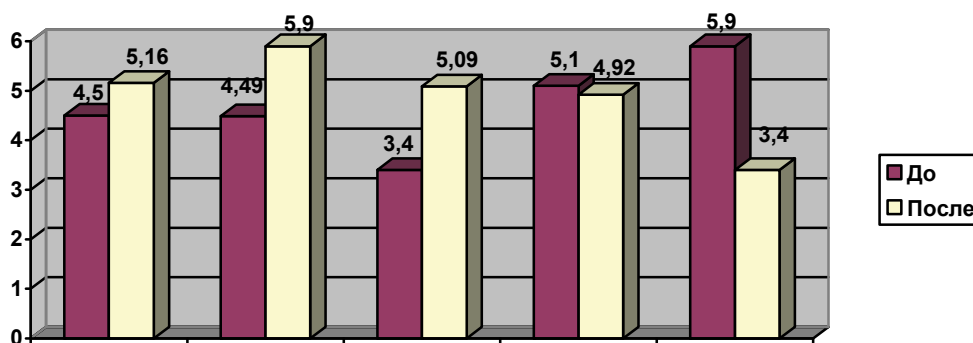
И.С.Бах В.А.Моцарт Ф.Шопен С.Прокофьев А.Шнитке

Рис.1. Динамика самочувствия



И.С.Бах В.А.Моцарт Ф.Шопен С.Прокофьев А.Шнитке

Рис.2. Динамика активности



И.С.Бах В.А.Моцарт Ф.Шопен С.Прокофьев А.Шнитке

Рис. 3. Динамика настроения

Обработка полученных данных позволила определить средние баллы по каждому из исследуемых параметров (самочувствие, активность и настроение). Динамика изменений, вызванных воздействием музыки, представлена на рис. 1 - 3. Результаты, полученные после проведения эксперимента по методике „Свободный рисунок” выявили следующие тенденции.

Музыка И.С. Баха. В выборе цветов для рисунка на данную музыку можно заметить их большое разнообразие – от черного к белому, от нежных, пастельных к хмурым зловещим тонам. Встречается как полное заполнение пространства листа, так и его заполнение на 20 - 30 %. Фоном служит как белый цвет (натуральный цвет листа бумаги) – 40% рисунков, как светлые оттенки – 25 %, так и темные тона – 35% рисунков. Такое расхождение явно отображает характер и тематику музыки И.С. Баха, подчеркивая ее конфликтный характер, дух борьбы добра и зла.

Таким образом, в рисунках присутствуют, с одной стороны образы, которые отражают спокойствие, благодать, тишину – спокойное море, безветренные пейзажи с хорошей погодой: рассвет, лунная, ясная ночь, солнечный день. Для таких рисунков были использованы нежные цвета – от белого к ярко-зеленому, который был самым темным, а самый яркий используемый цвет – желтый. Таких рисунков 50 %. Из них у 70 % отмечается присутствие конкретных, перечисленных выше образов, а в 30 % рисунков присутствует смешивание красок, которые принадлежат к одной палитре и гармонично переходят одна в другую. На всех рисунках этой тематики выявлено полное отсутствие четких линий и резких штрихов. Это говорит о состоянии спокойствия, полной пассивности.

А рисунков с прямо противоположной тематикой – соответственно 45 %. На этих рисунках конкретные образы встречаются в 30 % рисунков. Это кресты, вороны, тучи, деревья, которые гнутся, смерч; в 20 % встречается образ женщины, без прорисовки черт лица, изображенного во весь рост, в длинном платье и с волосами, которые развеваются, нарисованные черным или фиолетовым цветом. В 70 % случаев рисунки внеобразные, бессюжетные, хотя в них отмечается четкая штриховка, очерченность изображаемых фигур, нет

размытости, плавных переходов, контрастности. Самым светлым тоном, не считая белого фона бумаги, был грязно-желтый, самым темным – густо-черный. Выбор цветовой гаммы и характера письма говорит о возникшем страхе, подавленности, получении негативных эмоций, возникновении чувства тревожности и агрессии, как средству защиты.

