

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

**ISSN 2522-9168 (Online)**  
**ISSN 2522-915X (Print)**

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 12**

**Дніпро**  
**ЛІРА**  
**2017**

**УДК 78.072**  
**М 90**

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
Протокол № 1 від 14.09.2017 р.

**Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:**  
**Academic Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF), International Innovative**  
**Journal Impact Factor (IIJIF)**

**Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації**  
**КВ 22884-12784Р**

**Редакційна колегія:**

**НОВІКОВ Ю.М.** – заслужений діяч мистецтв України, доцент, ректор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), голова редакційної колегії;  
**ТЕРЕЩЕНКО А.К.** - доктор мистецтвознавства, професор, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**СЮТА Б.О.** - доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (м. Київ);  
**КАЛАШНИК М.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди (м. Харків);  
**КОЗАРЕНКО О.В.** – доктор мистецтвознавства, професор, Львівський національний університет ім. І. Франка (м. Львів);  
**ЛОШКОВ Ю.І.** - доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури (м. Харків);  
**ВОЛКОВ С.М.** – доктор культурології, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ);  
**СЛЮЖИНСКАС Р.** – доктор гуманітарних наук (етнологія), професор кафедри музики Академії мистецтв Клайпедського університету (Литва);  
**ГЛІВІНСЬКИЙ В.** – доктор мистецтвознавства, доцент (США);  
**ГУЖВА О.П.** - доктор філософських наук, професор, зав. кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ШАБАНОВА Ю.О.** – доктор філософських наук, професор, зав. кафедри філософії та педагогіки Державного ВНЗ „Національний гірничий університет” (м. Дніпро);  
**ХАНАНАЄВ С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з навчальної роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ГРОМЧЕНКО В.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник;  
**ЩІТОВА С.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ПРИХОДЬКО І.М.** - кандидат мистецтвознавства, професор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

**М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей.**  
– Вип. 12. – Д. : ЛІРА, 2017. – 152 с.

Дванадцятий випуск збірника „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності викладачів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

**УДК 78.072**

© Дніпропетровська академія  
музики ім. М. Глінки, 2017  
© ЛІРА, 2017

## **ПЕРЕДМОВА**

Дванадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” репрезентує оригінальні праці, що є наслідком науково-дослідницької роботи викладачів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До видання також увійшли розгорнуті рецензії на концертно-творчу діяльність в академії у продовж 2016 – 2017 навчального року.

Палітра наукових інтересів авторів цього річної збірки зумовила формування її структури за п'ятьма розділами, а саме: „Музичне мистецтво Дніпропетровщини”, „Українська музична культура”, „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва”, „Музичне виконавство та педагогіка”, а також „Хроніка музичних подій”.

У першому розділі „Музичне мистецтво Дніпропетровщини” С.Д. Старовойтова здійснює історико-аналітичний погляд на еволюцію дніпропетровської піаністичної школи у сфері концертмейстерської та камерно-ансамблевої творчості на зламі ХІХ – ХХ століть. Сучасний композиторський доробок провідних музичних майстрів регіону, а саме В. Скуратовського, Н. Боевої, В. Мартинюк, О. Нежигая досліджується А.А. Парсадановою у тематичному ракурсі художньо-дидактичного фортепіанного репертуару.

Другий розділ збірника присвячено актуальним питанням української музичної культури. Вкрай складну ситуацію щодо стану української масової музики на межі ХХ – ХХІ століть, позначену надзвичайно кардинальними зрушеннями у політичному, соціальному, економічному, а також культурному житті тогочасного суспільства, досліджує О.Є. Іщенко.

Третій розділ „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва” розкривається вивченням питань тлумачення художньо-змістовного значення шедеврів давнини. В.В. Громченко вдається до розкриття художнього, ідейно-образного змісту Партити а-moll для флейти соло Й.С. Баха, означеного у стійких інтонаційних символах, знаках музичного мовлення видатного поліфоніста епохи Бароко. Одна з найскладніших категорій сучасного музикознавства, а саме музичний стиль, досліджується В.М. Царик з точки зору

професійної виконавської практики. Жіночий джазовий вокал США як актуальний об'єкт аналізу постає у центрі наукових інтересів Ю.В. Писаренко.

Четвертий розділ „Музичне виконавство та педагогіка” позначається розкриттям М.В. Ємець винятково складних питань психології музично-виконавського процесу. Психологічні аспекти розвитку навички читання нот з листа висвітлюються В.Є. Капітоновою. Джазовий піанізм та його функції в сучасній практиці вивчає О.М. Жукова.

Завершує збірку п'ятий розділ „Хроніка музичних подій”, основу якого складають розгорнуті рецензії на провідні міжнародні мистецько-творчі заходи, що відбулись у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки протягом 2016 – 2017 навчального року. Культурні надбання VI Міжнародної Бахівської академії підсумовує Ю.Ю. Іванова. Інтернаціональні концертно-творчі звершення у сфері духового музично-виконавського мистецтва узагальнює В.В. Громченко. Форум виконавців на академічних народних інструментах постає об'єктом рецензування для Н.В. Башмакової. Незабутня зустріч з легендарним саксофоністом, професором Паризької консерваторії, всесвітньо відомим концертуючим музикантом Клодом Деланглем розкривається у рецензії В.О. Лебеда.

Відтак, пропоноване видання, безумовно, зацікавить фахівців академічного музичного мистецтва чималим колом актуальної наукової проблематики та її дослідницької еволюції у лоні Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

*Проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*  
**В.В. Громченко**

## *Музичне мистецтво Дніпропетровщини*

УДК 78.03

**Старовойтова Світлана Дмитрівна,**  
*викладач кафедри „Фортепіано”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (066) 025 - 06 - 38  
e-mail: starov778@ukr.net

### **ДНІПРОПЕТРОВСЬКА ПІАНІСТИЧНА ШКОЛА У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІЙ ТА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ НА ЗЛАМІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

**Мета статті** – дослідження становлення та певних специфічних рис концертмейстерської і камерно-ансамблевої професійної музично-виконавської практики у Катеринославі-Дніпропетровську в період кінця ХІХ – початку ХХ століть. **Методологія** опрацювання означеної тематики зумовлюється магістральним застосуванням історичного методу дослідження, а також використанням методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** статті полягає у зверненні до маловідомої історії становлення концертмейстерської та камерно-ансамблевої творчості у музичній культурі Катеринослава-Дніпропетровська в період кінця ХІХ – початку ХХ століть; у виявленні відповідних історичних культурно-мистецьких та музично-просвітницьких фактів, що визначали своєрідність розвою концертмейстерства та камерно-ансамблевого музикування в означеному регіоні. **Висновки.** На початку розвитку концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльності піаністів Катеринослава кінця ХІХ століття вирішальну роль відіграли вихованці та викладачі Петербурзької консерваторії. Наприкінці ХІХ століття ще не було виділення акомпанементу та камерного ансамблю в самостійний виконавсько-творчий різновид. Становлення мистецтва акомпанементу та камерного ансамблю відбувалось поступово. Значний професійний розвиток

концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльності був пов'язаний з великою популярністю у той час камерного музикування. На Катеринославщині грали у всіх видах ансамблів: від дуетів до секстетів. Становлення та розвиток музичного мистецтва був тісно пов'язаний зі зростанням самого міста Катеринослава, як губернського центру. Для становлення музичного життя великий вплив мали зв'язки з іншими творчими містами-осередками – Одесою та Харковом. Камерно-ансамблеве музикування було на початку ХХ століття на досить високому професійному рівні.

**Ключові слова:** виконавець, піаніст, камерний ансамбль, концертмейстер, викладач, концерт.

**Старовойтова Светлана Дмитриевна**, преподаватель кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Днепропетровская пианистическая школа в концертмейстерском и камерно-ансамблевом творчестве на рубеже XIX – XX столетий**

**Цель статьи** – исследование становления и определённой специфики черт концертмейстерской и камерно-ансамблевой профессиональной музыкально-исполнительской практики в Екатеринославе-Днепропетровске в период конца XIX – начала XX столетий. **Методология** разработки обозначенной тематики определяется магистральным применением исторического метода исследования, а также использованием методов анализа и синтеза. **Научная новизна** статьи состоит в обращении к малоизвестной истории становления концертмейстерского и камерно-ансамблевого творчества в музыкальной культуре Екатеринослава-Днепропетровска в период конца XIX – начала XX столетий; в освещении определённых исторических культурных и музыкально-просветительских фактов, которые определяли своеобразие развития концертмейстерства и камерно-ансамблевого исполнительства в обозначенном регионе. **Выводы.** В начале развития концертмейстерской и камерно-ансамблевой деятельности пианистов Екатеринослава конца XIX столетия решающее значение определили воспитанники и педагоги Петербургской консерватории. В конце XIX столетия ещё не было выделения

аккомпанемента и камерного ансамбля в самостоятельную исполнительскую разновидность. Становление искусства аккомпанемента и камерного ансамбля происходило постепенно. Значительное профессиональное развитие концертмейстерской и камерно-ансамблевой деятельности было связано с популярностью в то время камерного исполнительства. На Екатеринославщине играли во всех видах ансамблей: от дуэтов до секстетов. Развитие музыкального искусства было тесно связано с ростом самого города Екатеринослава, как губернского центра. Для становления музыкальной жизни огромное значение имели связи с другими творческими городами-центрами – Одессой и Харьковом. Камерно-ансамблевое исполнительство было в начале XX столетия на довольно высоком профессиональном уровне.

**Ключевые слова:** исполнитель, пианист, камерный ансамбль, концертмейстер, преподаватель, концерт.

**Starovoitova Svetlana**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of piano

**Dnepropetrovsk pianistic school in accompaniment and chamber ensemble creativity on the border of the XIX – XX centuries**

**Purpose** of this research article is studying the formation and specific features of the main lines for concertmaster and chamber ensemble professional musical and performing practice in Katerinoslav-Dnepropetrovsk in the period of the end of the XIX – beginning of the XX centuries. **Methodology** for the development of the designated topic is determining by the main application of the historical method of this investigation, and also by the using these methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the article consists in appealing to the little-known history of the formation of concertmaster and chamber ensemble creativity in the musical culture of Katerinoslav-Dnepropetrovsk in the period for the end of the XIX – beginning of the XX centuries. Research newness opens in the clarification of certain historical cultural and musical enlightening facts, which determined the originality of the development of concertmanship and chamber ensemble performance in the designated region. **Conclusions.** Pupils and teachers of the St. Petersburg Conservatory determined the importance significant for the development of concertmaster and chamber ensemble

activity of the pianists of Katerinoslav at the end of the XIX century. Clarification of the accompaniment and chamber ensemble into an independent performing variety was not observed at the end of the XIX century. The development of the art of accompaniment and chamber ensemble became very gradual. The considerable professional development of concertmaster and chamber ensemble activity was associated with the popularity of chamber performance at that time. The musicians played in all kinds of ensembles on Katerinoslavschina, namely from duets to sextets. The development of musical art was closely connected with the growth of the city of Katerinoslav, as a provincial center. Relations with other creative cities-centers, namely Odessa and Kharkov, were of great importance for the development of musical life. Chamber-ensemble performance was at a high professional level at the beginning of the XX century in Katerinoslav-Dnepropetrovsk.

*The key words:* performing, pianist, chamber ensemble, accompanist, teacher, concert.

**Постановка проблеми.** Вивчення концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльності у музичній професійно-виконавській культурі міста Дніпра та Дніпропетровського регіону є важливим завданням сучасного вітчизняного музикознавства. У становленні цих видів музичної творчості в Україні велику роль відіграли певні історичні події та відповідні до них фактори, саме з яких українська піаністична школа й почала власний професійний розвиток. Їх вивчення постає конче необхідним завданням, адже лише усвідомлення історичного фундаменту розвитку музичного мистецтва дає сталу прогресію розвитку молодій генерації висококваліфікованих музикантів, підкреслимо, як виконавців, так і викладачів.

**Актуальність дослідження.** Історія концермейстерської та камерно-ансамблевої діяльності у місті Дніпрі та в цілому на Катеринославщині-Дніпропетровщині – тема недостатньо вивчена. Велика кількість наукових праць, дослідницьких статей, тез наукових виступів присвячується переважно творчості видатних українських піаністів-виконавців (концертантів), а також відомих викладачів. Щодо музикантів концертмейстерської та камерно-ансамблевої царини музикування вбачається суттєва прогалина

знань, відсутність певного історичного, методично-навчального, культурно-просвітницького наукового доробку регіонального спрямування.

**Огляд літератури.** Досить повно розкрила піаністичну школу регіональної музичної культури науковець, викладач Т.О. Медведнікова у кандидатській дисертації „Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція” [3]. У праці ретельно показане становлення та розвиток фортепіанної школи регіону. Численні наукові роботи Т.О. Медведнікової також присвячені регіональному фортепіанному мистецтву [4; 5]. Широке коло питань регіональної музичної культури досліджує й науковець, викладач С. Щітова [6; 7]. Але ж мало вивченою залишається саме концертмейстерська та камерно-ансамблева діяльність піаністів Дніпропетровщини кінця ХІХ – початку ХХ століть.

**Мета статті** полягає у розкритті процесу становлення та висвітлення певних специфічних рис концертмейстерської і камерно-ансамблевої професійної музично-виконавської практики у Катеринославі-Дніпропетровську в період кінця ХІХ – початку ХХ століть.

**Об’єктом дослідження** є піаністична школа Катеринослава-Дніпропетровська кінця ХІХ – початку ХХ століть, а **предметом** – концертмейстерська та камерно-ансамблева фортепіанна творчість в окреслений період в її найбільш специфічних, професійно-характерологічних рисах.

**Виклад основного матеріалу.** Процеси зародження концертмейстерської майстерності місцевої піаністичної школи відбувались під впливом фортепіанних традицій Київської, Московської, Петербурзької та Одеської консерваторій. Професійна музична освіта в Україні розвивалась дуже повільно. Це було пов’язано із самодержавною політикою тогочасної влади. Тільки з відкриттям філій Російського Музичного Товариства (у Києві в 1863 році, у Харкові – 1871 р., Одесі – 1886 р., Миколаєві – 1892 р., Катеринославі – 1898 р.) розвиток музичного мистецтва в Україні позначився суттєвою активізацією [5, 250].

Саме із цих філій почали створюватись навчальні заклади – музичні класи, школи, училища, а пізніше й консерваторії, які готували музикантів-фахівців.

Наголосимо, що до цього періоду музичне виховання мало досить аматорський характер. Викладання музики носило скоріш не професійний, а культурно-просвітницький характер. Становлення ж музичної освіти на більш якісному рівні починається лише від 90-х років XIX століття.

Відомо, що перший професійний музичний заклад на Катеринославщині заснував Ю. Садзиковський у 1893 році, це були музичні курси, де викладались гра на фортепіано, сольфеджіо, хоровий спів, теорія музики та спільна гра. У 1898 році були відкриті музичні класи з річним курсом навчання. У 1901 – організовано музичне училище.

Першим викладачем фортепіанної гри у Катеринославі можна вважати О. Ружицького [1, 72]. Він був випускником Варшавської консерваторії. У сезоні 1891 – 1892 років цей педагог проводить 16 музично-драматичних вечорів. Програма складалась із творів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та ін.

У цей час виконавська практика Катеринославщини існувала переважно у формі домашнього аматорського музикування. Наприкінці XIX – початку XX століть у Катеринославі з'являються приватні музичні школи. Концертно-виконавська діяльність учнів та викладачів мала, вкотре підкреслимо, просвітницьке значення. Приватні музичні навчальні заклади запрошували музикантів з Москви та Петербурга. Це були досить відомі виконавці того часу: І. Алексеєнко, Ж. Застрабський, В. Пергамент, А. Ямпольський та ін.

Завдяки ініціативі випускників Петербурзької консерваторії Д. Губарева, М. Лівена відкривається Катеринославське відділення Імператорського Російського Музичного Товариства. Діяльність ІРМТ була спрямована переважно на організацію концертного життя у Катеринославі, а також на відкриття у місті перших музичних класів, де викладались гра на фортепіано, сольний спів, скрипка, віолончель та теорія музики. Директором цього закладу став Д. Губарев.

У 1901 році проходить реорганізація музичних класів у Катеринославське музичне училище. В цьому навчальному закладі працювали такі відомі викладачі: С. Брильянт-Лівен, В. Застрабська, М. Зубов, М. Пасенко, А. Шепелевський – фортепіано; К. Мейф, І. Алексеєнко, І. Микульський, В. Солнишкін,

А. Ямпольський – скрипка; Л. Губарєв, Я. Застрабський, М. Ямпольський – віолончель; М. Антонеллі, З. Малютіна, О. Муравйова – вокал; М. Лівен, І. Васильєв – альт. Також працювали інші фахівці за спеціальностями „Духові інструменти”, „Хоровий спів”, „Оркестрова гра та теорія музики”.

Музичне училище мало досить професійні колективи: училищний хор складався з 70-т осіб. Оркестр, створений ще чеським музикантом Я. Кржичкою, був підсилений місцевими артистами й виступав на багатьох міських концертах. Іноді, за відсутності у місті симфонічного оркестру, колектив грав з диригентами-гастролерами. Багато випускників продовжували власну освіту у різних консерваторіях.

Діяльність музичного училища та кропітка праця викладачів сприяли піднесенню професійного концертного виконавства у місті.

Досить яскравою і активною в концертній діяльності була викладачка С. Брильянт-Лівен. Вона поставала носієм Петербурзької фортепіанної школи у Катеринославі. Піаністка працювала в музичному училищі до 1905 року, згодом відкрила приватну музичну школу. Саме завдяки їй у Катеринославі почули першу професійну камерну музику – Сонату А-dur для скрипки та фортепіано Л. Бетховена в ансамблі з В. Солнишкіним. Звучали численні тріо, квартети з відомими музикантами Катеринослава – В. Пергаментом, І. Алексеєнком, М. Ямпольським, М. Лівеном [4, 120].

Тогочасні відгуки преси свідчать про виконання піаністкою широкого та різноманітного репертуару, зокрема жанру камерної музики. Крім загальновідомих авторів до її програми входили твори авторів докласичного періоду: Ж. Люлі, Ф. Куперена [8, 36]. Звучали також твори маловідомих тоді композиторів: Е. Мак-Доуела, І. Геслера, Б. Галуні та ін.

Наголосимо, що приватна школа К. Хоновича-Бик у власному циклі відкритих концертів подарувала слухачам камерно-ансамблеві шедеври П. Чайковського, Ц. Франка. Цей досить складний репертуар говорить про те, що рівень тогочасних музичних закладів у місті був досить високим.

Відомо, що від самого початку існування музичного училища та ІРМТ нормою для педагогів та учнів закладу була велика

кількість концертів культурно-просвітницького значення. Так збереглись програми вечорів камерної музики сезону 1898 – 1899 років.

Від кінця ХІХ століття концертно-виконавська практика збагачувалась виступами гастролюючих артистів-музикантів. Усі концерти проходили переважно у залі англійського клубу. Так з програм вечорів камерної музики сезону 1898 – 1899 років дізнаємось про виконання кuartетів Моцарта, Шуберта, Шумана, Сен-Санса, Сонати F-dur для скрипки та фортепіано Е. Гріга, камерних творів А. Рубінштейна у виконанні Є. Ейзенберг, С. Брильянт-Лівен (фортепіано), В. Солнишкіна (скрипка), М. Лівена (альт), Д. Губарева (віолончель). Як концертмейстери у камерних концертах активну участь брали викладачі Катеринославського музичного училища: В. Застрабська, А. Мандельштам, С. Брильянт-Лівен та ін.

В цілому період 1898 – 1923 років відзначився бурхливим розвитком виконавської активності у Катеринославі. Зі зростанням музичної освіченості місцевого населення поширюються й форми колективного музикування, а саме ансамблеве камерно-інструментальне виконавство.

Від 50-х років ХІХ століття у місті починає активну діяльність місцеве товариство аматорів драматичного мистецтва, музики та співу. Головною сферою їх діяльності була організація широкого кола концертів. Відомо, що при товаристві було організовано хор та оркестр. У 1902 році створюється також культурно-мистецьке товариство Л. Бетховена.

Значною подією, про яку не можна не сказати, стали концерти О. Скрябіна та С. Рахманінова. Обидва блискуче виконали як авторські твори, так і композиції інших авторів. У цей же час приїздить польський піаніст Ігнац Падеревський та піаністка і клавесиністка Ванда Ландовська. Приїздили й вокалісти разом з власними концертмейстерами, наприклад, дует А. Керещенко з Ф. Шаляпіним; багато інструменталістів, зокрема В. Покровський з Л. Ауером, Г. Ходоровський з М. Ерденком. Тому зрозуміло, що у цей період особливо популярним є камерно-ансамблеве музикування.

Підкреслимо, що були поширені ансамблі найрізноманітніших складів. Проте, до 70-х років XIX століття можна вважати найпопулярнішими – струнний та фортепіанний квартети.

У 1907 році до Катеринославського училища була запрошена на викладацьку роботу вихованиця А. Рубінштейна піаністка З. Сіньова. Невдовзі відбувся вечір камерної музики, присвячений пам'яті Е. Гріга. На ньому була виконана Соната для скрипки та фортепіано (З. Сіньова та І. Алексеєнко), що одразу знайшло схвальну рецензію у тогочасній пресі.

Від кінця XIX століття поширеним явищем стають камерні вечори монографічного спрямування. Керівництво Музичного Товариства залучало до участі в концертах артистів з інших міст. Популярними були виступи віолончеліста В. Алоїза з піаністкою, концертмейстером В. Застрабською; Л. Ауера з концертмейстером А. Єсиповою, скрипаля А. Фідельмана та С. Брильянт-Лівен, М. Ерденка з М. Ходорковським.

Відзначимо й широку спільну творчу діяльність на Катеринославщині й за її межами широко знаних артистів Л. Алоїза, Л. Ауера, Й. Ахрона, А. Фідельмана з місцевими піаністами. Все це свідчить про достатньо високий рівень виконавської майстерності останніх.

Одним з найвідоміших піаністів-концертмейстерів Катеринославщини був П. Сокальський. Представник Одеської фортепіанної школи працював викладачем місцевої гімназії. У будинках міських меломанів він виступав як піаніст, концертмейстер, учасник камерних ансамблів. В аматорських концертах музикант виконував камерні твори, сольні й написані для інструментальних дуетів. Найбільш популярним у той час був ансамбль фортепіано - скрипка. Доволі відомим став й інструментальний дует Сокальського (фортепіано) та Ланцетті (скрипка). Вони виступали й у закритих концертах, й у приватних будинках міста [6, 25].

Серед піаністів, що активно формували виконавську традицію на Катеринославщині початку XX століття можна назвати представників петербурзької школи: М. Панасенко, М. Зубов, П. Лурье-Застрабська. Учениця А. Єсипової Марія Панасенко з 1910 року працювала викладачем Катеринославського музичного училища. Мала великий клас учнів, але, незважаючи на це, багато

виступала як сольний піаніст та як ансамблевий з місцевими музикантами І. Микульським, М. Лівеном та ін.

Ще одна відома піаністка-ансамблістка, випускниця Петербурзької консерваторії Н. Вільперт. Вона зробила певний внесок у концертне життя міста й регіону. Була відома як солістка, концертмейстер та ансамблістка.

З початку існування музичного училища викладання предметів „Концертмейстерський клас” та „Камерний ансамбль” фактично не було. У перші роки існування навчального закладу викладали окрім фаху фортепіанний ансамбль, теорію, сольфеджіо, пізніше додалися гармонія, оркестровка, інструментування та хор. Самостійно, за вибором викладача, передбачалось проходження програми дуету, тріо або іншого ансамблю.

Програмні вимоги Катеринославського музичного училища та якість підготовки відповідали рівню Петербурзької та Московської консерваторій. Рішення Художньої Ради музичного училища було прийнято у 1904 році – „систематизувати заняття з камерного ансамблю”. Крім того, заняття з початківцями проводили учні вищого курсу. Тобто часи на вивчення камерного ансамблю у навчальному плані тієї пори були непередбачені.

Предметом „акомпанемент” для учнів старшого відділення з класу фортепіано в інструментальних класах займався викладач класу з обов’язкового фортепіано. Це було нормою навчального процесу. Така форма навчання всебічно розкривала обдарування учнів, виявляла їх схильність до концертмейстерської або педагогічної діяльності. Дирекція катеринославського відділення ІРМТ запрошувала на роботу в музичне училище піаністів, які разом з місцевими музикантами залучались до концертних зібрань. У цей період на іншому, більш професійному рівні організуються камерно-ансамблеві дуети, тріо, квартети, квінтети.

Концертний репертуар місцевих музикантів складався переважно з творів російських та східно-європейських композиторів. До нього входили камерні сонати для скрипки та фортепіано Л. Бетховена, Е. Гріга, В. Моцарта, С. Франка, квінтет та соната для віолончелі з фортепіано А. Рубінштейна та ін. У рецензіях на виступи місцевих артистів не раз відзначався високий професійний рівень виконавства. Особливо частіше згадуються С. Брильянт-Лівен, А. Ямпольський та В. Пергамент.

Викладачі Катеринославського музичного училища вели активну роботу у місті та на периферії, знайомили публіку з багатьма творами камерного жанру.

Взагалі у цей час камерно-інструментальна музика набуває свого розквіту. На початку ХХ століття згадуються ще виступи таких артистів як С. Білоконенко, Л. Застрабський, В. Пергамент, Ю. Хонович, А. Шепелевський. Виступають декілька камерних ансамблів у складі Л. Ауера (скрипка), який у різні часи грав з Й. Міклавшевським. У 1910 році відбулись концерти Л. Ауера та М. Полякіна, концертмейстером виступила місцева піаністка В. Застрабська [7, 73]. Досить довго Л. Ауер виступав також з концертмейстером А. Єсиповою. За відгуками тогочасної преси вони мали блискучий успіх. Після смерті піаністки Л. Ауер грав з місцевою виконавицею-піаністкою, концертмейстером С. Брильянт-Лівен.

На початку ХХ століття Катеринослав відвідують багато гастролюючих камерно-інструментальних колективів: квартет з Одеси під керівництвом Я. Коціана, Мекленбурзький квартет у 1901 та 1903 роках. Також суттєвий внесок у камерну музику позначився від чеського та брссельського ансамблевих колективів. Таким чином, можна сказати, що концертне життя тогочасного Катеринослава було дуже насиченим. Безумовно, це мало великий вплив на розвиток камерно-ансамблевої музики у місті.

В окреслений період особливої популярності набуває камерно-вокальна музика. В цей час були відомі своїми виступами такі місцеві вокалісти як сестри А. та М. Тітови, М. Шморюнер. Особливим улюбленцем пібліки був баритон А. Вербов. У концертах брали участь місцеві співаки: Г. Афанасенко, В. Ганф, М. Антонеллі, З. Малютіна, В. Пастернак та ін. Репертуар концертів складався з камерних творів Д. Даргомижського, А. Рубінштейна, С. Танєєва, П. Чайковського, Е. Гріга, К. Сен-Санса. Виконувались романси, також популярним було виконання арій з опер П. Чайковського, М. Глінки, М. Лисенка та інших композиторів. Звичайно, неможливим було б виконання цих творів без допомоги концертмейстера. З вокалістами виступали практично всі відомі місцеві піаністи.

Дуже популярними у той час були виступи дуетів вчитель-учень. Неодноразово виступав з власними учнями й О. Ружицький. Він грав з А. Шепелевським та сином В. Ружицьким.

Позитивний вплив на місцевих артистів мав приїзд відомих українських музикантів М. Лисенка та Г. Ходоровського. Звучала камерна музика зі скрипалем М. Ерденком та баритоном О. Камінським. Також приїздили такі відомі українські піаністи як О. Горовиць (викладач Харківського музичного училища), Мар'яна Лисенко (відома київська піаністка), Ю. Лялевич (викладач Одеського музичного училища).

Таким чином, зв'язки з іншими музикантами мали вагомий вплив на становлення та розвиток камерно-ансамблевої творчості. Але мабуть вплив Петербурзької та Московської консерваторій був найзначнішим у формуванні концертмейстерської та камерно-ансамблевої культури. Це пояснюється, по-перше, тим, що багато катеринославців, що мали середню спеціальну музичну освіту у рідному місті, потім продовжували її у Московській або Петербурзькій консерваторіях.

По-друге, місцеві музиканти мали успішний досвід виступів на сценах Петербургу та Москви. Це З. Малютіна, О. та В. Ружицькі та ін.

Наголосимо, що завдяки високому професійному рівню катеринославських піаністів багато музикантів неодноразово мали можливість виступати у спільних концертах з видатними гастролуючими артистами.

Одним з яскравих представників Московської школи у Катеринославі був піаніст, педагог А. Шепелевський. Музичну освіту отримав у О. Ружицького та у П. Шльоцера. З 1903 по 1923 роки він викладав у Катеринославському музичному училищі. Музикант активно займався просвітницькою діяльністю. У 1904 році відбулась його лекція-концерт присвячена пам'яті П. Чайковського. У цій події взяли участь відомі музиканти міста. А. Шепелевський був чудовим концертмейстером та ансамблістом, про що свідчать програми його виступів з катеринославськими виконавцями, а саме І. Алексеєнком, С. Білоконенком, М. Брюхановським, Я. Застрабським, М. Лівеном. З успіхом артист виступав не тільки на Катеринославщині, але і в Одесі, Харкові.

Період першої чверті ХХ століття, після 1920 року, був неоднозначним. У 1923 році Катеринославська консерваторія (відкрита у 1919 р.) була реорганізована у музично-театральний технікум зі статусом вищого навчального закладу. У 1930 році технікум отримав статус середнього спеціального навчального закладу, а у 1937 році він знову був реорганізований і став музичним училищем, з правами середнього спеціального навчального закладу.

Від 1918 року починає виконавську та педагогічну діяльність у Дніпропетровському музичному училищі піаністка Марія Гейман, послідовниця традицій Т. Лешетицького та А. Єсипової. Вона працює не тільки викладачем фортепіано, але й виступає як сольна піаністка, грає в ансамблі з відомим музикантом Я. Ямпольським, знаним віолончелістом, професором Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського.

**Висновки.** На початку розвитку концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльності піаністів Катеринослава кінця ХІХ століття вирішальну роль відіграли вихованці та викладачі Петербурзької консерваторії. Вони заклали фундамент високоякісного рівня концертного виконавства на Катеринославщині. Також простежується вагомий вплив й Московської піаністичної школи, у вигляді концертів видатних російських музикантів В. Сафонова, А. Аренського, М. Іпполітова-Іванова та ін. Їх спільне музикування з місцевими музикантами спонукало до розвитку в регіоні більш якісного підходу щодо різних форм музикування.

Спостерігається й спорідненість творчих шляхів з Одеською консерваторією. Це пов'язано з творчістю таких музикантів як П. Сокальський, Ю. Лялевич, Д. Клімов та ін.

Наприкінці ХІХ століття ще не було виділення акомпанементу та камерного ансамблю в самостійний виконавсько-творчий різновид. Становлення мистецтва акомпанементу та камерного ансамблю відбувалось поступово. Довгий час ці два види існували у синтезі з предметом спеціалізованого фортепіано і лише на початку ХХ століття, завдяки розквіту та високому рівню концертної діяльності у Катеринославі, можна казати про зародження концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльностей. Більш професійними ці види музичної практики

стають після певного функціонування у Катеринославі музичного училища.

Рівень музичної освіти на Катеринославі формувався під впливом гастролуючих музикантів-виконавців. Велику культурно-просвітницьку роль відіграло КВРМТ. Воно проводило активну роботу щодо залучення у концерти музикантів та артистів з Росії та західної Європи. Також діяльність КВРМТ спонукала місцевих музикантів вдосконалювати власний професійний рівень виконавства.

Початок концертмейстерської та камерно-ансамблевої діяльності був пов'язаний з популярністю у той час камерно-ансамблевого музикування. На Катеринославі грали у всіх видах ансамблів: від дуету до секстету. Найбільш популярним видом був дует зі скрипкою. У дуеті зі скрипкою грали багато піаністів-концертмейстерів: С. Брильянт-Лівен, А. Шепелевський, М. Зубов, М. Панасенко, Н. Вільперт, А. Мандельштам, І. Синьова та інші піаністи.

Концертний репертуар місцевих виконавців був достатньо об'ємний. Це твори В. Моцарта, Л. Бетховена, С. Франка, К. Сен-Санса, тріо А. Аренського, соната для віолончелі А. Рубінштейна, камерні твори О. Глазунова, С. Танєєва, С. Рахманінова й ін.

Становлення та розвиток музичного мистецтва був тісно пов'язаний зі зростанням самого міста Катеринослава, як губерньського центру. Для становлення музичного життя великий вплив мали зв'язки з іншими творчими містами-осередками, а саме Одесою та Харковом.

Музичне життя періоду кінця ХІХ – початку ХХ століть мало досить розвинену музичну освіту та активне концертне виконавство. Ці музичні галузі були дуже пов'язані між собою, вони максимально взаємодіяли. Високий рівень концертно-виконавської творчості потребував і більш професійної освіти. І навпаки, якісна музична освіта була поштовхом до розвитку концертно-виконавської діяльності.

Активними учасниками концертів були викладачі всіх типів навчальних закладів. Виступи проводились не тільки у самому Катеринославі, але й у регіоні.

Камерно-ансамблеве музикування було на початку ХХ століття на досить високому рівні, це й сприяло у подальшому

сталому становленню професій „концертмейстер” та „артист камерного ансамблю” як самостійних музично-виконавських спеціальностей.

**Перспективи дослідження.** Вагомий період розвитку музичної культури у Катеринославі-Дніпропетровську та регіоні значно багатий на історичні культурно-мистецькі та музично-просвітницькі події, а відтак, і потребує більш ґрунтовних та відповідно спеціалізованих наукових досліджень.

### **Список використаних джерел і література:**

1. Булатова Л. Творческое наследие Е.Ф. Гнесиной / Л. Булатова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. – 90 с.
2. Николаев А. Мастера советской пианистической школы / А. Николаев. – М. : Музыка, 1981. – 219 с.
3. Медведнікова Т.О. Дніпропетровська піаністична школа: генезис та еволюція : Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Т.О. Медведнікова. – Одеса : ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2009. – 19 с.
4. Медведнікова Т. Видатні музиканти Дніпропетровщини. Михайло Оберман / Т. Медведнікова. – Д. : Юрій Сердюк, 2012. – 200 с.
5. Медведнікова Т.О. Дніпропетровська піаністична школа та вплив на її формування Московської школи піанізму / Т.О. Медведнікова // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Харків : Стиль, 2007. – С. 114–123.
6. Щітова С.А. Хорова та камерна творчість Дніпропетровщини порубіжжя ХХ – ХХІ століть / С.А. Щітова // Українське музикознавство. – В. 35. – Київ, 2006. – С. 314–327.
7. Щітова С. Гетерогенність та адитивність у процесі становлення професійної музичної культури Катеринослава-Дніпропетровська / С. Щітова // Музичне мистецтво і культура. – В.6. – Одеса : Друк, 2005. – С. 262–272.

### **References:**

1. Bulatova, L. (1999). Creative legacy E.F. Gnesina. Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].
2. Nikolaev, A. (1981). Masters of the Soviet pianistic school. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Medvednikova, T.O. (2009). Dnipropetrovsk piano school: genesis and evolution. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OSMA [in Ukrainian].
4. Medvednikova, T. (2012). Outstanding musicians of Dnipropetrovsk region. Michael Oberman. Dnipropetrovs`k: Yuriy Serdyuk [in Ukrainian].

5. Medvednikova, T.O. (2007). Dnipropetrovsk piano school and the influence on its formation of the Moscow school of pianism. Problemy` suchasnosti: kul`tura, my`stecztvo, pedagogika, 114–123 [in Ukrainian].
6. Shhitova, S.A. (2006). Choral and chamber art of Dnipropetrovsk borderlands of the XX - XXI centuries. Ukrayins`ke muzy`koznavstvo, 35, 314–327 [in Ukrainian].
7. Shhitova, S. (2005). Heterogeneity and addiction in the process of becoming a professional musical culture of Katerynoslav-Dnipropetrovsk. Muzy`chne my`stecztvo i kul`tura, 6, 262–272 [in Ukrainian].

УДК 78.021

**Парсаданова Алла Анатоліївна,**  
*викладач кафедри „Фортепіано”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (063) 360 - 31 - 43  
e-mail: parsadanovaalla@gmail.com

## **ХУДОЖНЬО-ДИДАКТИЧНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ПРИДНІПРОВСЬКОГО РЕГІОНУ**

**Мета роботи** полягає у виявленні музично-виразових особливостей і навчально-виховного потенціалу фортепіанного педагогічного репертуару, створеного сучасними композиторами Придніпровського регіону. Специфіка художньо-дидактичних творів досліджується на основі комплексного аналізу циклу дитячих п'єс В. Скуратовського, циклу „Музичні вітання” Н. Боевої; „Елегії”, „Фантазії” та „Скерцо” В. Мартинюк, а також низки п'єс із двох альбомів „Твори для фортепіано” О. Нежигая. **Методологія** дослідження визначена загальним культурологічним підходом до вивчення фортепіанного педагогічного репертуару, створеного композиторами Придніпровського регіону. Автор статті застосовує системний підхід та модифіковані відповідно до специфіки предмету принципи цілісного музикознавчого аналізу (для вивчення окремих музичних зразків і детального розкриття специфіки жанрів, стилів та художньої образності фортепіанних

творів). **Наукова новизна** статті полягає у виявленні основних специфічних особливостей художньо-дидактичних фортепіанних п'єс придніпровських композиторів, а також у визначенні їх навчально-виховного потенціалу у становленні естетичної і виконавської культури юних піаністів. **Висновки.** Художньо-дидактична фортепіанна музика, створена В. Скуратовським, Н. Боевою, В. Мартинюк та О. Нежигаем, завдяки своїй програмності, яскравій образності й опорі на жанрову конкретність, формує та розвиває не лише певні виконавсько-технічні навички юних піаністів, але й вводить їх у світ сучасної музики. Звернення до ритмо-інтонаційних і гармонічних формул естрадного виконавства, джазу, різноманітних сучасних стилів, ускладненої гармонії, використання елементів алеаторики, з однієї сторони, та опора на національні традиції, з іншої, значно розширює стильовий світогляд піаністів та сприяє вихованню різностороннього музиканта, здатного у майбутньому до самостійного опрацювання зразків сучасної музики.

**Ключові слова:** педагогічний репертуар, художньо-дидактичні твори, програмність, засоби музичної виразності, музичний твір, жанр.