Музыка В.А. Моцарта. Отмечаем цветовую яркость и разнообразность, что свойственно самой музыке Моцарта, которого уже в детстве называли „солнечным мальчиком”. Избранные цвета преимущественно светлые и насыщенные – самый темный сиреневый, а самый светлый – белый. Фоном для рисунков в 80 % случаев был избран белый (натуральный цвет листа бумаги), в других 20 % – это яркие светлые тона – желтый, салатный, сине-голубой. Выбор такой цветовой гаммы говорит о позитивном восприятии данной музыки, о хорошем, радостном настроении. Во всех рисунках отмечается гармоническое использование цветов, то есть в одном рисунке используется цветовая палитра красок, которые принадлежат к одному цветовому направлению (красно - желто - зеленая; зелено - сине - фиолетовая и т. п.), а это говорит о внутренней гармонии и равновесии.

Наличие образности наблюдается в 80 % рисунков. Это и образы природы – пейзажи лугов, моря, цветущего сада; интересно отметить, что на 60 % рисунков присутствует изображение солнца, также встречаются изображения праздника, люди, которые веселятся, сцены бала, прогулок и развлечений. На рисунках, которые остались, и которые не несут четкого отображения образа, использовались растительные элементы. В рисунках наблюдается явная потребность в движении – если море, то колыхается, если растение, то вьется или прорастает, если люди, то в движении, то есть очень мало статичных образов, всего в 10 % рисунков. Это говорит о том, что данная музыка вызывает чувство активности при отсутствии чувства напряженности, вызывает радость, желание, восторг, подвижность.

Все изображения адекватны, пропорциональны, расположены равномерно или симметрично, что говорит об уверенности, адекватном восприятии действительности. Можно

отметить четкую направленность линий в 50 % рисунков, что можно рассматривать как уверенность в выборе, а в других 50 % есть дополнение, приукрашивание образов мелкими деталями – завитушки, точки, штрихи, что говорит в некоторой степени о возбуждении, которое может давать легкое напряжение, но под воздействием позитивных эмоций нет причин для возникновения тревожности. Это скорее говорит о напряжении, которое связано с чувством восторга, а также легкостью и непосредственностью.

В рисунках не наблюдается густого заполнения пространства листа :

60% – заполнено 60% листа;

30% – заполнено 25-40% листа;

10% – заполнено 80% листа;

0% – заполнено 100% листа.

По нашему мнению это, в сочетании с позитивной динамикой, говорит о чувстве свободы, как возможности открытия новых перспектив.

Музыка Ф. Шопена. В этой части рисунков наблюдается преимущество использование светлых красок – самым темным является матово-зеленый, самым ярким (встречается только в 10 % рисунков) – красный, а самым светлым – белый. Интересно, что в 60 % фоном для изображения был избран белый цвет (то есть неизмененный цвет листа), в 25 % фон избран из светлых и нежных тонов (розовый, желтый, салатный), а в 15 % – более темные цвета и их оттенки. Это говорит о позитивных эмоциях, хорошем настроении, состоянии спокойствия, равновесия, отдыха.

Такие эмоции были отличительной чертой искусства в эпоху романтизма – черты мечтаний и любви. Чаше в рисунках встречаются размытые образы, чем хорошо прорисовываемые. Образность присутствующая в 60 % рисунков – это образы природы в соединении с хорошей погодой, это цветы, радуга, птицы, солнце, деревья, голубое небо со светлыми тучами. Все перечисленные предметы нарисованы адекватными по соотношению размеров, и правильными по форме. Из этого можно сделать следующий вывод – музыка вводит испытуемых в состояние внутренней, искренней гармонии.

Последние 40% – внеобразные рисунки. В них наблюдается присутствие ажурных, утонченных, длинных, тонких линий, также с использованием растительных элементов.

Полное заполнение листа краской наблюдается в 30% рисунков.