**Парсаданова Алла Анатольевна**, преподаватель кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Художественно-дидактический фортепианный репертуар в творчестве композиторов Приднепровского региона**

**Цель работы** состоит в выявлении музыкально-выразительных особенностей и воспитательного потенциала фортепианного педагогического репертуара, созданного современными композиторами Приднепровского региона. Специфика художественно-дидактических произведений исследуется на основе комплексного анализа цикла детских пьес В. Скуратовского, цикла „Музыкальные поздравления” Н. Боевой; „Элегии”, „Фантазии” и „Скерцо” В. Мартинюк, а также ряда пьес из двух альбомов „Произведения для фортепиано” А. Нежигая. **Методология** исследования определена общим культурологическим подходом к изучению фортепианного педагогического репертуара, созданного композиторами Приднепровского региона. Автор статьи применяет системный

подход и модифицированные в соответствии со спецификой предмета принципы целостного музыковедческого анализа (для изучения отдельных музыкальных образцов и детального раскрытия специфики жанра, стиля и художественной образности фортепианных произведений). **Научная новизна** статьи заключается в выявлении основных специфических особенностей художественно-дидактических фортепианных пьес приднепровских композиторов, а также определении их учебно-воспитательного потенциала в становлении эстетической и исполнительской культуры юных пианистов. **Выводы.** Художественно-дидактическая фортепианная музыка, созданная В. Скуратовским, Н. Боевой, В. Мартынюк и А. Нежигаем, благодаря своей программности, яркой образности и опоре на жанровую конкретность, формирует и развивает не только определенные исполнительно-технические навыки юных пианистов, но и вводит их в мир современной музыки. Обращение к ритмо-интонационным и гармоническим формулам эстрадного исполнительства, джаза, разнообразных современных стилей, усложненной гармонии, использование элементов алеаторики, с одной стороны, и опора на национальные традиции, с другой, значительно расширяют стилевой кругозор пианистов и способствуют воспитанию разностороннего музыканта, способного в будущем к самостоятельной работе над образцами современной музыки.

**Ключевые слова:** педагогический репертуар, художественно-дидактические произведения, программность, средства музыкальной выразительности, музыкальное произведение, жанр.

**Parsadanova Alla**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of piano

**Art-didactic piano repertoire in the composers' creation of Dnepropetrovsk region**

**Purpose** of this article is identifying musically expressive features and educational potential of piano teaching repertoire created by contemporary composers Dnipro region. The specificity of the artistic and didactic works studied in an integrated analysis of the cycle of children's plays V. Skuratovskiy, the series „Musical greetings” N. Boyeva; „Elegy”, „Fantasia” and „Scherzo” V. Martynyuk, also a number of compositions with two piano albums „Works for piano”

O. Nezhyhay. Survey of the **methodology** for this article. The general cultural approach to the study of piano teaching repertoire, composers created Dnipro region. For this article the author used a systematic approach and modified according to the specific subject of holistic principles musicological analysis (to examine some music samples and detailed disclosure of the specific genre, style, composition and imagery piano works). **Scientific novelty** of this article is identifying the specific characteristics of the main artistic and didactic piano pieces Dnieper composers, and to identify their educational potential in the development of aesthetic and performance culture for young pianists. **Conclusions.** Art and didactic piano music, created V. Skuratovskiy, N. Boyeva, V. Martynyuk, O. Nezhyhay and, thanks to its programmaticity, vivid imagery and reliance on the genre specificity creates and develops not only performing certain technical skills of young pianists, but also introduces to the world of contemporary music. Appeal to the rhythm, intonation and harmonic formulas pop music, jazz and various modern styles, complicated harmony, using elements aleatory, on the one hand, and reliance on national traditions, on the other hand, significantly expands the stylistic horizons piano and promotes education versatile musician, able to the future of independent study samples of contemporary music.

*The key words:* pedagogical repertoire, artistic and didactic masterpieces, programmatic, means of musical expression, music composition, genre.

**Постановка проблеми.** Однією з важливих проблем підготовки піаніста є розвиток його так званого „стильового слуху”, здатності до сприйняття, розуміння й бажання виконувати музику різних національних та історичних стилів. Окрім класичного і романтичного репертуару, що складає базу для формування виконавських навичок музиканта, педагога-піаніста, вже з початкового етапу навчання юних виконавців, широко застосовують музику сучасних українських композиторів.

Українська фортепіанна музика для дітей та юнацтва вже сформувала свої традиції, які походять з творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, В. Косенка та ін. Проте, важливим у вихованні юного виконавця є також залучення до його репертуару творів композиторів того регіону, де він проживає, адже цілісний

образ національної культури у свідомості особистості складається зі специфічних рис її регіональних втілень. Дане твердження актуалізує, зумовлює і пояснює посилений інтерес до вивчення творчості українських композиторів у контексті регіональної специфіки.

**Актуальність дослідження.** Придніпров'я – потужний культурний регіон, в якому мережа музичних освітніх закладів є досить розвиненою. Центром музичної освіти регіону, безсумнівно, постає Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, а осередком творчого життя – Дніпропетровська регіональна організація національної спілки композиторів України. Композитори регіону мають значний творчий доробок у галузі фортепіанного педагогічного репертуару, який широко використовують викладачі музичних шкіл, коледжів регіону і Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Ефективному використанню творів у навчальній роботі сприятиме їх ґрунтовний музикознавчий і виконавський аналіз, здійснений викладачем у процесі підбору педагогічного репертуару. Висловлене твердження актуалізує проблему цілісного аналізу художньо-дидактичних фортепіанних творів композиторів Придніпровського регіону, зокрема В. Скуратовського, Н. Боевої, В. Мартинюк та О. Нежигая.

**Огляд літератури.** Музичне життя Придніпров'я вже ставало об'єктом наукового дослідження у дисертаціях С. Щітової, В. Метлицької, Т. Медведнікової. Кожний із науковців обирав власний аспект вивчення регіональних особливостей музичного мистецтва краю. Численні роботи А. Поставної містять огляд та аналіз особливостей хорової, камерної, симфонічної, вокальної творчості композиторів Придніпровського регіону. Фортепіанна музика композиторів краю у контексті взаємодії композиторської, виконавської та педагогічної шкіл значною мірою досліджена у роботі С. Хананаєва. Один з підрозділів його дисертації присвячений дослідженню камерно-інструментальних, зокрема фортепіанних творів придніпровських композиторів.

Проте, й досі актуальним залишається здійснення комплексного аналізу саме художньо-дидактичної фортепіанної музики композиторів регіону, у контексті виявлення специфіки засобів виразності та її виховного потенціалу. Необхідність

дослідження художньо-дидактичних творів композиторів Придніпров'я обумовлена інтересом, який вони викликають не лише серед музикознавців-дослідників і виконавців, але й поміж педагогів, перед якими постає проблема розширення педагогічного репертуару зразками сучасної музики.

**Мета статті.** На основі комплексного аналізу циклу дитячих п'єс В. Скуратовського, циклу „Музичні вітання” Н. Боевої, „Елегії”, „Фантазії” та „Скерцо” В. Мартинюк, а також низки п'єс із двох альбомів „Твори для фортепіано” О. Нежигая, автор статті ставить за мету виявити музично-виразові особливості і виховний потенціал фортепіанного педагогічного репертуару, створеного сучасними композиторами Придніпровського регіону.

Окрім того, ціллю публікації є популяризація фортепіанної музики представників Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України, яка може широко використовуватись у педагогічному репертуарі на різних рівнях музичної освіти педагогами інших регіонів держави.

**Об'єктом дослідження** є художньо-дидактичні фортепіанні твори провідних композиторів Придніпровського регіону, **предметом** – музично-виразові особливості та навчально-виховний потенціал циклу дитячих п'єс В. Скуратовського, циклу „Музичні вітання” Н. Боевої; „Елегії”, „Фантазії” та „Скерцо” В. Мартинюк, а також низки п'єс із двох альбомів „Твори для фортепіано” О. Нежигая.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанна музика композиторів Н. Боевої, О. Нежигая, В. Мартинюк, В. Скуратовського безпосередньо народжена з їх педагогічної та виконавської діяльності. Як слушно зауважує С. Хананаєв, творчість цих митців являє собою „приклад синтетичності творчої діяльності, органічно поєднуючи такі її прояви як композиторська, педагогічна та виконавська” [7, 11]. Дослідник наголошує на тому, що педагогічна складова є джерелом, що забезпечує творчий комплекс, а виконавство стає „спілкуванням зі слухачем і, водночас, – засобом педагогічного впливу. Такі відношення характеризують сучасний етап розвитку композиторської школи Придніпров'я” [7, 11].

Огляд художньо-дидактичного фортепіанного репертуару розпочнемо з творчості композиторок, які були вихованками класу

А.Я. Штогаренка у Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського (нині – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського) – Наталії Боевої та Валентини Мартинюк.

Фортепіанні п'єси художньо-дидактичного спрямування представлені у творчості Н. Боевої „Дитячим альбомом”, „Поліфонічним зошитом на теми українських народних пісень” та іншими творами. Її тривала викладацька діяльність у музичних школах і музичному училищі дозволила композитору не лише опанувати усіма нюансами навчання дітей музиці, але й усвідомити специфіку дитячого образного мислення.

„Музичні вітання” Н. Боевої є прикладом художньо-дидактичного циклу, в якому вирішена низка методичних і виховних завдань. Коло музичних образів циклу охоплює різні стани і замальовки, близькі для дитячого сприйняття й розуміння. Найбільша кількість п'єс пов'язана з образами та різними станами природи. Сюди відносимо мініатюри „Сонечко”, „Духмяний вітерець”, „Пісня осені”, „Осінній дощик”, „Сніжинки”, „Прилетіли пташки”, „Хмаринки”. Композитор ставить за мету не стільки створити музичні пейзажі у дусі імпресіонізму, скільки відтворити настрої, пов'язані зі спогляданням змін у природі. Окремі п'єси потребують певного заглиблення у психологічні стани, зокрема „Сумно” і „Мрії”. Асоціації зі знайомими життєвими ситуаціями викликають твори „Нова гра”, „Бесіда”, „Їдемо на море”. Характер і навіть рухи тварини зображує мініатюра „Моє кошенятко”. Казковий образ з'являється у п'єсі „Золота рибка”. Єдиною не програмною п'єсою циклу стає „Інвенція”, хоча елементи поліфонії відчутні й в інших зразках цього циклу („Пісня осені”, „Сумно”, „Мрії”).

Кожна з п'ятнадцяти програмних п'єс циклу не лише розв'язує певне методичне завдання і формує виконавсько-технічні навички юного піаніста, але й сприяє вихованню сучасного гармонічного мислення, спираючись на специфічне тлумачення тональної гармонії. Вже у першій п'єсі циклу „Музичні вітання” – „Сонечко” – композитор подає своє бачення стійкого акорду. Досить умовно можна визначити, що твір побудований на зіставленні Ре мажору (крайні розділи простої тричастинної форми) і ре мінору (середина) з використанням їх паралельних

тональностей. Проте у своєму триголосному вигляді тонічний тризвук Ре мажору з'являється лише один раз у дев'ятому такті. До всіх інших його проявів додається секундовий тон, що дозволяє сприймати стійким акорд ре - мі - фа-дієз - ля. Саме таким він є і в заключному такті.

Окрім того, у цій мініатюрі відсутні також звичні функціональні співвідношення акордів і лише деінде, на межі розділів, відчувається ніби нагадування про тоніко-домінантові зіставлення. На перший погляд таке гармонічне мислення може видатись складним для дитячого сприймання і запам'ятовування, адже п'єса розрахована на технічні можливості учнів молодших класів, але сам музичний образ у своїй основі містить знайомий для дитини образ веснянок, зокрема „Вийди, вийди, сонечко”. Ритмічні формули першого і другого тактів можуть промовлятися із її текстом „Вийди, вийди, сонечко / На дідове полечко”.

Таким чином, незважаючи на складне гармонічне мислення мініатюри, незвичне тлумачення устою і функціонального співвідношення, різноманітність ритму, її образ є близьким і зрозумілим маленьким піаністам саме завдяки опорі на старовинний народний жанр. Таке сучасне композиторське бачення веснянки дозволяє усвідомити актуальність національних традицій і можливість їх нового бачення. Водночас, ця п'єса може стати приводом для знайомства юного музиканта як з жанром веснянки, так і з її втіленням у творчості інших українських композиторів, зокрема у вокальному циклі для дітей Л. Ревуцького „Сонечко”. Саме його пропонуємо для спільного прослуховування з педагогом на початковому етапі опанування нотним текстом фортепіанної п'єси.

Стійку орієнтацію на виховання у юних музикантів сучасного гармонічного мислення демонструють також інші твори циклу Н. Боевої. Зокрема, тоніка у вигляді септакорду стверджується у п'єсі „Духмяний вітерець”, де навіть у відхиленнях стійким сприймається саме септакорд. Нонакорд, в якості стійкого тонічного тризвуку представлено у „Хмаринках”. У мініатюрі „Сумно” тонічний тризвук знову постійно з'являється з додатковим секундовим тоном. Поліфункціональними акордами насичена п'єса „Прилетіли пташки”, в якій водночас використовуються паралельні тризвуки на кварто-квінтової, секундовій і терцовій відстані.

Окремі п'єси циклу спираються на типові ознаки жанрів, що значно спрощує процес музичної комунікації. Так, „Пісня осені” в своїй основі має витончену вальсовість, що викликає художні асоціації з дидактичними творами Г. Пахульського. П'єса „Прилетіли пташки” має ознаки італійського танцю тарантели, що проявляється не лише використанням типового для нього розміру 6/8, але й постійним поверненням до однієї ритмічної фігури, відсутністю центральної мелодії та відчуттям імпровізаційності.

Близькою до пейзажності є п'єса „Хмаринки”, в якій відчутна опора на традиції імпресіоністичного письма: ладове мерехтіння септакордів на відстані терції, гра гармонічними барвами і певна статичність нагадує музичний пейзаж К. Дебюссі, відтворений у його симфонічній п'єсі „Хмари”. Схожий образ, але вирішений іншими виражальними засобами, можна віднайти і в п'єсі „Хмари пливуть” з циклу „Бирюльки” С. Майкапара.

П'єси з „Поліфонічного зошита на теми українських народних пісень” Н. Босвої не можна сприймати виключно інструктивними, дидактичними творами, адже вони мають художню цінність і придатні для концертного виконання. Інвенція на тему української народної пісні „Благослови, мати” є прикладом використання імітаційної поліфонії в умовах авторського тонального мислення. Композитор демонструє своє бачення тонального плану твору: тема двічі в тоніко-домінантових зіставленнях проходить в До мажорі, потім по одному разу в тональності Фа мажор, Сі-бемоль мажор, мі мінор, після чого знову повертається у До мажор. Проте, наприкінці, в останніх трьох тактах мелодичний рух раптово приходить до тоніки ля і вся інвенція завершується ля-мажорним тризвуком.

Фуга у два голоси на тему української народної пісні „Вийди, вийди, Іванку” не наслідує традиційної тональної побудови творів цієї форми. В експозиції тема пісні двічі проводиться в основній тональності ля мінор, серединний розділ будується на проведеннях теми у мі мінорі і Соль мажорі (також по два рази), а в заключному розділі повертається подвійне проведення теми в основній тональності. Кульмінаційним моментом стає саме друге мажорне проведення теми. Працюючи над цим твором, педагог-піаніст може познайомити вихованця з іншими втіленнями цієї народної теми у композиторській творчості, зокрема у Концерті для фортепіано

П. Чайковського. Такий підхід розширюватиме музичний світогляд юних музикантів.

У вигляді безкінечного канону опрацьовує Н. Боева народну пісню „А ми просо сіяли”. Розвиваючи поліфонічне мислення юного піаніста, виконання п’єси потребує також і гарно розвинених технічних і артикуляційних навичок. Водночас, у роботі над цим твором можна звернутись й до інших втілень цієї теми у творчості українських композиторів і прослухати фінал Другої симфонії Л. Ревуцького, де мелодія „А ми просо сіяли” стала головною партією симфонічної рондо-сонати.

Загалом, на основі виконання мініатюр „Поліфонічного зошита на теми українських народних пісень” Н. Боевої можна провести і концертно-виховний захід на тему „Народна пісня у поліфонічній творчості українських композиторів”, який дасть можливість юним піаністам спілкування зі слухацькою аудиторією, а їх слухачам – знайомства з музикою сучасних композиторів.

Музикознавці неодноразово відзначали, що у своїй творчості В. Мартинюк розвиває традиції свого наставника А. Штогаренка. А. Любимова зауважує, що стиль дніпровського композитора – яскравий і самобутній. „В ньому мелодичні, ладо-гармонічні та фактурно-жанрові риси української пісні – колядок, щедрівок, коломийок – перетворюються на базі сучасного мислення. За характером музичного обдарування і світосприйняття В. Мартинюк – композитор-лірик. Характерною ознакою її музики є демократичність, але за вдаваною легкістю і доступністю стоїть величезна, кропітка праця, пошуки творчого натхнення” [2, 35–36]. Музичною ілюстрацією наведеної цитати можуть слугувати твори „Елегія”, „Фантазія” і „Скерцо”, які також належать до художньо-дидактичного фортепіанного репертуару.

Особливу цікавість викликає „Елегія”, присвячена Аріадні Поставній. Мелодичний матеріал фортепіанної п’єси міститься і в романсах „Нитка Аріадни” та „Істина буття”, і в симфонічному триптиху „Нитка Аріадни”. С. Щітова констатує, що первинною була мелодична імпровізація – п’єса, створена у форматі комп’ютерної музики, яка передбачала оркестрові тембри струнних і духових інструментів. Саме фортепіанна партія з первісного комп’ютерного варіанту п’єси стала джерелом усіх інших творів. На основі мелодичної канви композиторка створила романс „Нитка

Аріадни”, де слова К. Бальмонта передбачають суто нову мелодію у взаємодії з мелодичним зерном з інструментальної п’єси [9]. Пізніше виник солоспів „Істина буття” на поезію В. Здоренка, що представляє бандурний варіант прочитання цієї самої мелодії-імпровізації, а згодом – і Симфонічний триптих „Нитка Аріадни”, в якому у середній частині мелодичним джерелом також є мотив однойменного романсу. Ця ж мелодія стала основою музичного матеріалу фортепіанної „Елегії”, яка у системі сучасного ладово-гармонічного мислення розвиває традиції романтичного мистецтва.

Слід зазначити, що елегійне начало є своєрідним ракурсом романтичного світобачення, в якому переважають естетизація почуття, рефлексія і споглядальність. Щемливі мелодії елегій Ж. Масне, С. Рахманінова, О. Аренського, М. Лисенка, С. Людкевича та багатьох інших композиторів створюють жанрово-інтонаційний комплекс елегії, своєрідну типізацію інтонаційного рівня, який виступає основним носієм елегійної виразності. Щоб усвідомити специфіку елегійних інтонацій, у процесі роботи над п’єсою В. Мартинюк, бажано познайомитись з іншими зразками цього жанру у фортепіанній музиці і виокремити його типові ознаки.

Фортепіанна „Елегія” В. Мартинюк у своїй основі містить мотив, типовий для цього жанру – ліричну романсову інтонацію, що з’являється на тлі розкладеного тріольного супроводу. Особливої витонченості супроводу надає розкладена у першому такті тоніка у вигляді нонакорду, яка змінюється в наступному такті однотерцовим нонакордом, після чого у партії лівої руки постійно чергуються пронизливі дисонуючі акорди. Вони ніби розцвічують і насичують внутрішнім рухом щемливу мелодію, що віднаходить свій контур на тлі тріольного руху і поступово приходить до кульмінаційного акордового викладу.

Романтичне бачення жанру спостерігаємо також у „Фантазії” В. Мартинюк. Дидактична мета п’єси – оволодіння у темпі *Presto* грою поліритмічних мелодичних фігур (на тлі тріольного руху у партії лівої руки з’являються дуольні і квартольні звороти із застосуванням пунктирного ритму). Проте і тут спостерігаємо складне гармонічне і тональне мислення.