В 35 % рисунков можно наблюдать дополнение основных образов мелкими деталями – завитушки, точки, брызги, небольшие штрихи. Это говорит об определенной степени возбуждения, которое может давать легкое напряжение, но под воздействием позитивных эмоциональных переживаний, при этом нет причин для возникновения тревожности. Это скорее говорит о возможном проявлении активности, но направленной не на работу.

Музыка С. Прокофьева. Цветовая насыщенность рисунков свидетельствует о позитивном эмоциональном состоянии, которое совпадает с задачей, поставленной искусству в советское время. В рисунках часто использовались цвета ярких, насыщенных, сочных тонов – красный, алый, желтый, ярко-зеленый, оранжевый и тому подобное. Отмечается смелое смешивание красок. Это говорит о состоянии активности, смелости, уверенности в себе. Отмечается адекватное, гармоничное расположение образов, штрихов и деталей на рисунке. В 90 % рисунков лист полностью заполнен. Явной прорисовки, четкости линий в рисунках не наблюдается, что также говорит об отсутствии тревожности, спокойном, оптимистичном настроении. В 80 % рисунков не отмечено явных, конкретных образов. В основном это разные растительные элементы, а также передача ощущения огня, ветра, ощущения движения, динамики.

В 20 % рисунков отмечено наличие образов – представлены все виды растений (деревья, кустарники, цветы, палисады), костра, кони, которые скачут, встречаются образы людей – наездники, рыцари, дети, которые играют в догонялки, катаются на качелях. Все перечисленное говорит о заряде положительно настроенной активности, стремлении действовать, бодрости и смелости.

Музыка А. Шнитке. Преимущественно использовались темные цвета и оттенки – самым темным был насыщенно

черный, а светлым – светло-коричневый и темно-желтый. Отмечается явное присутствие на размытом фоне четких линий, разных штрихов. Это говорит о негативных эмоциях, о повышенной тревожности и тенденции к возникновению агрессии.

Таким образом, для улучшения эмоционально-функционального состояния учеников в средней общеобразовательной школе, и особенно в школах со специальными уклонами рекомендуется использовать звучание музыки как фон. На усмотрение администрации и педагогов, это могут быть перерывы, время перед началом занятий, когда ученики собираются в холле, коридорах, классах. Также возможно использовать звучание музыки как фона на занятиях физкультуры, во время проведения субботников, соревнований, выставок и других школьных мероприятий.

Во время перерывов гармонизирующее влияние окажет музыка В.А. Моцарта – она повышает и активность, и самочувствие, и особенно, настроение. Перед началом занятий следует использовать музыку В.А. Моцарта и С. Прокофьева, потому что она значительно повышает активность, дает бодрость и желание действовать, при этом нейтрально влияя на самочувствие и настроение. В таком сочетании и последовательности будет осуществлена более эффективная подготовка организма к занятиям, что включает и хорошее настроение, и активность, и самочувствие.

Во время обеденного перерыва идеально подойдет музыка Ф. Шопена, который прекрасно возобновит, улучшит самочувствие, поднимет настроение, снизит тревожность, полученную во время уже прошлых занятий, при этом снизив активность, даст организму расслабиться, возобновиться. Во время занятий физкультурой можно воспользоваться музыкой В.А. Моцарта и С. Прокофьева, учитывая рост активности при ее слушании, а во время занятий труда, девочкам хорошо подойдет музыка В.А. Моцарта и Ф. Шопена, а мальчикам – В.А. Моцарта и С. Прокофьева. Во время проведения активных, деятельных школьных мероприятий, таких как субботники и разные соревнования, лучше использовать музыку В.А. Моцарта и С. Прокофьева. А во время проведения мероприятий, которые

должны способствовать отдыху, приятному, веселому проведению времени, лучше использовать музыку В.А. Моцарта и Ф. Шопена.

Музыку И.С. Баха не рекомендуется использовать в течение рабочего дня, потому что у 45 % испытуемых она вызывала чувство тревожности, которое может негативно отразиться на самочувствии учеников, а музыку А. Шнитке, как и других композиторов авангардного стиля, учитывая результаты исследований, рекомендуется слушать в индивидуальном порядке, или на концертах, потому что на них приходит слушатель, подготовленный и настроенный на стиль данной музыки.