Опора на народні танцювальні мелодії у контексті сучасного гармонічного письма відчутна у „Скерцо” В. Мартинюк. Це

проявляється у постійних гармонічних квінтах супроводу, гармонічних паралелізмах, що нагадують музикування народних музик, у ритмічно витонченій і грайливій мелодії, яка потребує особливо виразної артикуляції.

Гнучке поєднання ліричних традицій романтизму з використанням особливостей української народної музики забезпечує фортепіанним творам В. Мартинюк високохудожню доступність і демократизм, що значно підвищує художньо-комунікативний процес.

Особливе місце у художньо-дидактичному фортепіанному репертуарі посідає творчий доробок Володимира Скуратовського, який все своє життя присвятив музичній педагогіці і просвітництву. У пам'яті учнів і колег він залишиться не лише педагогом, композитором, поетом, але й невтомним просвітником. Він був співорганізатором і керівником музичного проекту „Дитяча філармонія”, музично-педагогічного проекту для підлітків і молоді „Юна опера”, циклу концертів „Музична вітальня”, незмінним ведучим Міжнародного музичного фестивалю „Музика без меж” та інших просвітніх заходів. Музично-просвітницькими ідеями сповнена й музика В. Скуратовського, яка в основі своїй містить класичні жанри і форми, але ж насичена образами, що втілюються сучасними виражальними засобами.

До п'єс художньо-дидактичного фортепіанного репертуару різного рівня складності відносимо Чотири прелюдії, Сюїту „Пам'яті Равеля” у чотирьох частинах (Прелюдія, Вальс, Пavana, Токата), „Альбом для дітей”, що складається з дванадцяти п'єс.

Мініатюри з „Альбому для дітей” В. Скуратовського пронизані образними алюзіями, своєрідними тонкими „натяками”, що спрямовують художні асоціації виконавця і слухача до класико-романтичного репертуару і віднаходження музичного зв'язку часів. Так, прелюдія „Світанок” є своєрідним перегукуванням з музичним пейзажем Е. Гріга („Ранок” із Сюїти „Пер Гюнт”). „Натяком” на п'єсу норвезького композитора є обраний обома композиторами жанр пасторалі, розмір 6/8, спільна тональність Мі мажор, однаковий динамічний план твору (від тихої звучності до голосної кульмінації, після чого швидко настає динамічне згасання), опора на імпресіоністичне гармонічне письмо, в якому відчутна перевага саме гармонічного начала над мелодичним.

Проте, твір українського композитора в жодному разі не є стилізацією, а скоріше – своєрідним музичним дарунком Е. Грігу. При знайомстві з мініатюрою В. Скуратовського бажаним було б, на нашу думку, прослухати і п'єсу Е. Гріга, щоб здійснити своєрідний порівняльний аналіз розкриття однієї теми композиторами різних національних шкіл та історичних періодів.

Відчуття спокою, статичності і певної застигlosti ранкової природи досягається у вступі за допомогою чотиритактового поліфункціонального органного пункту на домінантовому звуці, на який накладається гармонія другого септакорду (у першому такті) і однотерцового третього тризвуку (у другому такті). Загалом, гармонічний план твору є досить барвистим, з порушенням функціональних тяжінь та опорою на колоритне зіставлення складних акордів. У простій тричастинній формі, в якій написано п'єсу, кульмінаційним моментом стає динамічна реприза, в якій значно змінено і мелодію, і гармонію.

Якщо перша п'єса „Альбому для дітей” музично відтворює ранковий пейзаж, то друга є жвавою побутовою сценкою під назвою „Лінь уставати”. Музика змальовує три ситуації-стани: останні моменти ранкового сну (розділ А); перші відчуття після пробудження під дзвінок будильника, коли відсутнє бажання прокинутись (розділ В); бадьорі звуки ранкової гімнастики, що вриваються у кімнату (розділ С). Музичне втілення послідовності цих станів утворює концентричну форму АВСВА, де центром стає саме епізод ранкової гімнастики. Для зображення кожного стану композитор віднаходить свої специфічні засоби музичної виразності. Так, змальовуючи останні хвилини солодкого ранкового сну, В. Скуратовський головними засобами його втілення обирає повільно „повзучий” низхідний хроматичний бас (у темпі *Adagio*), який додає вишуканості гармонії, та коловертальні мотиви, що втілюють відчуття млявості. Звук будильника відтворюється також хроматичним низхідним мотивом, але дрібними тривалостями у верхньому голосі та метричним рухом баса – акорд у партії лівої руки. У розділі С мелодія отримує чіткий ритм з бадьорим пунктиром у темпі *Allegro*. Інтонаційної єдності усім розділам надає наявність низхідного хроматизованого мотиву, в кожному з яких він отримує індивідуальне ритмічне вираження.

П'єса „Верхи на паличці” викликає художні асоціації зі „Сміливим вершником” Р. Шумана, „Верхом на конях” О. Гречанінова, а найбільше – з „Грою у коників” П. Чайковського. Розв'язує ж образ дитячої забави В. Скуратовський крізь призму власного бачення музично-виражальних засобів. На перше місце композитор висуває двотактову остинатну ритмічну фігуру із закріпленням двох септакордів – тонічного і субдомінантового.

Специфічне тлумачення жанру баркароли віднаходимо у п'єсі „Паперові кораблики”. Мрійливо-спокійна мелодія на основі коловертального руху у розмірі 6/8 розгортається на тлі розміреного руху у вступі і коді. В основній формі цей рух стає швидшим і схвильованим. Нестримність течії втілює плинний тональний план п'єси.

Широке асоціативне коло образів, сміливість і барвистість гармонічної мови, опора на жанровість, ліризм висловлювання, надають музиці В. Скуратовського рис відвертої спілкувальності зі слухачами. Художня асоціативність творів композитора дозволяє залучити у процес роботи над ними, знайомство з музикою інших композиторів.

У творчому доробку Олександра Нежигая значне місце посідають твори для дітей. У першу чергу, сюди належить музика до театральних вистав. Художньо-дидактичні твори для фортепіано у творчості композитора також представлені досить широко, обробками українських народних пісень, п'єсами у джазовому стилі, а найбільше – мініатюрами для учнів дитячих музичних шкіл. Усі вони чуйно відтворюють психологічні особливості дитячого сприйняття. Поєднання зрозумілих для дітей образів із сучасним композиторським мисленням здатні виховувати естетичні смаки юних виконавців і слухачів та поступово готувати їх слух до сприймання змісту й мови сучасної музики.

У двох випусках творів для фортепіано композитор розташовує п'єси за принципом технічного і змістового ускладнення. Проте вже з початкових п'єс і надалі автор налаштовує дитячий слух на ускладнену гармонію і тональний план („Мій собака”, „Зайці у городі”, „Прогулянка на старому авто”, „Прелюдія”), а також на сприйняття елементів джазу („Джазовий марш”, „Граємо джаз”). У п'єсі „Ярмарок” з'являються елементи

алеаторики, опанування якими є важливим етапом у підготовці юного виконавця до інтерпретації сучасної музики.

Своєрідним варіаційним циклом, що має яскраву художню виразність, стала стильова обробка української народної пісні „Несе Галя воду”. Тут композитор широко використовує прийом перегармонізації мелодії, ускладнення ритмічного малюнку, збагачення пісенного матеріалу іншостильовими елементами.

Поміж типових для дитячого сприйняття образів природи, тварин, побутових сценок, композитор опрацьовує для учнівського виконання твори з музики до вистави П. Вежинова „Бар’єр” – „Кастильські ночі” і „Доротея”. Перша мініатюра змальовує образ Іспанії, а друга – дівчини Доротеї, з якою познайомився композитор – головний герой драми П. Вежинова. За сюжетом драми Доротея вміла літати, саме тому в її музичній характеристиці є відчуття повітря, польоту і крихкості.

Сюїта з дев’яти частин „Будні юного музиканта, або життя, як воно є” сповнена яскравих образів, у розкритті яких О. Нежигай використовує опору на жанровість з використанням прийомів сучасного письма. Окрім опанування різноманітними піаністичними навичками, вирішення різноманітних інструктивних завдань, виконання п’єс циклу формує естетичні смаки виконавців, розширюючи художній діапазон творчої уяви юних музикантів.

У післямові до другого випуску творів для фортепіано О. Нежигая науковець С. Хананаєв звертає увагу на те, що його твори стали результатом „лабораторних” експериментів з використанням різних технічних засобів, де композитор органічно поєднує традиційний інтонаційний словник із джазовими метро-ритмічними прийомами, „мікстовістю” жанрової основи, музичною семантикою театральності, асимілює різні стилістичні елементи інших музичних культур [5].

**Висновки.** Аналіз фортепіанних творів художньо-дидактичного репертуару композиторів Придніпров’я дозволяє зробити висновок про те, що митці регіону рухаються у загальнонаціональному руслі пошуків форм художнього висловлювання і засобів музичної виразності, здатних втілити образи сучасного світу.

Тонке розуміння композиторами психології дитини, специфіки її світосприйняття стали наслідком педагогічної і

просвітницької роботи придніпровських митців. У створенні художньо-дидактичного матеріалу композитори часто використовують програмну циклічність, що має глибокі традиції у фортепіанній музиці.

Художньо-дидактична фортепіанна музика, створена В. Скуратовським, Н. Боевою, В. Мартинюк та О. Нежигаем, завдяки своїй програмності, яскравій образності й опорі на жанрову конкретність формує та розвиває не лише певні виконавсько-технічні навички юних піаністів, але й вводить їх у світ сучасної музики. Звернення до ритмо-інтонаційних і гармонічних формул естрадного виконавства, джазу, різноманітних сучасних стилів, ускладненої гармонії, використання елементів алеаторики, з однієї сторони, та опора на національні традиції, з іншої, значно розширює стильовий світогляд піаністів та сприяє вихованню всебічно розвиненого музиканта, здатного в майбутньому до самостійного опрацювання зразків сучасної музики.

**Перспективи дослідження.** Перспективою подальшого вивчення художньо-дидактичного фортепіанного репертуару композиторів Придніпров'я може стати ґрунтовний методико-виконавський аналіз творів та створення методичних рекомендацій для їх використання не лише у формуванні певних піаністичних навичок, але й у різноманітних виховних заходах, спрямованих на розвиток гармонічної особистості ХХІ століття.

#### **Список використаних джерел і література:**

1. Боева Н. „Музичні вітання” для фортепіано / Н. Боева. – Запоріжжя : Тандем, 1993. – 18 с.
2. Любимова А.Я. „Нитка Аріадни” у творчості Валентини Мартинюк: жанрові інтерпретації наскрізної музичної теми / А.Я. Любимова // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – В. 5. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2010. – С. 34–44.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
4. Нежигай О. Твори для фортепіано. Вип. 1 / О. Нежигай. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2010. – 40 с.
5. Нежигай О. Твори для фортепіано. Вип. 2 / О. Нежигай. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2012. – 64 с.
6. Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н.І. Боевої : бібліографічний покажчик. – Запоріжжя : Тандем, 2011. – 32 с.

7. Хананаєв С.В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я : Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / С.В. Хананаєв. – Одеса : ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2009. – 16 с.
8. Хананаєв С.В. Детская фортепианная музыка в творчестве днепропетровских композиторов / С.В. Хананаєв // Музичне мистецтво. – В. 8. – Донецьк : Юго-Восток, 2008. – С. 98–104.
9. Щітова С. До проблеми теорії солоспівів Ю. Малишева (на прикладі творчості Валентини Мартинюк) / С. Щітова. – [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua>

### References:

1. Boyeva, N. (1993). „Musical Greetings” for piano. Zaporizhzhya: Tandem [in Ukrainian].
2. Lyubymova, A.Ya. (2010). „Thread of Ariadne” in the work of Valentina Martyniuk: genre interpretations of a cross-cutting musical theme. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny, 5, 34–44 [in Ukrainian].
3. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and Ukrainian Diaspora. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
4. Nezhyhay, O. (2010). Works for piano. Issue 1. Dnipropetrovs'k: Yuriy Serdyuk [in Ukrainian].
5. Nezhyhay, O. (2012). Works for piano. Issue 2. Dnipropetrovs'k: Yuriy Serdyuk [in Ukrainian].
6. Heart, given to music, (2011). To the 60th anniversary of composer N.I. Boyu. Zaporizhzhya: Tandem [in Ukrainian].
7. Khananayev, S.V. (2009). The interaction of the composer's, performing and pedagogical schools in the piano art of the Dnipropetrovsk region. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OSMA [in Ukrainian].
8. Hananaev, S.V. (2008). Children's piano music in the works of the Dnepropetrovsk's composers. Muzychne mystetstvo, 8, 98–104 [in Russian].
9. Shchitova, S. To the problem of the theory of solos Y. Malyshev (on the example of the compositions of Valentina Martyniuk). Retrieved from <http://www.nbuv.gov.ua> [in Ukrainian].

## *Українська музична культура*

УДК 78.067.1

**Іщенко Ольга Євгеніївна,**  
*викладач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (067) 170 - 24 - 60  
e-mail: olya.ischencko2012@gmail.com

### **УКРАЇНСЬКА МАСОВА МУЗИКА НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ**

**Мета статті** концентрується у дослідженні стану української масової музики на межі ХХ – ХХІ століть, у часи великих та надзвичайно кардинальних зрушень в політичному, соціальному, економічному, а також культурному житті тогочасного суспільства. У центрі уваги статті знаходиться тембр, а саме ситуація з його використанням в естрадній практиці кінця ХХ століття (з акцентом на творчих досягненнях А. Пугачової) та розгляд спроб практичної оцінки досвіду співачки її наступниками за професійною творчістю (А. Варум, А. Лорак). **Методологія** дослідження зумовлюється застосуванням порівняльно-аналітичного та історичного методів, а також використанням методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** статті розкривається у висвітленні значення тембру в системі музично-виражальних засобів при сталих умовах розширення та поглиблення ролі естради, поп, джазу, рок-музики в Україні. **Висновки** утверджують факт постійної консервації, в останній третині минулого століття, естрадного життя країни, а саме його форм, наприклад, телевізійних пісенних передач, певної конкретної художньої „продукції”. Однією з ознак застигlosti цього процесу постала незмінність пісенної еліти як на всесоюзному рівні, так і на республіканському. За таких умов, оновлення могло відбуватись лише на інших, менш підвладних ідеологічному тиску рівнях, зокрема, ступені художніх, музично-виконавських засобів виразності. Дослідження цієї тематики необхідно проводити з урахуванням багатого досвіду зарубіжних колег, які порівняно давно вивчають практику сучасних жанрів, виняткових

особливостей їх вітчизняного втілення, що спирається на комплекс різноманітних жанрових різновидів фольклорного, академічного та масового походження.

**Ключові слова:** українська масова музика, джаз, поп, естрада, композитор, виконавець.

**Ищенко Ольга Евгеньевна**, преподаватель кафедры „Вокально-хоровое искусство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Украинская массовая музыка на рубеже столетий**

**Цель статьи** концентрируется в исследовании состояния украинской массовой музыки на рубеже XX – XXI столетий, во время великих и невероятно кардинальных изменений в политической, социальной, экономической, а также культурной жизни общества. В центре внимания данной статьи находится тембр, а именно ситуация с его использованием в эстрадной практике конца XX столетия (с акцентом на творческих достижениях А. Пугачёвой) и обзор возможностей практической оценки опыта выдающейся певицы её последователями в профессиональном творчестве (А. Варум, А. Лорак). **Методология** исследования обуславливается применением сравнительно-аналитического и исторического методов, а также использованием методов анализа и синтеза. **Научная новизна** статьи раскрывается в высветлении значения тембра при системе музыкально-выразительных средств, в установившихся условиях расширения и углубления роли эстрады, поп, джаз, рок-музыки в Украине. **Выводы** утверждают факт уверенной консервации в последней трети минувшего столетия эстрадной жизни страны, а именно её форм, например, телевизионных песенных передач, конкретной художественной „продукции”. Одним из обозначений застылости данного процесса явилась неизменность песенной элиты как на всесоюзном уровне, так и на республиканском. В таких условиях обновление могло происходить только на иных, менее подвладных идеологическому прессу уровнях, а именно, ступени художественных, музыкально-исполнительских средств выразительности. Исследование данной тематики необходимо проводить с учетом богатого опыта зарубежных коллег, которые сравнительно давно изучают практику современных жанров,

необычных особенностей их отечественного воплощения, которое опирается на комплекс разнообразных жанровых разновидностей фольклорного, академического и массового происхождения.

**Ключевые слова:** украинская массовая музыка, джаз, поп, эстрада, композитор, исполнитель.

**Ishchenko Olga**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of vocal and choral art

### **Ukrainian mass music at the turn of the centuries**

**The purpose** of this article generates concentration for the researching condition of Ukrainian mass music on the border of the XX – XXI centuries. It is problematic time of great and incredible changes into political, social, economic, as well as cultural life of society. We note, the timbre also included into attention of this article. Namely, there is situation for its using in the practice of contemporary concert stage for the end of the twentieth century (with accent to the creative accomplishments of well-known, popular A. Pugacheva) and wide review of possibilities for practical mark of experience outstanding singer with her pupils into bright professional creation (A. Varum, A.Lorak). **Methodologic** of this investigation is conditioning by applying comparative, analytical and historical methods, as well as employment specialized methods such as analysis and synthesis. **The scientific newness** of this article is opening in explaining the profound significances timbre into system musical and expressive means, into solid conditions of expansion and deepening characters for pop art, a namely jazz, rock and pop music in Ukraine. **The conclusions** of this investigative work are claim fact of confident conservation for the pop art life of that country from the last third of the last century. Those were forms of song television programs, specific artistic productions. The invariability of the song elites on the republican and all-Union level was one of the designation for stiffness that process. In those conditions the renovation could be only on other, less governmental ideological levels, a namely stair artistic, highly musical, performing expressive means. The investigation this subject must carry out with understanding very reach and solid experience foreign researchers. They are learning the practice of contemporary genres a long time, researching unusual particularities their national incarnation, domestic embodiment which

lean on the complex different genre varieties folk, academic and mass origination.

**The key words:** Ukrainian mass music, jazz, pop, music stage art, composer, performer.

**Постановка проблеми.** У масовій свідомості громадян СРСР 1991 рік залишився як ознака кардинальних змін і, перш за все, державного устрою. Замість найбільшої у світі за розміром території країни, з'явилась певна кількість самостійних республік, зорієнтованих на зовсім інший стратегічний шлях розвитку, ніж їх спільний попередник.

Приблизно аналогічною видавалась ситуація і в царині економіки й культури. Інша справа, що в реальності все виявилось значно складнішим, суперечливішим, не таким швидким, як уявлялось на межі 80-90-х років. Іншими словами, „стрибок через провалля” здійснити не вдалось, бо було занадто багато спільних чинників. З цієї причини розгляд сучасної української масової музики слід здійснювати за допомогою порівняльного аналізу з практикою попередньої доби, що і є передумовою цієї наукової роботи.

**Актуальність дослідження** зумовлюється надзвичайною активізацією та професійною популяризацією естрадно-джазового мистецтва в Україні наприкінці другого десятиліття ХХІ сторіччя. При цьому, наголосимо, що дані процеси найактивніше відбуваються як у сферах концертно-конкурсної практики, так й у навчально-педагогічній діяльності сучасного освітнього та культурно-мистецького простору держави.

**Огляд літератури.** Питання української масової музики часів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходять неформальний, професійно означений резонанс багатьох викладачів-методистів, науковців, серед яких відзначимо Г. Скороходова [6], В.Олендарьова [4], В. Матушенка [3], Л. Мархасева [2] та ін. Але ж більшість робіт цих авторів, на жаль, полишена перманентності порівняльно-аналітичної практики; чимало явищ розглядаються як даність сучасного естрадно-джазового виконавства й не висвітлюються в історичному та комунікативно-синтетичному ракурсах.

**Мета статті** полягає у дослідженні досвіду українського музичного життя як за умов сумісного існування в межах єдиної держави (до 1991 р.), так і подальшого самостійного „плавання” протягом наступних майже тридцяти років. Ціллю публікації є також зосередження уваги на творчій манері видатної російської виконавиці А. Пугачової, зокрема на її майстерності у використанні власного голосового тембру.

**Об’єктом дослідження** постає українська масова музика у період кінця ХХ – початку ХХІ століть, а **предметом** – особливі риси естрадно-джазового мистецтва даного періоду в їх специфіці засобів виразності (тембр), методично-навчальної літератури та творчих і науково-дослідницьких заходах.

**Виклад основного матеріалу.** Від самого початку відзначимо важливу роль для світової музичної культури ХХ ст. „загальнодоступної музики”. Саме цю рису підкреслював у масовій музиці А.Н. Сохор, орієнтуючись на семантику терміна. Ця якість об’єднувала такі різноманітні за своєю семантикою та стилістикою жанри як естрада, джаз, рок, поп, диско, реп... Ставлення до неї в умовах СРСР неодноразово змінювалось. Треба пам’ятати, що до Другої світової війни радянська влада формулювала завдання перед вітчизняним мистецтвом, просто як необхідність перетворення повністю на масове. Саме тому відбувались всі дискусії навколо, наприклад, опери „Катерина Измайлова” та довоєнних симфоній Д.Шостаковича, як невідповідаючих цій „високій меті”. Починаючи з 50-х років це поняття поступово почали пов’язувати лише з частиною музичного світу, зокрема, із тими жанрами, про які згадувалось вище. Як синонімічне, об’єднуюче поняття в деяких випадках використовувався і термін „естрада”.

Невипадково для позначення певної спеціалізації в номенклатурному списку межі 80–90-х років з’явилося словосполучення „музичне мистецтво естради”. Для його керування (а в умовах тоталітарної держави, якою був СРСР, це була єдино можлива форма взаємин влади і мистецтва) було створено ієрархію певних інституцій (відділ культури ЦК КПРС, міністерство культури, відділи культури концертних організацій – на загальносоюзному, республіканських, обласних, районних рівнях), відносини між якими були підкреслено вертикалізованими

і виглядали як процес обов'язкового виконання „спущених згори” директив.

Цей базовий принцип треба брати до уваги при дослідженні історії функціонування масової музичної культури СРСР – загалом і української її складової – зокрема, особливостей творчого товариства і „продукції” його діяльності. Зовнішньо автономні громадські організації (спілки композиторів, письменників і т.д.), в дійсності ж повністю підконтрольні волі комуністичної партії проходили постійне цензурування і мали забезпечувати появу творів, цілком адекватних визначеній на той чи інший конкретний історичний момент парадигмі, основній лінії КПРС в царині цього виду музичного мистецтва.

Першою перешкодою на шляху безперервного функціонування цієї схеми була поява „недозволених” жанрів (джазу – в другій половині 20-х років, потім поп-музики – в 50-х, рок-музики – в 60-х, диско – в 70-х, репа – у 80-х...). Тактика їх поступового засвоєння – через підпорядкування партійним завданням – запроваджувалась і по відношенню до різноманітних стильових проявів цих жанрів.

Усі ці жанрові напрями були іноземного походження, як результат природного оновлення жанрової системи музичної культури в умовах вільного суспільства. Незважаючи на всі штучні політико-соціального характеру перешкоди, вони рано чи пізно з'являлись в радянській культурі, причому зовсім не одноставно в різних її національних „складових”. Наприклад, техно спочатку дало взнаки у Прибалтиці (найбільш яскраво в Латвії), а фольк-джаз – серед кавказьких народів – в Азербайджані (В. Мустафазаде), в той час як джаз-рок – у Грузії (відомий ансамбль Бардзанішвілі).

Яскравими зразками цього процесу можуть слугувати прояви і фольк-року на межі 60–70-х років. У вітчизняній термінології це визначалось як мистецтво ВІА (вокально-інструментальних ансамблів). Виступи білоруських колективів „Пісняри”, „Сябри”, трохи пізніше – узбецького „Ялла”, туркменського „Гунеш” продемонстрували власне масовий характер цього явища. У його контексті природно виглядали українські „Червона рута”, „Смерічка”, „Кобза” та інші. І важко зрозуміти – первісним фактором був композиторський талант В. Івасюка чи виконавський

Софії Ротару?! Не треба скидати з важелів історії, як стверджували потім знавці ситуації, і менеджерські здібності тодішнього керівника Чернівецької філармонії. Нарешті, цілком можливо, що поштовхом до „карпатсько-буковинського” буму в тогочасній масовій культурі постала музика М. Скорика до фільму С. Параджанова „Тіні забутих предків”, який передував концертно-естрадному прояву цієї стилістики. На афішах це явище позиціонувалось тоді як „народні мелодії в сучасних ритмах”.

При порівнянні з іншою „продукцією” тодішньої української естради, де переважали ліричні пісні О. Білаша, П. Майбороди або І. Шамо, опертими на вальсові форми руху, які майже півтора століття домінували в Європі, та маршові форми руху, що трохи менше за часом знаходились на передньому плані, фольк-рокова течія виглядала значним кроком вперед, наступним етапом розвитку вітчизняної естрадної музики, навіть переходом до іншого її стану, котрий отримав назву „поп-музики”.

Але ж це був не англومовний її варіант, а місцеві за корінням традиції, що подобалось і керівництву культурних інституцій (з політичних причин), і самим виконавцям (динамізмом руху), і слухачам молодого та середнього віку, що потребували оновлення слухових орієнтирів. Вона і по сей день не втрачає певної привабливості, зокрема, для людей вже старшого віку, і тому може розглядатись як попередник українського руху початку ХХІ століття.

Адаптація нових жанрів через контакт з попередниками – один з перевірених часом засобів влади. Серед тактичних прийомів останньої, які вона вживала, досить дієвими вважались протиставлення традиційним жанрам і стилям – фольклору різних національних культур та класичній академічній музиці, а також давно апробованим зразкам масової музики, наприклад пісні-маршу. Саме цим можна пояснити „багаторічний успіх” пісні Д. Тухманова „День Перемоги”. Далі з’являвся ретельний контроль спочатку змісту поетичних текстів, а потім і музичних – чинник, що діяв до останнього часу існування СРСР та й пізніше неодноразово нагадував про себе, але вже не через одну централізовану форму Літвидава.

В останній третині ХХ століття до цієї налагодженої системи взаємовідносин підключився новий гравець: естрадне життя

докорінно змінило форми свого існування у зв'язку з активним використанням телевізії. З одного боку, відкрились нібито широкі можливості для популяризації жанрів та їх „носіїв” (авторів творів та їх виконавців), а з іншого, – для консервації усталених форм сприйняття, до того ж дозволених лише на центральному телебаченні Радянського Союзу (телепередача „Пісня року”).

Досить швидко законсервувались і самі передачі, бо інакше, як могли потрапляти до звітних за своїм характером телепроектів твори, написані в інший час (за кілька років до звітного), що стало чи не правилом демонстрації результатів роботи Спілки композиторів. Це друга причина консервації змісту телепередачі. Допуск спочатку тільки „офіційно дозволених” авторів, так би мовити, легітимних представників жанру. Саме таким чином сприймали глядачі включення до неї хітів 80-х років, створених самодіяльними композиторами або, інакше кажучи, авторами-виконавцями: Ю. Антоновим, Є. Мігулею, Є. Мартиновим, В. Добриніним, Г. Татарченком та ін.

З джазовою музикою – в плані контролю – було значно складніше, оскільки за час панування радянської влади не вдалося розробити системи критеріїв оцінки якості змісту інструментальної музики як взагалі, так і її масової складової. Тому сформуватись як особистостям цікавим своєю манерою не тільки вітчизняним прихильникам джазу, але й зарубіжним його фанатам, вдалось окремим українським музикантам значно швидше, ніж, припустимо, вокалістам.

Мова йде про донецького трубача В. Колесникова (успіх на тлі М. Девіса на Мюнхенському джазовому фестивалі кінця 80-х), одеського піаніста Ю. Кузнецова (тріумфальний виступ в Парижі на початку 90-х і наступне запрошення вести курс імпровізації в тамтешній консерваторії), кримського гітаріста Енвера Ізмайлова (неодноразові паризькі гастролі кінця 90-х).

Набуття міжнародного статусу кращими вітчизняними музикантами джазу не виглядало чимось надзвичайним, оскільки їх колеги з інших регіонів СРСР, як-то Л. Чижик (Москва), Г. Лук'янов (Москва), Д. Голощокін (Ленінград – Санкт-Петербург) та деякі інші зарекомендували себе аналогічним чином наприкінці 80-х років.

Естрадні вокалісти долучаються до цього процесу дещо пізніше – спочатку через конкурси на пострадянському просторі, зокрема в Юрмалі (згадаймо безсумнівний успіх киянки Тіни Кароль на змаганні „Нова хвиля” в Юрмалі 2007 року), а потім і на загально-європейському „Євробаченні” (Руслана Лижичко – у 2004 і Джамала – у 2016 роках). Як загальну рису маємо відзначити вдалі їх спроби поєднувати музичну сторону виконання з театральною. На жаль, їх досвід не знайшов поки що всебічного осмислення. Все обмежується традиційними схвальними експрес-відгуками на їх виступи.

В цьому спостерігаємо вплив традицій попереднього часу – останньої третини ХХ століття. Тоді провідною постаттю вважалась Алла Пугачова, чому сприяла її активність як на естраді, так і поза нею. Реакція на її виступи була далеко не однозначною, але ніхто не ставив під сумнів обсяг її творчого потенціалу, що й зафіксували в кінцевому результаті спроби характеристики її діяльності в науково-популярній літературі [2; 5; 6].

Всі вони відповідали опрацьованому вітчизняними авторами типу „історичного портрету”, з обов’язковими для нього вступною оцінкою значення фігуранта для розвитку жанру, подальшим викладенням певних автобіографічних дат, описом обставин створення конкретних інтерпретацій з побіжним роз’ясненням змісту та стилістики виконуваних творів. Цей стереотипний план дослідження не дозволяв виявити глибину творчого потенціалу тієї чи іншої особистості, наприклад, С. Ротару чи В. Леонтєва, тоді представника української концертної організації (м. Луганськ), – не кажучи вже про таку неординарну фігуру як Алла Пугачова.

У цій статті, де увагу зосереджено перш за все на українському досвіді музичного життя, як за умов сумісного існування в межах єдиної держави (до 1991 р.), так і подальшого самостійного „плавання” протягом наступних майже тридцяти років, відзначимо лише одну рису творчої манери видатної російської виконавиці – майстерність у використанні власного *голосового тембру*.

Як відомо, цей термін передбачає „звукове забарвлення” голосу чи інструменту. У даному випадку йдеться про ту якість звучання голосу, яка дозволяє впізнати того чи іншого виконавця або, інакше кажучи, розрізнити його від інших колег. Така

природня властивість не завжди рельєфно виявлена (згадаймо Стінга), але у провідних виконавців, як правило, досить помітна. Вона сприймається як даність, яка ні до чого більше не зобов'язує, оскільки в системі музично-виражальних засобів акцент робиться на інших складових – вмінні обробляти, трансформувати мелодію, видозмінювати ритм, варіювати фразування, переходити з кантилени на мелодекламацію і навпаки і т.д.

А. Пугачова зробила в цьому відношенні значно більше і, що показово, майже одразу на початку своєї кар'єри. Вона почала видозмінювати тембр свого голосу у зв'язку з необхідністю якомога точніше і виразніше відобразити зміст художніх вокальних творів.

Зазвичай під останнім мають на увазі семантику поетичних образів, сюжетну логіку, а у випадку з піснями „Волшебник-недоучка” чи „Все могут короли” в дію вступають і музичні чинники, зокрема, згадуваний нами тембр. Саме він окреслює загалом ситуацію, коли сприяє створенню враження героїні різного віку – то дівчинки (у першому випадку), то вже дорослої жінки, що багато чого бачила на своєму віці (у другому).

При цьому Пугачова демонструвала можливість, в разі потреби, і зімітувати реально існуючі людські голоси, як, наприклад, Валентина Тализіна, яка дублювала голос Барбари Брильської в кінофільмі „Іронія долі або з легким паром”. Стовідсотковий збіг співу та розмови було помічене всіма глядачами – як професіоналами, так і звичайними прихильниками кіно.

Найяскравішим у цьому відношенні зразком слід вважати виконання пісні Еміла Димитрова „Арлекін” на конкурсі „Золотий Орфей” (Варна, 1975 р.), у якому майстриня неодноразово змінює образну спрямованість, працюючи то від імені клоуна, то від „ведучого”, а то й глядача.

Означена при побіжному аналізі творчої майстерні Алли Пугачової визначальна роль тембру далеко не всіма була досягнута ще за часів останнього періоду існування радянської музичної культури. Більшість продовжувала культивувати „свій власний”, віднайдений за певних умов тип звукозабарвлення і супроводжувала ним виконання будь-якої композиції.

Інтерпретаційні зміни стосувались інших сторін – мелодичної, ритмової, голосної динаміки...

Щоправда, зустрічались і поодинокі виключення, наприклад, лейт-пісня гумористичної телепередачі Центрального телебачення СРСР „Городок” у виконанні Анжеліки Варум, яка наближалась у цьому відношенні швидше до „втомленого” тембру Люби Успенської, ніж до свого звичного „дівочо чистого”, трохи навіть наївного.

За сучасних умов досягнення Пугачової в плані тембральної індивідуалізації художнього вирішення тієї чи іншої композиції, на жаль, залишаються поза увагою більшості її колег як в російській естраді, так і в українській поп-музиці. Потенційно вони існують, на що вказувала, наприклад, імітація різних у тембральному відношенні виконавчих манер Ані Лорак, продемонстрована в телепередачі „Поки всі вдома” приблизно десять років тому. Але переваги такого роду ще не усвідомлені остаточно, хоча вже самого факту значення тембральної самобутності для успіху інтерпретації пісні „А завтра війна” у виконанні Святослава Вакарчука достатньо, щоб розпочати, продовжити активний пошук у цьому напрямку й іншим співакам, хоч би з метою відпрацювання власного тембру, що буде запам’ятовуватись як дещо унікальне (хай для цього будуть використовуватись і технічні засоби, як це було, припустимо, у випадку з Вітасом).

Ясна річ, що проблемою висвітлення значення тембру в системі музично-виражальних засобів далеко не вичерпується коло актуальних для вивчення сторін сучасного виконавства, тим більш в умовах розширення та поглиблення ролі естради, поп, джазу, рок-музики в Україні. Нині – в першій чверті ХХІ століття – активно триває процес включення у практику цих жанрів представниками нової генерації, їх попередній відбір через мережу різноманітних конкурсів і порівняно швидкий перехід найбільш пасіонарних до кола професійних музикантів.

Одночасно розпочалось достатньо широке осмислення практики масової музики як в Україні, так і за кордоном. На третьому десятку незалежності вже здійснюються спроби узагальнити накопичений досвід культивування масової музики в нових умовах. Одним зі свідчень їх активності стали матеріали

Першої Всеукраїнської науково-творчої конференції, проведеної в рамках „Зимових джазових зустрічей” у Києві 2013 року [1].

На наш погляд, вони достатньо повно й точно відображають суперечливість нинішнього стану масової музики. З одного боку, тематика доповідей беззаперечно свідчить про намагання висвітлити стан речей у різноманітних галузях цієї сфери – жанровій, стильовій, адміністративно-організаційній, навчальній та ін. Всі вони систематизовані в кількох розділах („Естрадне та джазове мистецтво як базовий елемент соціокультурного простору”, „Сучасні тенденції естрадного і джазового мистецтва ХХ–ХХІ ст.”, „Вокальне мистецтво в контексті проблеми освіти та перспективи розвитку”). Широко представлено традиційну для музикознавства тематику – стосовно жанрів та стилів (джаз, рок, сучасна українська пісня, рок-опера, кроссровер), їх зв’язків (джаз + соул, джаз + фольклор), далі – творчості окремих композиторів (К. Меладзе) або гуртів („Modern Jazz Quartet”), і нарешті, – конкретних творів (мюзикл „Містер Скворода”).

Новітнім для конференцій із музикознавчою спрямованістю було обговорення питань функціонування культурного життя, починаючи з роботи певних організацій, зокрема, „Асоціації діячів естрадного мистецтва України”, і закінчуючи аналізом дій російського шоу-бізнесу в українському просторі.

Не менш значний обсяг тем представлено і в розділі, де йдеться про вокальне мистецтво – від розгляду суто технічних проблем до постановки проблеми розвитку творчої фантазії співаків.

**Висновки.** Аналізуючи рівень осмислення даної проблематики, треба констатувати існування, на жаль, факту значної залежності масової музики від вітчизняних традицій попереднього радянського періоду. Їх вбачаємо, перш за все, у інформаційно-звітному характері, зокрема більшості розміщених у вищезначеному збірнику матеріалів. Серед них багато статистичних даних будь-якого виду – стосовно творчої біографії авторів та виконавців, особливостей появи та функціонування „продукції” останніх, їх оцінки з боку широкої публіки, „громадськості” та влади (політичної або в галузі культури) й ін.

Як правило, ця інформація надається без спроби з боку доповідача, аналітика, дослідника включити її в більш широкий

контекст минулого (порівнюючи з аналогічною по відношенню до близьких чи віддалених музичних культур) та майбутнього (в плані прогнозування тих чи інших перспектив розвитку в подальшій практиці). Власне більшість згаданих тут праць обмежується констатацією наявності певних музичних *явищ*.

По-друге, все обмежується звичайним описом останніх. Такий рівень аналізу допускався відомим російським дослідником Ю.М. Холоповим, що правда, лише при зверненні до раніше не вивчених „об’єктів”, так що він цілком можливий при роботі з більшістю композицій, ширше, культурно-мистецьких явищ, звершень. Але вже нинішня ситуація у вітчизняній культурі потребує поглиблення наших уявлень про різні аспекти її функціонування – заради прогресу, а не стагнації масового різновиду музичної діяльності.

По-третє, цьому має сприяти і модернізація, а в деяких випадках – і трансформація інструментарію досліджень, зокрема, термінологічного апарату, який своєю „зрозумілістю” читачеві, слухачеві нині більше наблизений до побутової мови, ніж до властивого справжній науці рівня узагальнення й точності спостережень.

Щоб цей процес не виглядав штучним, потрібно його проводити з урахуванням досвіду в цьому відношенні зарубіжних колег, які порівняно давно вивчають практику цих жанрів, як і особливостей вітчизняної практики, що спирається на комплекс різноманітних жанрів фольклорного, академічного та масового походження. Цього вимагають і потреби навчальної практики, незалежно, чи то йдеться про епізодичні уроки з фаху, чи цілісну систему дисциплін у певному навчальному закладі.

Стосовно останніх, то сьогодні можна констатувати факт поступового їх укладання у певну інфраструктуру. Про її, наприклад, київську мережу можна дізнатись із доповіді Л.І. Горенко „Професійне естрадне мистецтво та його роль у формуванні культурної ідентичності нації” [1, 11–16]. Матеріал слід доповнити інформацією про існування спеціальних кафедр „Музичного мистецтва естради” у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, Львівській академії музики ім. М. Лисенка, музичних коледжах. Про рівень підготовки їх вихованців можна отримати певне уявлення через систему конкурсів.