Литература:

1. Большая энциклопедия психологических тестов / Сост. А. Карелин. – М., 2010. – 350 с.
2. Венгер А.Л. Психологическое консультирование и диагностика / А.Л. Венгер. – Ч. 1. – М., 2014. – 154 с.
3. Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства / Д.А. Леонтьев. – М., 2008. – 111 с.

З М І С Т

Передмова	3
------------------------	----------

Українське музичне мистецтво

Рябцева І.М. „ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНА, І СЛАВА, І ВОЛЯ!”: ПРО ДОЛЮ ПІСНІ І ДОЛІ ЇЇ АВТОРІВ	5
Щітова С.А. МАЛІ ПОЛІФОНІЧНІ ЦИКЛИ ДЛЯ БАНДУРИ	18
Варакута М.И. ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ „ГОРИ МОЇ” В. ЗУБИЦКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЕВІ АСПЕКТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРУ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ	27

Музична культура Дніпропетровщини

Медведникова Т.А. МИХАИЛ ЗУБОВ. ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	37
Тулянцев А.А. ОПЕРНА СТУДІЯ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ім. М. ГЛІНКИ	47
Іванова Ю.Ю. ДУАЛІЗМ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ У ЦИКЛІ ХОРОВИХ ПОЕМ В. СКУРАТОВСЬКОГО „П'ЯТЬ СТРУН УКРАЇНИ”	57

Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва

Хананаєв С.В.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА 69

Калашник М.П.

ТВОРЧЕСКИЕ ШКОЛЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС

КАК СПОСОБЫ ХРАНЕНИЯ ЗНАНИЙ 80

Дымова И.Г.

Чикина Е.

ОБРАЗ СОЛНЦА В ИСКУССТВЕ 95

Гонтовая Л.В.

ПОЗИЦИЯ СЛУШАТЕЛЯ В

ЖАНРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ ХХІ ВЕКА..... 114

Фурдуй Ю.В.

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА БАГАТЕЛИ В МУЗЫКЕ 124

Мусатова Д.Г.

Ильенко Д.

„СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК ВОЗМОЖНО!“:

„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА 134

Громченко В.В.

ЖАНР ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

(на прикладі творів для духових інструментів соло) 142

Музичне виконавство та педагогіка

Шуміліна О.А.

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ТЕМИ
„ПОЛІФОНІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПАРТЕСНІЙ МУЗИЦІ
XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.”
В КУРСІ ПОЛІФОНІЇ ВНЗ УКРАЇНИ

153

Кириленко Я.О.

ТЕХНІКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ПАРТИТУРА
ЯК СКЛADOVA СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ Г. СЕГАЛ „ДУШЕ МОЯ”

166

Яновская Л.Л.

Зылева Н.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ
ПИАНИСТОМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ
ТЕМБРОВОЙ ПЕРСОНИФИКАЦИИ
В ОПЕРЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО „ПИКОВАЯ ДАМА”

181

Хмель Н.В.

В ПОИСКАХ ТЕРМИНОЛОГИИ...
К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕМБРОВОГО
ИНВАРИАНТА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

191

Генкін А.

ОСОБЛИВОСТІ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
В ЕТЮДАХ К. ЧЕРНІ

201

Питання художньо-естетичного виховання

Сізов В.В.

***ПРО ОСОБЛИВОСТИ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА
ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ
ТВОРЧОГО СПРЯМУВАННЯ***

215

Шевяков А.В.

Славская Я.А.

***ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ
НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЗДОРОВЬЕ УЧЕНИКОВ
В РАЗЛИЧНЫХ УСЛОВИЯХ ОБУЧЕНИЯ***

224

Зміст ***240***

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 10

Відповідальний за випуск *В.В. Громченко*

Підп. до друку 29.06.2015 р.

Формат 60x84 ¹/₁₆. Гарнітура Time New Roman. Друк офсетний.
Наклад 50 пр. Зам № 187.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49050, м. Дніпропетровськ, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №188 від 19.09.2000