Сказане підтверджує появу й вітчизняної методично-навчальної літератури. Її підвалини свого часу уклали такі ентузіасти джазу як М. Заморока та В. Симоненко випуском хрестоматій („Джаз та фортепіанна музика ХХ ст.”, „Мелодії джазу”), посібників („Фортепіано у джазі”), довідкової літератури („Лексикон джазу”). Нині з’явилися новітні підручники, зокрема „Розвиток естрадного мистецтва” В. Матушенка, в якому викладено історію виникнення та еволюції естрадного мистецтва від часів Стародавнього Єгипту, Греції та Риму і до практики сьогодення. Заключні розділи присвячено класифікації естрадних жанрів з подальшим показом практики їх в сучасній Україні.

Цим неможливо обмежуватись, але корінне вирішення питання висвітлення практики масового музикування можливе лише за умови створення цілої системи друкованих професійних видань.

**Перспективи дослідження.** У завершенні огляду стану масової музики за означений історичний період, окремих проблем її функціонування загалом і в проекції на відповідні виконавські практики, прогнозування деяких потенційно перспективних для використання засобів, хочеться висловити надію практичної активності на якомога швидший перехід до по-справжньому професійного характеру дії масової музики в умовах ставки на власні сили.

#### **Список використаних джерел і література:**

1. Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти / Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції в межах фестивалю „Зимові джазові зустрічі” – К., 2013. – 189 с.
2. Мархасев Л. В легком жанре. Очерки и заметки / Л. Мархасев. – Л. : Советский композитор, 1986. – 294 с.
3. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва. – К. : НАУКММА, 2016. – 200 с.
4. Олендарьов В.М. До питання про театральність пісенної естради / В.М.Олендарьов // Українське музикознавство. – В. 31. – К., 2002. – С. 113–116.
5. Русская советская эстрада. Исторические очерки. – Т. 3. – М. : Искусство, 1977. – 284 с.
6. Скороходов Г. Звезды советской эстрады / Г. Скороходов. – М. : Советский композитор, 1986. – 184 с.

7. Сохор А.Н. О массовой музыке / А.Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – В. 1. – М. : Советский композитор, 1980. – С. 234–264.

### References:

1. Pop and jazz art in the context of modern education, (2013). Materials of the All-Ukrainian scientific and creative conference within the festival „Winter jazz meetings”. Kyiv [in Ukrainian].
2. Marhasev, L. (1986). In a light genre. Essays and notes. Leningrad: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Matushenko, V.B. (2016). The development of pop art. Kyiv: NAUKMMA [in Ukrainian].
4. Olendar'ov, V.M. (2002). To the question of theatricality of the pop song. Ukrayins'ke muzykoznavstvo, 31, 113–116 [in Ukrainian].
5. Russian Soviet music, (1977). Historical essays. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
6. Skorohodov, G. (1986). Soviet pop stars. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
7. Sohor, A.N. (1980). About mass music. Voprosy sociologii i jestetiki muzyki, 1, 234–264 [in Russian].

# *Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва*

УДК 78.087.1

**Громченко Валерій Васильович,**  
*проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com

## **ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МУЗИКИ Й.С. БАХА (на прикладі Партити a-moll для флейти соло)**

**Мета статті** зумовлюється розкриттям художнього, ідейно-образного змісту Партити a-moll для флейти соло Й.С. Баха, означеного у надзвичайно сталих, стійких музично-інтонаційних символах, знаках музичного мовлення видатного поліфоніста епохи Бароко. **Методологія** дослідження формується у взаємодії системного та порівняльно-аналітичного методів вивчення музично-інтонаційної символіки шедевр флейтового соло. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні характеру та художньо-образного змісту Партити a-moll для флейти соло Й.С. Баха в контексті сталої символіки музики геніального німецького композитора. **Висновки.** Цей твір має глибокий духовно-релігійний зміст. При цьому універсальність композиторського музичного лексикону дає можливість розширення художньо-змістовної палітри композиції, з усвідомленням в образній канві як величі Господа, так і немічі людини. Відтак, алеманда з болючим поглядом у таїни людської душі призводить до світлого, сповненого надії пізнання Бога у куранті, а спокутування гріхів, страждання та жертвність в сарабанді розв'язуються світлим Воскресінням Господнім у блискучому бурі. Розвиток теми кожної частини партити

полишений різноманіття інтонаційних розгалужень. Композитор максимально зосереджується на своєрідному опрацюванні однієї тематичної основи, досягаючи в ній художньої досконалості. У партиті зберігається відчуття невинності руху, чітко простежується танцювальний характер, але ж оновлення змістовності відбувається вже на докорінно іншій драматургічній, художньо-образній основі, що вказує на процес активного еволюціонування одноосібного інструментального музикування, зокрема сфери духового виконавського мистецтва. Флейтова партита соло Й.С. Баха слугувала та продовжує служити, поміж іншого, й високим виховним цілям, прищеплюючи численним учням, слухачам морально-етичні, духовні цінності буття.

**Ключові слова:** композитор, партита, соло, художній образ, музична інтонація, символ.

**Громченко Валерий**, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, кандидат искусствоведения, доцент

**К вопросу символики музыки И.С. Баха (на примере Партиты a-moll для флейты соло)**

**Цель статьи** обуславливается раскрытием художественного, идейно-образного содержания Партиты a-moll для флейты соло И.С. Баха, обозначенного в устойчивых музыкально-интонационных символах, знаках музыкальной речи выдающегося полифониста эпохи Барокко. **Методология** исследования формируется во взаимосвязи системного и сравнительно-аналитического методов изучения музыкально-интонационной символики шедевра флейтового соло. **Научная новизна** статьи состоит в обосновании характера и художественно-образного содержания Партиты a-moll для флейты соло И.С. Баха в контексте известной, установившейся символики музыки гениального композитора. **Выводы.** Данное произведение имеет глубокое, духовно-религиозное содержание. При этом универсальность композиторского музыкального лексикона даёт возможность расширения художественно-содержательной палитры композиции, с осознанием в образной канве как величия Господа, так и немощи человека. Следовательно, алеманда с болезненным взглядом в тайны человеческой души приводит к светлому, наполненному

надежды познанию Бога в куранте, а исповедание грехов, страдание и жертвенность в сарабанде разрешаются светлым Воскресением Господним в блестящем буре. Развитие темы каждой части партиты лишается разнообразия интонационных разветвлений. Композитор максимально сосредотачивается на своеобразной обработке одной тематической основы, достигая в ней художественного совершенства. В партите сохраняется ощущение непрерывности движения, четко прослеживается танцевальный характер, но обновление содержательности происходит уже на фундаментально иной драматургической основе, что указывает на процесс активного эволюционирования духовного соло. Флейтовая партита Й.С. Баха служила, а также служит и высоким воспитательным целям, прививая многочисленным ученикам, слушателям морально-этические, духовные ценности бытия.

**Ключевые слова:** композитор, партита, соло, художественный образ, музыкальная интонация, символ.

**Hromchenko Valerii**, vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, candidate of Arts, docent

**To the question symbolism of music I.S. Bach (on the example of Partita a-moll for flute solo)**

**Purpose** of this article is formed into intention opening of artistic, ideological and imaginative content of Partita a-moll for flute solo by I.S. Bach. The great artistic substance is keeping into stable musical, sound symbol and sign of music language from outstanding polyphonist of Baroque period. **Methodology** of this investigation is created in relationship of system, comparative and analytical methods for studying of musical, sound symbols of flute solo's masterpiece. **Scientific newness** of this article constitutes into claiming character and artistic, imaginative content of the Partite a-moll for flute solo by I.S. Bach. A namely it is creating into context famous, stabled symbols of great spirit music outstanding composer. **Conclusions.** This composition have profound spirit, religious content. There is possibility expansion artistic and informative palette of the composition from universality composer's music language. There are also greatness of the Lord and human infirmity as images. Consequently, Allemande with sick looking to secrets human's soul brings to the light, filled with hope cognition the

Lord in Courant, confession sins, suffering and sacrifice in Saraland resolving bright Resurrection into brilliant bure. The development of theme, which parts of partite of have not diversity sound ways. Composer maximally focuses to the processing one thematic basis. I.S. Bach accomplishes artistic perfection to its. This partita is keeping sensation non-stop motion, dancing character, but update content is having fundamentally other dramatic foundation. It points to the process active evolution wind and brass solo. Partita a-moll for flute solo by I.S. Bach services high educational purpose, gives very many young pupils, listeners moral and ethical, spiritual values of life.

**The key words:** composer, partita, solo, artistic image, musical intonation, symbol.

**Постановка проблеми.** Вже давно відомо про глибокий сакральний зміст музики Й.С. Баха. Духовний творчий доробок велетня музичної культури стійко сприймається як своєрідна музична Біблія. Але ж як і святість змісту вербального тексту, так і високе значення музичних інтонацій генія потребують відповідного тлумачення, їх докорінного роз'яснення та свідомого відтворення засобами художньої виразності.

Магістральну роль у сучасних процесах інтерпретації духовних творів Й.С. Баха відіграє система символів, своєрідних змістовних кодів, у яких відкарбовується найвище духовне знання, глибинна духовна мудрість буття людства, утверджена земним, і, що найважливіше, духовним втіленням Бога – Господа Ісуса Христа.

Відтак, свідоме ставлення до своєрідних музично-інтонаційних шифрів Й.С. Баха, становить основу пізнання художнього змісту та, відповідно, характеру певної музичної композиції, зокрема Партити a-moll для флейти соло.

**Актуальність дослідження** зумовлюється надзвичайною популярністю цього твору. Без цього флейтового шедевр соло не обходиться жодний міжнародний флейтовий конкурс, жодна професійно-навчальна програма студентів-флейтистів. Партита часто виконується й у відкритих концертних виступах, фестивалях, звучить як з камерної, так і з великої сцен.

Створена у першій чверті XVIII століття (приблизно у 1720 році у Кетенський період (1717 – 1723) творчості видатного

композитора) Партита a-moll для флейти соло Й.С. Баха користується надзвичайно великою популярністю не лише серед сучасних флейтистів. „У теперішній час популярність партити вийшла за рамки флейтового виконавства: нею зацікавились виконавці на інших інструментах, благо, твори Баха чудово звучать на усіх музичних інструментах. Так, у перекладі професора В. Ватерхоуза партита міцно увійшла до репертуару сучасних фаготистів” [1, 198].

Безперечно, така життєдайність твору є результатом його глибинного художньо-образного змісту, який не втрачає своєї актуальності й у наші дні. Та процес знаходження сюжетних градацій, їх усвідомлення та емоційне відтворення у звучанні інструмента не можливі без осягнення максимально повної змістовної картини усієї композиції. В. Носіна справедливо зазначає: „Коли зникає живий зміст твору, виконавська традиція перетворюється на штамп” [7, 14].

**Огляд літератури.** Складно переоцінити загальну високу динаміку вивчення творчості Й.С. Баха. Але ж праць, які були б присвячені проблемам означення художнього змісту флейтової партити соло, його нотної фіксації та інтерпретації сучасними виконавцями, викладачами, редакторами, на жаль, майже не існує. Безумовно, даний твір привертає увагу провідних науковців царини духового музично-виконавського мистецтва, а саме Ю. Усова [10], В. Апатського [1], В. Качмарчика [5], А. Карпяка [4] та ін., але ж їх звернення до геніального флейтового соло має доволі фрагментарний, у певній мірі загальний характер.

**Мета статті** полягає у розкритті художнього, ідейно-образного змісту Партити a-moll для флейти соло Й.С. Баха, шляхом означення стійких музично-інтонаційних символів, знаків музичного мовлення композитора-генія епохи Бароко.

**Об’єктом дослідження** постає Партита a-moll для флейти соло Й.С. Баха, а **предметом** – символіка художньо-образного змісту цієї композиції.

**Виклад основного матеріалу.** Однією з найважливіших прикмет європейської культури епохи бароко постає явище релігійно-філософського сприйняття світу, а також глибоко свідоме ставлення до особистої віри у Божественний початок усього

сущого. Риторично-богословська тематика, духовні інтонації пронизували без винятку увесь мистецький спектр того часу.

„У Німеччині XVII – початку XVIII століть існувала стійка традиція створення творів духовної тематики для світського призначення. Живопис та графіка, літературні композиції, поетичні цикли, пісенні збірки, домашні церковні календарі, твори камерної інструментальної музики відображали образи та сюжети християнської міфології” [7, 21–22]. Не є виключенням й Партита a-moll для флейти соло Й.С. Баха.

Спираючись на фундаментальну працю „Символіка музики Й.С. Баха” науковця, піаністки, викладача В. Носіної [7], яка ґрунтуючись на дослідженнях Й. Форкеля [11], Б. Яворського [14], А. Швейцера [12], М.Друскіна [2], О. Захарової [3] узагальнила найбільш типові музичні фігури, знаки, символи великого поліфоніста епохи Бароко, спробуємо доторкнутись до мотивної символіки Й.С. Баха, розкрити свого роду характерологічні мелодичні „комірки”, інтонаційно-ритмічні звороти у його інструментальних шедеврах, зокрема означеній партиті.

Перша частина Алеманда розпочинається паузою на сильній долі такту. Максимально зосереджена, концентрована тиша довжиною в шістнадцяту, за стійкою семантикою музичних фігур бахівських творів, передає відчуття невпевненості, переживання страху від розуміння неминучості завершення земного буття. Музика розпочинається з тиші, з „паузи що звучить”, з „паузи-погляду” в джерело, у корінь духовного життя особистості.

„Що є тиша? Це заміна грубих звучань більш високими. Нищі звуки замовкають, відходять – проступають більш сильні, нечутні, точніше ті, які не сприймаються організмом” [9, 230].

Важливо відзначити, що алеманда, будучи відомою ще за часів французького управителя Франциска I (1515 – 1547), традиційно розпочиналась нотою 3-за такту, в такий спосіб змальовуючи початок величної ходи придворної знаті та їх гостей. „На початку характерне двократне повторення першого мелодичного звука, відповідне та звуконаслідуване ступанню з каблука на пальці, тобто тій схемі ходи заможних прошарків суспільства, яка була наслідком введення у користування взуття на підошві, що не гнеться з французькими підборами” [14, 22–23].

У партиті a-moll для флейти соло Й.С. Баха з-за тактовий звук відсутній, а перша нота сильної долі, як вже зазначалось вище, позначена шістнадцятою паузою.

Далі, завуальований секундовим оспівуванням основного тону висхідний та одразу ж, слідуючи за ним, низхідний квартсекстакорди у звучанні інструмента постають як символ жертвовності, необхідного позбавлення безмірної кількості людських принад життя. Також відзначимо, що „квартова інтонація із секундовим завершенням постає символом приречення, прийняття волі Бога, передчасно приготовленого жеребу” [7, 43].

Таким чином, щонайбільша концентрація емоційного стану людини, зосередженої у спогляданні та сприйнятті глибин власного духовного світу, розкривається вже від першого такту партити.

Привертають увагу також низхідні інтервали – септима, ундецима (другий такт алеманди), які виразно відтворюють старечу неміч. Їх метро-ритмічна основа на другій та четвертій долях такту значною мірою наповнює музику важкістю зітхання серця. Така переорієнтація ритмічних устоїв від сильної на відносно сильну та слабку долі такту суттєво збільшує емоційно-чуттєве напруження першої частини партити.

Особливого значення набувають висхідні малі секунди, які рельєфно, з відповідним темброво-динамічним наповненням звуку, передають атмосферу смутку, невимовної журби, що проступає з глибин людської душі, людяного сумління. Гіркий сум відтворюється систематичними зверненнями композитора до зменшених та збільшених кварт, як на основних долях тактів, так і у внутрішній пульсації, підкреслимо, незмінно-активного загального руху шістнадцятих.

Суцільність характеру алеманди, її емоційної концентрації, тяжіння основних інтонаційно-ритмічних фігур у цілому відтворюють традиційний образ плавного старовинного танцю, який походить від французького двору XVI століття. Б. Яворський характеризує алеманду епохи відродження як „...важкий, чотиридольний, хороводний (відтак більш або менш колективний) етикетний танець (*maestoso*), що замінив павану (*largo* патетичного стилю) й протримався до кінця XVIII століття. Своїм пересуванням багатьох пар через анфіладу залів та галерей алеманда нагадувала

старовинний англійський танець Сер Роджер Коверле, а також урочистий полонез XVIII та XIX століть” [14, 22].

Але ж, зберігаючи основні специфічні ознаки алеманди, Й.С.Бах наділяє урочисто-величну процесію риторично-філософським, духовно-моральним та, водночас, особистісним значенням, виводячи на перший план внутрішню глибину духовного світу людини. Композитор створює своєрідну змістовну зав'язку, початок художньо-драматичної лінії усього циклу, в якому основою художнього розвитку постає величність особистої віри людини.

Яскравою протиположністю алеманді постає енергійна, моторно-ритмічна куранта. Це тридольний стрімкий, сольний танець. „Звичайно його танцювала пара танцюристів навколо зали, кавалер тримав даму за руку” [14, 23]. Розвиток танцю походить від середини XVI століття та найбільшій популярності він отримує у другій половині XVII сторіччя при французькому дворі Людовіка XIV.

Насичена невинним рухом друга частина партити полярно контрастує щойно завершеній величній ході алеманди. Протиположність складає вже перша нота з-за такту, яка у довжині вісімки виразно готує основу сильної долі такту в тонічному звуці *a-moll*. Висхідний тетракорд, як символ осягнення волі Господньої, починається з тоніки. Підкреслення яскравого, емоційно піднесеного стану в збагненні індивідуумом (виконавцем-солістом) світлого бажання-спасіння безмежно люблячого Бога досягається у впровадженні композитором мелодичного ладу вже на другій долі першого такту куранти. Підвищення шостого та сьомого ступенів основної тональності немов окриляє людину, розсвічуючи її серце невимовними барвами духовного світла.

Далі, висхідній фігурі *anabasis*, яка завжди пов'язана із символікою воскресіння, протиставляється низхідний звукоряд – фігура *catabasis*, значення якої стійко асоціюється зі смутком, появою у душі почуття журби, меланхолії.

Відзначимо також фігури *circulations* – обертання, які постають символом чаші страждання. Групування шістнадцятих по чотири ноти являє висхідний та одразу ж низхідний рух інтонування. Розвиток мотивної взаємодії відбувається у

загальному низхідному напрямку мелодії, що у значній мірі передає відчуття глибокого жалю.

Отже, Й.С. Бах, зберігаючи тридольну основу танцю і його стійке фігурно швидке підґрунтя, наділяє куранту риторично-філософським, релігійним змістом, у якому осягнення волі Божої, безмежної любові Спасителя розкривається шляхом прийняття страждань.

Сарабанда, зберігаючи контрастний принцип побудови частин партити, вже у першому такті позначається образно-змістовним оновленням та полярністю зміни характеру музики. Центральною художньо-концентрованою фігурою третьої частини твору постає символ хреста, який після низхідного інтервалу в сексту (фізична неміч) у секундо-терцовому оберненому викладенні (gis – a – f – e – fis) позначає спокутування через здійснену хресну муку. Даний мотив являє визначальну інтонаційну основу для усього розділу й саме від нього проростають подальші змістовно-фразові утворення.

Так, майже одразу після символу хреста, композитор інтонаційно довершено відтворює почуття милосердя. Саме розспіваний висхідний тризвук із секундовим завершенням якнайкраще передає стан глибокого співчуття, невимовної жалоби. Завершення першої фрази сарабанди виразно позначене низхідним звукорядом за яким, як вже зазначалось вище, усвідомлюється символіка вмирання.

Важливо відзначити, що Й.С. Бах у передостанній частині партити звертається до все більшого відтворення великої жертвовності Спасителя, виразно та за регістром звучання флейти дуже вдало використовуючи фігури *circulations* (чаша страждання). Концентровано-змістовне значення мають висхідні сексти, як характерологічна формула вигуку (*exclamation*). Емоційна загушеність інтонування досягається в наслідку використання мелізмів, зокрема коротких мордентів на другій долі. У такий спосіб досягається ефект чуттєвого насичення звуку, утворюються його виразні градації в окрасі художнього тремтіння та деякою мірою інтонаційного коливання, ще, безумовно, такого далекого від романтичного вібрато.

З приводу семантичних формул бахівських сарабанд В. Носіна упевнено зазначає наступне: „У сарабандах спектр застосування фігур ширше, вони гостріші за афективними якостями,

підкреслюючи напруженість емоційного тону та значимість змістовного насичення сарабанди, її особистісний характер” [7, 80].

Особливу увагу привертає початок другого розділу сарабанди, де низхідний мотив символу хреста у секундо-терцовому викладенні (a – g – e – d – e) за змістом являє хресну муку, яка вже здійснилась та є у цьому інтонаційному сполучені як спокутування.

Винятково важливого значення у завершені як першого, так і другого розділів сарабанди набувають низхідні тетракорди, символіка яких твердо усвідомлюється як оплакування.

Говорячи про характер сарабанди взагалі, як надзвичайно відомого старовинного танцю, Б. Яворський стверджує наступне: „При розпаді феодального побуту сарабанда, зберігши власний концентрований, зосереджений характер, була використана як контрастний вплив серед живих бадьорих танців іспанських вуличних веселощів та виконувалась звичайно однією танцівницею під акомпанемент гітари (тобто багатозвучного моторного розчленування) із супроводом інколи арфи (також багатозвучна моторність) та флейти, переливчасті характерні послідування й тембр якої застосовувались у ті часи у сумних жалісних творах, як це можна відзначити ще в оркестровій практиці Й.С. Баха, Генделя та Глюка. Відома ре-мінорна мелодія Глюка з опери „Орфей” – танок сумуючої тіні у підземному царстві мертвих – являє собою сарабанду, і мелодія у ній доручена флейті. У сарабандах Баха мелодія часто має яскравий своєрідний флейтовий характер” [14, 24–25].

Отже, тембральне вирішення сарабанди зокрема, та сольної партити a-moll в цілому, саме у флейтовому представленні жодною мірою не є випадковим чи результатом збігу певних обставин. Своєрідність тембру флейти постає самодостатньою художньо-виразовою основою, що має глибоке семантичне коріння, з його означенням у творчості Й.С. Баха як символу глибокого смутку та жалю.

Завершує партиту буре – старовинний танець, відомий при французькому дворі від XVI століття. А. Швейцер визначає характер та походження буре як „незграбний танок з провінції Овернь” [12, 239]. Така характеристика танцю походить передусім від метро-ритмічних особливостей мелодії, яка при усій пружності, активному русі позначається певною важкістю інтонаційного

розвитку. Підґрунтям цієї своєрідності постає моторно-метрична фігура – дві шістнадцяті вісімка з точним ритмічним повтором у дводольній тактовій основі буре, яка складає незмінний руховий базис, внутрішній пульс заключного танцю партити.

Окреслена ритмічна специфіка, характерологічний принцип метричного групування нот та інтонаційна неповторність, оригінальність почерку геніального майстра дозволяють віднайти певну мотивну символіку інструментального мовлення Й.С. Баха, самотній і непідвладний руйнівній силі часу музичний лексикон геніального композитора та, безумовно, розкрити його глибинне риторично-філософське значення.

Вже від перших звуків заключної частини партити утворюється велична радість, урочисте тріумфування у славу Воскресіння Господнього. Короткі, стрімкі фігури у висхідному та одразу ж низхідному русі змальовують образи небесних янголів, які здіймаючись у піднебесся та повертаючись прославляють Господне Вознесіння. Фрагменти квартолів шістнадцятими нагадують рух трелей, значення яких у передачі веселих, світлих емоцій. Висхідний рух по три звуки у секундовому оберненні кожної висхідної трійки передає безмежно просвітлене відчуття радості Воскресіння.

Важливо підкреслити, що основна ритмічна фігура завершального танцю партити – дві шістнадцяті й вісімка, в жодній мірі не утворює відчуття важкості та у деякій мірі незграбності, за умови, наголосимо, вірного усвідомлення художньо-образного змісту музики, її, у цьому випадку, великого риторично-філософського значення.

**Висновки.** Партита a-moll для флейти соло Й.С. Баха має глибокий духовно-релігійний зміст. При цьому універсальність композиторського музичного лексикону дає можливість розширення художньо-змістовної палітри твору з усвідомленням в образній канві як величі Господа, так і немічі людини. Так, алеманда з болючим поглядом у таїни людської душі призводить до світлого, сповненого надії пізнання Бога у куранті, а спокутування гріхів, страждання та жертвовність в сарабанді розв'язуються світлим Воскресінням Господнім у блискучому буре.

В. Носіна з приводу розуміння символіки у музичному мистецтві в цілому влучно зазначає: „Символ двоєдиний,

діалектичний, він звертається і до логіки, і до підсвідомості. У символі міститься й рефлексія знаку, й метафорична спонтанність образу. Через символ духовний початок, абстрактний за власною природою, отримує чуттєво-конкретне вираження. Таким чином, символ постає тим зв'язком, який об'єднує духовне з чуттєвим, горне з долиним, абстрактне з конкретним” [7, 15].

Враховуючи вищевикладене відзначимо, що силою геніальності композитора, котрий окутував більшість власних творів, зокрема й флейтову партиту соло, релігійно-вічним художнім змістом здійснюється ідейно-образна еволюція духового соло. У партиті зберігається відчуття невпинності руху, чітко простежується танцювальний характер, але ж оновлення змістовності відбувається вже на докорінно іншій драматургічній художньо-виразовій основі, що вказує на процес активного еволюціонування одноосібного сольного музикування, зокрема у сфері духового музично-виконавського мистецтва.

Підкреслимо, що розвиток теми кожної частини партити полишений різноманіття інтонаційних розгалужень. Композитор максимально зосереджується на своєрідному опрацюванні однієї тематичної основи, досягаючи в ній художньої досконалості. Ю. Шелудякова констатує: „Тематизм Баха позначається одноафектністю, властивою зрілому бароко, та поступово зникаючому у перехідному до класики галантному стилі. У власній творчості Бах використовує увесь флейтовий діапазон d1 – a3. Наповненість флейтових творів музично-риторичними фігурами та візуально-образними інтонаціями виводить їх за рамки „низького” камерного стилю” [13, 15].

Осягаючи художній зміст Партити a-moll для флейти соло цілком слушно виникають наступні питання: чи могли дістатись розуміння образної сфери цього твору численні учні Й.С. Баха, слухачі й поціновувачі його творчості, а також, що постало причиною своєрідного кодування композитором власних музичних шедеврів?

Очевидним постає факт народження музичних композицій з під пера великого генія у розрахунку їх подальшого служіння морально-духовним цінностям людства „Во Славу Божу, ближньому у навчання” (з обкладинки збірки органних прелюдій кетенського періоду творчості Й.С. Баха). Один з

найавторитетніших біографів композитора А. Швейцер зазначає: „Бах не думав про те, чи зможуть учні школи виконати його твори та чи зрозуміють їх люди, що приходять до церкви. Він уклав у них власне благочестя. Музика для нього – богослужіння. Мистецтво було для нього релігією. Тому воно не мало нічого спільного, а ні зі світом, а ні з успіхом у світі. Воно було самоціллю. Релігія у Баха входить у визначення мистецтва. ... Зрештою й музичне навчання вважалось релігійною справою” [12, 121].

Відтак, музика Й.С. Баха слугувала, між іншим, високим виховним завданням, прищеплюючи численним учням, слухачам фундаментальні морально-етичні, духовні цінності буття, утверджуючи духовно-естетичне знання як найважливішу необхідність задля гармонії людей зі світом.

Стосовно кодування власних творів відомо, що „...композитор здійснював попередні математичні розрахунки, подумки, засвідчуючи це збереженими числовими позначками, проставленими над тактовими рисками” [6, 57]. А щодо причин, які змушували великого кантора увічнювати художньо-музичні надбання в символах, підкреслимо, у період завершення довгого шляху еволюції музичної культури від Середньовіччя у Відродження й до Бароко, мистецтвознавець С. Сгібнева стверджує: „Відчуваючи й усвідомлюючи, що величезний етап музичного мистецтва починає відходити у минуле, Бах як би звертається назад. Та йдучи проти сучасної йому тенденції до „спрощення”, „оприємнювання” музики починає, якщо можна так висловитись, „підсумовувати” не лише власну творчість, не лише музичну еру Середньовіччя та Бароко, але й світоглядну основу цієї ери. Це досягається двома методами: граничним, до крайності, ускладненням музики, задіянням та розкриттям до кінця усіх прийомів поліфонічної техніки та насичення музики, до можливої межі, релігійною та числовою символікою” [8, 704].

**Перспективи дослідження** зумовлюються неодмінним розширенням кола вивчення інструментальних творів соло Й.С. Баха, написаних і для інструментів царини струнно-смичкового виконавства.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга I / В.Н. Апатский. – К. : „Задруга”, 2010. – 320 с.
2. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах : [Монография] / М.С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О.И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 76 с.
4. Карпяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : [Монографія] / А.Я. Карпяк. – Львів : Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. – 378 с.
5. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX веков : [Монография] / В.П. Качмарчик. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с.
6. Лазутина Т.В. Символотворчество в музыке И.С. Баха / Т.В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – В. 300 (1). – Томск : ТГУ, 2007. – С. 55–60.
7. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. – Тамбов : „Пролетарский светоч”, 1993. – 104 с.
8. Сгибнева С.А. Тайнопись музыки И.С. Баха. Опыт сравнительной исполнительской интерпретации партиты для клавира № 2 до-минор: Марта Аргерих, Георгий Соколов, Анджела Хьюитт / С.А. Сгибнева // Science time (Время науки). – В. 4 (16) / 2015. – С. 701–713. – <http://www.science-time.com>
9. Сидоров В. Лотос Брамсы. Диалогия / В. Сидоров. – М. : „КСП”, 1995. – 336 с.
10. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : [Учебное пособие] / Ю. Усов. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1989. – 207 с.
11. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И.Н. Форкель. – М. : „Классика – XXI”, 2008. – 128 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.
13. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Ю.В.Шелудякова. – Саратов, 2008. – 24 с.
14. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский. – М. : Музгиз., 1947. – 56 с.

### References:

1. Apatskij, V.N. (2010). History of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Druskin, M.S. (1982). Johann Sebastian Bach. Moskva: Muzyka [in Russian].

3. Zaharova, O.I. (1983). Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Karpyak, A.Ya. (2013). Conceptual foundations of artistic thinking of contemporary flutist. L'viv: Naukove tovarystvo im. T.H. Shevchenka [in Ukrainian].
5. Kachmarchik, V.P. (2008). German flute art of the 18th – 19th centuries. Doneck: Jugo-Vostok [in Russian].
6. Lazutina, T.V. (2007). Symbol creation in music I.S. Bach. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 300 (1), 55–60 [in Russian].
7. Nosina, V.B. (1993). Symbols of music I.S. Bach. Tambov: Proletarskij svetoch [in Russian].
8. Sgibneva, S.A. (2015). Cryptography of music I.S. Bach. The experience in comparative performing interpretations of partita for the clavier No. 2 in c-moll: Marta Argerich, Georgy Sokolov, Angela Hewitt. Science time, 4 (16), 701–713 [in Russian].
9. Sidorov, V. (1995). Lotus of Brahma. Dilogy. Moskva: KSP [in Russian].
10. Usov, Ju. (1989). The history of foreign performing on wind instruments. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Forkel', I.N. (2008). About life, art and works of Johann Sebastian Bach. Moskva: Klassika – XXI [in Russian].
12. Shvejcer, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Sheludjakova, Ju.V. (2008). National styles and performing traditions of baroque flute music. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: SSC [in Russian].
14. Javorskij, B. (1947). I.S. Bach Suite for Clavier. Moskva: Muzgiz [in Russian].

УДК 78.072

**Царик Валентина Михайлівна,**  
*викладач кафедри „Фортепіано”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (097) 424 - 87 - 93  
e-mail: for.my.xperiam@gmail.com

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ І ЗАКОНОМІРНОСТІ В МУЗИЧНИХ ФОРМАХ ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ**

**Мета роботи** полягає у дослідженні максимальної кількості складових поняття музичного стилю в академічній виконавській практиці, а також в адаптації цього комплексного поняття до вимог сучасної музичної педагогіки. Ціллю статті також постає історичне висвітлення еволюційного процесу поняття „стиль” у творчій, художньо-мистецькій сфері. **Методологія** наукової розвідки формується у взаємодії історичного та системного методів дослідження з магістрально об'єднуючою дією порівняльно-аналітичного підходу у вивченні стильових особливостей музично-виконавської практики. **Наукова новизна** дослідницької праці зумовлюється утвердженням свідомого виховання стильового підходу до виконуваних академічних музичних творів як відповідної суті розуміння професійного музичного мистецтва. Свідоме ставлення до практичної дієвості музичного стилю має прояв як у музичному виконавстві, так і в сучасній музично-педагогічній діяльності. **Висновки.** Професійне музичне виконавство – це мистецтво, що має не тільки практичні вміння, але й включає в себе комплекс психолого-інтелектуальних особливостей, які забезпечують художньо-образне мислення та самовираз виконавця. Як прояв музичного мислення стиль у музиці пов'язаний також з психологією у її соціально-історичних та індивідуальних показниках. Будь-який твір містить ознаки приналежності до певної стильової системи, відтак, процеси еволюції музичного стилю визначаються духовною культурою епохи, а також різних соціальних груп. Музичний інтелект розвивається у різних сферах музичної діяльності, зокрема, в

процесі засвоєння музично-теоретичних дисциплін, історії музики, культурології, історії мистецтв тощо. Стиль у музиці – це один з найважливіших факторів музично-творчого мислення і психології сприйняття академічного музичного мистецтва.

**Ключові слова:** розуміння, форма, процес, стильові ознаки, виконавство, педагогіка, музичний стиль.

**Царик Валентина Михайловна**, преподаватель кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Стилевые особенности и закономерности в музыкальных формах и их связь в исполнительском процессе**

**Цель работы** состоит в исследовании максимального количества составляющих понятия музыкального стиля в академической исполнительской практике, а также в адаптации данного комплексного понятия к требованиям современной музыкальной педагогики. Целью статьи также является историческое раскрытие эволюционного процесса понятия „стиль” в творческой, художественной сфере. **Методология** данного научного исследования формируется во взаимодействии исторического и системного методов исследования с магистрально объединяющим действием сравнительно-аналитического подхода в изучении стилевых особенностей музыкально-исполнительской практики. **Научная новизна** статьи определяется утверждением сознательного воспитания стилевого подхода к исполняемым музыкальным произведениям как определённой сути понимания профессионального музыкального искусства. Сознательное отношение к практической действенности музыкального стиля имеет проявление как в музыкальном исполнительстве, так и в современной музыкально-педагогической деятельности. **Выводы.** Профессиональное музыкальное исполнительство – это искусство, которое состоит не только из практических навыков, но и включает в себя комплекс психолого-интеллектуальных особенностей, которые обеспечивают художественно-образное мышление и самовыражение исполнителя. Как проявление музыкального мышления стиль в музыке связан также с психологией в её социально-исторических и индивидуальных показателях. Любое произведение несёт в себе черты определённой стилевой системы, таким образом, процессы эволюции музыкального стиля

определяются духовной культурой эпохи, а также различных социальных групп. Музыкальный интеллект развивается в разных сферах музыкальной деятельности, а именно, в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин, истории музыки, культурологии, истории искусств и т.д. Стиль в музыке – это один из важнейших факторов музыкально-творческого мышления и психологии восприятия академического музыкального искусства.

**Ключевые слова:** понимание, форма, процесс, стилевые признаки, исполнительство, педагогика, музыкальный стиль.

**Tsarik Valentina**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of piano

### **The style particulars and rules in musical forms and their connection into performing process**

**Purpose** of this research article constitutes into detailed investigating maximal number parts of notion of musical style for academic performing practice and into adapting this complex conception to remind of contemporary musical pedagogical. The historical opening of evolutionary process for concept „style” in creative and artistic sphere is also important purpose of this exploration. The survey of the **methodology** for this scientific article is opening into essential relationship historical and systematical methods investigation with profound, uniting activity of comparative and analytical techniques in studying of styles particularity musical and performing practices. **Scientific novelty** of this investigative work is determining declaration of understanding education for style way to performing musical compositions as significant quintessence of profound and wide considering professional musical art. The understanding attitude to the practical activities of musical style has representation in musical performing and into the contemporary musical, pedagogical activity. **Conclusions.** Professional musical performing is art, which consisted with not only practical skillfulness, but also concluding full complex psychological and intellect participants. A namely they generate artistic and imaginative thought as well as creative expression of performer. The style of music connects with psychology in its socialite, historical and individuality levels as opening musical awareness. Any musical composition brings into itself lines significant style system. Consequently, the process of evolutions for musical style determinates

by spiritual culture of epoch, as well as different sociality groups. Musical intellect is generating into diverse spheres of musical activity, a namely in process studying musical, theoretic subjects, history of music, culturology, history of arts and other. Style of music is one of the important factors of musical, creative understanding and psychology of mindfulness academic musical art.

**The key words:** understanding, form, process, styles lines, performing, pedagogical, musical style.

**Постановка проблеми.** Стиль, як своєрідний критерій художнього почерку митця, постає надзвичайно важливим дослідницьким об'єктом у сучасному музикознавстві. Різноманіття теоретичного означення цього поняття ускладнюється й максимально широкою сферою функціонування стилю як у лоні композиторської, так і у виконавській академічній музичній творчості.

Відтак, нагальною проблемою постає і процес синтезування відповідних стилістичних ознак у сучасній професійній художній практиці, у якій стиль, крізь призму музичних форм, постає визначальним критерієм довершеності концертно-виконавської та музично-педагогічної діяльності.

**Актуальність дослідження.** Кожна епоха створює свої ідеали творчості й, безумовно, так би мовити, стильності. З часом традиції старіють, виявляються більш нові погляди. Питання діалектики у стилі набуває новітнього, актуального звучання. Сучасний рівень розвитку науки, збільшення об'єму всіх видів інформації, модернізація навчального процесу, необхідність підготовки студентів до самоосвіти, інтеграція усіх типів знань надає особливого значення питанню міжпредметних зв'язків, у яких виконавсько-стильова своєрідність є вирішальним еталонним показником художньо-творчого ступеня музиканта.

**Огляд літератури.** Науковий матеріал статті визначається зі спроби узагальнити досвід видатних вчених та педагогів з окресленої тематики (Д. Алексєєв [1], Л. Мазель [5], Н. Горюхіна [2], М. Михайлов [6], Г. Нейгауз [7], С. Скребков [8], Н. Кашкадамова [3], О. Козаренко [4], С. Тишко [9]), а також можливості проаналізувати методи розвитку стильового підходу у

виконавстві, пов'язаному з глибокими змінами, що відбулись у музичному мистецтві та педагогіці на сучасному етапі їх розвитку.

**Мета статті** полягає у зіставленні всіх складових поняття стилю у виконавській практиці, в адаптуванні цих понять до вимог сучасної музичної педагогіки, оскільки виховання стильового підходу до виконуваних творів є суттю розуміння музики і має велике значення як у сучасній музично-педагогічній діяльності, так і в концертній роботі. Спробуємо також виявити співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у прочитанні академічного музичного твору.

**Об'єктом дослідження** є музичний стиль у виконавському та педагогічному процесах художньої творчості, а **предметом** – стильові особливості та закономірності, що мають прояв у музичних формах певних художніх композицій.

**Виклад основного матеріалу.** Виконавство – це особлива форма творчості, яка окрім професійної майстерності вимагає від музиканта обізнаності у сфері історії музики, історії мистецтв, культурології та ін. Музичне виконавство, по суті, є синкретичним видом творчої діяльності.

Всі елементи виконавства реалізуються в рамках певного стилю. Так в історії музики, у навчальних програмах ми не знайдемо спеціального розділу, присвяченого теорії стилю, тлумаченню того, як треба виконувати твори того чи іншого автора. Але всі ми знаємо, що кожен твір – це частка цілої інтонаційної системи, яка містить в собі характерні особливості цілої епохи.

Зрозуміло, що з одного-двох творів не можна зробити висновок про стиль композитора, стиль напряму, стиль національний. Треба „вжитися” в епоху, в яку творив автор через живопис, поезію, філософію. І тільки за таких умов можливо наблизитись до найбільш достовірної передачі у своєму виконанні відповідного розуміння стилю.

Саме міжпредметні зв'язки й поєднують елементи знань з різних навчальних дисциплін. У площині проблеми міжпредметних зв'язків, при взаємовідношенні з переглядом методологічних принципів у музикознавстві, музична практика наштовхується на певні складнощі в розумінні широкої гами стильових явищ.

Що ж таке стиль?

Максимально наголосимо, що немає єдиної теорії, яка б регулювала всі позиції з цього питання.

Як відомо, *stylus* за давньогрецькою мовою – паличка для письма на воскових дощечках. Поняття „стиль” вживається у виконавстві, в мистецтвознавстві, у літературознавстві, культурології, естетиці та ін., то ж поле його функціонування є дуже широким. У сучасній музичній теорії та практиці цей термін вживається надзвичайно часто.

Поняття „стиль” достатньо трансформувалось, оскільки його формування відбувалось протягом століть. На рівні епох великі стилі, як правило, формувались на базі провідних мистецтв, зазвичай, це була архітектура, живопис.

Фактично стиль є опосередкованим відображенням духовних, естетичних, релігійних характеристик певної історичної спільності людей.

До поняття стилю в музиці вдавались ще автори німецьких музичних трактатів, а саме Маттезон, Кванц, Шубарт, які трактували його в значенні манери письма, у значенні національного колориту.

Ставлення до музики, як до мови виникло з появою терміна „музична риторика”, що у XVII ст. стає синонімом змістовності. Звернення музики до емоційної змістовності та індивідуального виразу знаходить своє відображення в теоріях афектів та наслідування. Це були перші спроби обґрунтувати виразову дію музичних засобів, прийомів відтворення життєвого змісту в музиці [3, 61–62].

В епоху Бароко поняття „стиль” позначало жанрове означення, пізніше його ототожнювали з відповідністю музичної форми, а також манери.

Лише у XVIII ст. поняття „стиль” входить у вжиток в академічному виконавстві як спосіб висловлювання. А в XIX ст. виникає словосполучення „інтерпретація твору”, з’являються педагогічні посібники, які містять розділи, присвячені „стилю”.

У „Повній теоретичній та практичній фортепіанній школі, доведеній в прогресивній послідовності від початкового навчання до вищої завершеності”, К. Черні вперше розглядає проблеми інтерпретації у зв’язку зі стильовими особливостями окремих шкіл та композиторів. Характеризуючи найважливіші стилі

фортепіанного виконавства, автор додає, що мислячий музикант зрозуміє з цього, що кожного композитора треба грати в тому стилі, в якому він писав і зрозуміло, що талановитий виконавець може вкладати в кожен твір свою індивідуальність, за умови, що характер твору залишиться незмінним [1, 187–188].

На межі ХІХ – ХХ ст. нормою „стильності” стає точне виконання авторського тексту. Згодом відбувається зближення музичної та теоретичної думки, виникає ідея подвійності музичного виконавства, у центр уваги ставиться не тільки вірність тексту, але й вірність духу автора.

У сучасному значенні термін „стиль” як формулювання з’явився у музикознавстві на початку ХХ ст. Означились роботи присвячені саме стилю в музичному мистецтві. Найвизначніші відкриття у цій галузі створив Гвідо Адлер працями „Стиль в музиці”, „Метод історії музики”. Саме Г. Адлер підніс стилезнавство до рівня науки. На його думку стиль – це система внутрішньо організованих елементів.

Серед російських музикознавців, відомих вчених з питань музичного стилю треба відзначити Б. Асаф’єва, Б. Яворського. А серед музикознавців середини ХХ ст. – А. Соколова, з його „Теорією стилю” та С. Скребкова з працею „Художні принципи музичних стилів”.

Найбільш популярна в інтерпретації стилю є теорія С. Скребкова, за словами якого стиль представляє собою „...вищий вид художньої єдності. Він пояснює єдність, як прояв зв’язків спорідненості, що веде до розуміння стилю як до універсальної категорії, заснованої на існуванні схожого у відмінному і відмінного у схожому [8, 13–15].

М. Михайлов також інтерпретує стиль як „єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовленої єдністю системи музичного мислення, системою інтонаційних інваріантів, які варіюються в окремих музичних текстах” [6, 116–117].

Однією з перших інтерпретацій поняття стилю 2-ї половини ХХ ст. є інтерпретація Л. Мазеля, який вважає це поняття категорією музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення [5, 13–15]. Важливий внесок у розвиток розуміння поняття стилю зроблено Н. Горюхіною, яка розглядає музичний стиль у взаємодії з музичною формою, яка служить

відображенню динаміки музичного тексту, а музичний стиль нею трактується як явище більш статичне [2, 56].

Стиль в музиці як систему стійких ознак музичних явищ, як спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок, школа, історична епоха, національна специфіка й т.ін.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів, представляє в своїй музикознавчій інтерпретації стилю науковець С.В. Тишко. За його теорією стиль набуває значення системи, систем ... носієм функції ... процесу [9, 22].

О. Козаренко висловлює більш новітні думки з приводу музичного мовлення, стилю. Він заперечує існування у ХХ ст. єдиного стилю і схиляється до існування багатомовності, або мовленєвих кодів із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами [4, 28].

Знання та розуміння композиторського стилю – це основна вимога до музиканта, як виконавця, так і викладача. У кожного з них виникає коло запитань при вивченні оригінальних текстів композиторів та різних редакторських версій.

Природа виконавства є такою, що при всій творчості процесу існує залежність музиканта від авторського тексту. Позначки динаміки, артикуляції, агогіки, темпу не дають точного відображення авторського задуму, змушують музиканта створювати варіанти трактування музичного твору.

Виконання музичної композиції – це завжди процес взаємодії композитора та інтерпретатора. Певно, що учню нелегко розібрати безліч фактурних викладень, мелодичних ліній, у творах, що належать до різних форм, стилів. Завдання педагога – навчити розшифровувати музичний текст, навчити відтворювати глибину образного змісту твору, характерного для певної історичної епохи, для певного композитора, для певного музичного жанру.

„Вчитель гри на будь-якому інструменті повинен бути... інтерпретатором, пояснювачем. Вчитель повинен не лише довести до учня, так би мовити, зміст музичної композиції..., але й дати йому ретельний аналіз форми, структури в цілому, в деталях... більш конкретніше, він повинен бути водночас й істориком музики, й теоретиком, й учителем гри на фортепіано” [7, 188–189].

Навчити стилю неможливо, треба лише допомогти учню знайти основні закономірності, головні тенденції, тоді виконавські засоби стануть зрозумілими. Як відомо з досвіду великих педагогів-музикантів, створення внутрішнього образу стилю відбувається за участі наступних чинників: музична інтуїція виконавця, його інтелект, слуховий досвід і контроль педагога. Обов'язково треба враховувати рівень здібностей самого учня, треба гармонійно розвивати молодого музиканта, його музикальність, інтелект, уяву тощо.

Наступним важливим завданням педагога та учня є проблема розуміння виконуваної музики та усвідомлення того, до якого стилю ця музика належить, оскільки відтворюючи твір виконавець демонструє своє розуміння музичної композиції.

Найбільш дієвими способами досягнення творчого успіху в роботі зі стилями є:

- аналіз авторських та редакторських текстів;
- вивчення різних інтерпретацій та виконавських традицій;
- виявлення виконавських засобів.

Корисною формою систематизації власного досвіду виконавця може стати створення анотацій до виконуваних творів. Анотація (лат. *annotatio* - примітка) – це характеристика твору із зазначенням його змісту, що допоможе встановити діалектичний зв'язок дисциплін, сприятиме розвитку аналітичного та стильового мислення учня.

Завданням педагога також є навчити юного музиканта розпізнавати основні закономірності й засоби виразності, характерні для того чи іншого стилю, шляхом вивчення декількох творів композитора у різних формах; аналізувати структуру музичної мови та формальну структуру виконуваних творів.

Наприклад, твори Й.С. Баха не можна зрозуміти та виконати в потрібному характері, темпі, артикуляції не маючи чіткої уяви про поетично-образну сутність тем і мотивів. У його творах відчуваються мотиви кроків, мотиви спокою (частіше це плавні рухи чвертей, восьмих нот), власна символіка тональностей: мі-мажор, фа-дієз-мажор символізує образи пасторальні, фа-мінор – скорботу і т.д.).

Необхідно навчити молодого музиканта аналізувати всі деталі тексту, авторські вказівки, шляхом вивчення традицій фіксування музики в нотному тексті.

**Висновки.** Музичний інтелект розвивається у різних сферах музичної діяльності: в процесі засвоєння музично-теоретичних дисциплін, історії музики та мистецтв тощо. Художньо-практична діяльність, музичне виконавство – це мистецтво, що складається не тільки з практичних вмінь, а включає у себе комплекс психолого-інтелектуальних особливостей, які забезпечують художньо-образне мислення та самовираз виконавця.

Як прояв музичного мислення стиль у музиці пов'язаний також з психологією у її соціально-історичних та індивідуальних показниках.

Будь-який твір несе в собі ознаки приналежності до певної стильової системи, відтак, процеси еволюції музичного стилю визначаються духовною культурою епохи, а також різних соціальних груп.

Відтак, стиль у музиці – це один з найважливіших факторів музично-творчого мислення і психології сприйняття академічного музичного мистецтва.

**Перспективи дослідження** означеної тематики полягають у більш детальному вивченні феномена музичного стилю в конкретно визначений період розвитку академічного музично-виконавського мистецтва.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Алексеев Д. История фортепианного искусства / Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 414 с.
2. Горюхина Н.А. Музыкальная форма и стиль : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 „Музыкальное искусство” / Н.А. Горюхина. – М., 1974. – 42 с.
3. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н.Б. Кашкадамова. – К. : „Освіта України”, 2009. – 416 с.
4. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / О.В. Козаренко. – К., 2001. – 35 с.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М. : Музыка, 1960. – 465 с.
6. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 262 с.

7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 289 с.
8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
9. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации / С. Тышко. – К. : КГК им. П.И. Чайковского, 1993. – 122 с.

### References:

1. Alekseev, D. (1988). History of piano art. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Gorjuhina, N.A. (1974). Musical form and style. Extended abstract of doctor's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
3. Kashkadamova, N.B. (2009). The art of performing music on keyboards-string instruments. Kyiv: Osvita Ukrayiny [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O.V. (2001). Ukrainian National music language: genesis and contemporary development trends. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: KyivNA [in Ukrainian].
5. Mazel', L. (1960). Structure of musical works. Moskva: Muzyka Kiev KGK im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
6. Mihajlov, M. (1981). Style in music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. Nejgauz, G. (1982). On the art of piano playing. Moskva : Muzyka [in Russian].
8. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Tyshko, S. (1993). National style of Russian opera: aspects of systematization. Kiev : KGK im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].

УДК 78.071.2

**Писаренко Юлія Василівна,**  
*викладач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (095) 693 - 31 - 22  
e-mail: jazz.julia16@gmail.com

## **ЖІНОЧИЙ ДЖАЗОВИЙ ВОКАЛ США ЯК ОБ'ЄКТ АНАЛІЗУ**

**Мета роботи** – опрацювання існуючих, усталених до сьогоднішнього уявлень та відповідного рівня знань щодо жіночого джазового вокалу Сполучених Штатів Америки. Ціллю публікації також постає відтворення процесу систематизації поглядів на означену тематику, уточнення авторських підходів до характеристики творчих особистостей у царині сучасного жіночого джазового вокалу. **Методологія** цього теоретичного дослідження базується на синтетичному застосуванні наступних методів – аналізу, синтезу та аналогії. Застосування принципу історично-системного підходу дозволяє узагальнити певні практичні ознаки жіночого джазового вокалу Сполучених Штатів Америки. **Наукова новизна** статті зумовлюється спробою зазирнути до творчої лабораторії найвідоміших вокалісток та охарактеризувати їх голосові дані, особливості використання їх голосових засобів виразності при виконанні джазових композицій різних жанрів (блюз, балада, лірична пісня). Дослідницька новизна праці визначається також залученням і додаткової інформації, що дозволяє уточнити рівень майстерності окремих особистостей, зокрема, професійний фортепіанний досвід Сари Воен та пов'язане із цим добре знання гармонії як фундаментальної теоретичної бази для створення яскравих джазових вокальних імпровізацій. **Висновки.** Традиції джазового мейнстріму виявились достатньо значними наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Жіночий джазовий вокал Сполучених Штатів Америки є видатним явищем світової музичної культури. Такі імена як Бессі Сміт, Біллі Холідей, Сара Воен, Елла Фіцджеральд, а також Ді Ді Бріджуотер відомі всім прихильникам означеного жанру. На жаль, це не передбачає, як

показало вивчення різноманітних джерел, досягнення значного рівня відповідних знань, необхідних, зокрема, для подальшого використання у фаховій сфері, а саме, процесі виховання сучасних джазових вокалістів.

**Ключові слова:** джаз, жіночий джазовий вокал, блюз, балада, інтерпретація, аналіз.

**Писаренко Юлія Васильевна**, преподаватель кафедры „Вокально-хоровое искусство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Женский джазовый вокал США как объект анализа**

**Цель работы** – изучение существующих, утвердившихся до сегодняшнего дня представлений и определённого уровня знаний относительно женского джазового вокала Соединённых Штатов Америки. Целью публикации также является отображение процесса систематизации взглядов на обозначенную тематику, уточнение авторских подходов к характеристике творческих личностей в сфере современного женского джазового вокала. **Методология** данного теоретического исследования базируется на синтетическом применении следующих методов – анализа, синтеза и аналогии. Обращение к принципу исторически-системного подхода позволяет обобщить определённые практические черты женского джазового вокала Соединённых Штатов Америки. **Научная новизна** данной статьи обуславливается возможностью взгляда в творческую лабораторию наиболее известных вокалисток и создания характеристики их голосовых данных, особенностей использования их голосовых средств выразительности при исполнении джазовых композиций различных жанров (блюз, баллада, лирическая песня). Исследовательская новизна работы определяется также привлечением и дополнительной информации, которая позволяет уточнить уровень мастерства отдельных личностей, например, профессиональную фортепианную практику Сары Воен и связанное с этим хорошее знание гармонии как фундаментальной теоретической базы для создания ярких джазовых вокальных импровизаций. **Выводы.** Традиции джазового мейнстрима оказались достаточно значительными в конце XX – начале XXI столетий. Женский джазовый вокал Соединённых Штатов Америки – выдающееся явление мировой музыкальной культуры. Такие

имена как Бесси Смит, Билли Холидей, Сара Вонен, Элла Фицджеральд, а также Ди Ди Бриджуотер известные всем поклонникам данного жанра. К сожалению, это не предусматривает, как показало изучение разнообразных источников, достижение значительного уровня определённых знаний, необходимых, например, дальнейшего использования в профессиональной сфере, а именно, в процессе воспитания современных джазовых вокалистов.

**Ключевые слова:** джаз, женский джазовый вокал, блюз, баллада, интерпретация, анализ.

**Pisarenko Julia**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of vocal and choral art

### **Female jazz vocal of the USA as an object of analysis**

**Purpose** of this article is investigating of existing and established before present period representations as well as determined level knowledge concerning female jazz vocal United States of America. The target of this scientific work is also displaying the process of systematization views to the underlined thematic, clarifying of authors' ways to the characteristic of creative individuals into sphere contemporary female jazz vocal. **Methodology** of this theoretical exploration is basis on the synthetic employing next methods – analyses, syntheses and analogy. The asking to the principle of history and systematic ways lets generalize determinative practical lines of female jazz vocal United States of America. **Scientific newness** of this researching is generated by opportunity of view to the creative master-room more renowned singers and producing characteristics their voices' possibilities, features applying their voices' expressive means in during performing jazz compositions various genres (blues, ballad, lyric song). The novelty of this scientific article is also defined attracting supplemental information, which allowing to clarify the level craftsmanship of separate persons, for example, professional piano practice by S.Vaeghan and connected with it good knowledge harmony as fundamental theoretic base for making bright jazz vocal improvisations. **Conclusions.** The traditions of jazz mainstream is underlined very essential in the end 20<sup>th</sup> – beginning 21<sup>st</sup> century. The female jazz vocal of United States of America are outstanding phenomena of world music culture. The names such as B.Smith,

B.Holiday, S.Vaeghan, E.Fitzgerald, D.D.Bridgewater renowned all fans this garner. Unfortunately, it is not provides, as showed studying different sources, accomplishment significant level certain knowledge, necessary, for example, for future using to the professional sphere, a namely, to the process upbringing of contemporary jazz singers.

**The key words:** jazz, female jazz vocal, blues, ballad, interpretation, analysis.

**Постановка проблеми.** Одним із яскравих музичних символів сучасності, за загальним визнанням, вважається джаз. Він виник на межі XIX та XX століть, активно розвивався протягом багатьох десятиріч у різних географічних регіонах і нині перетворився на одного з основних репрезентантів світової культури. Накопичений за цей час обсяг жанрового матеріалу настільки барвистий, що зовсім не дивні протиріччя в його оцінці. Наприклад, в уявленнях дослідників-істориків відбулась трансформація джазу з прикладного виду музики в концертний [3], в той час, як за спостереженнями практикуючих музикантів, він продовжує виконувати функцію „музичної обслуги”. Подібна суперечливість дається взнаки при розгляді явищ, розділених значною історичною дистанцією, так і співіснуючих в одному „часовому просторі” (достатньо нагадати факт взаємного непорозуміння Л. Армстронга та Ч. Паркера і Д. Гіллеспі). Усвідомлюючи складність за таких умов цілеспрямованого та послідовно конкретного дослідження джазу, прийнято за доцільне, в межах цієї роботи, обмежитись вивченням однієї зі складових цього жанру, а саме, вокалу.

**Актуальність дослідження.** Вокал на певних етапах розвитку жанру виходив на перший план, наприклад, у першій третині XX ст., коли саме навколо співаків утворювались колективи, а на інших етапах певною мірою поступався популярністю інструментальному музикуванню (йдеться про час домінування у середині минулого століття бопу та кулу).

Проте джазовий вокал завжди існував у свідомості прихильників жанру. Ознакою його значимості є 117 прізвищ помітних особистостей у цій царині – репрезентантів північно-американського та європейського різновидів джазу, наведених Єфімом Барбаном у статті „Вокал джазовий” на сторінках його „Джазового словника” [1].

Складність вивчення вибраного об'єкту аналізу пояснюється не тільки значною кількістю виконавців, різним рівнем їх майстерності, поступовим розширенням географії побутування жанру і, відповідно, зростанням пов'язаної з цим процесом кількості інформації, але й з таким важливим фактом як включення до виконавського репертуару різножанрових за своєю природою творів. Наприклад, Бессі Сміт, володарка звання „Імператриця блюзу”, що, здається, вказує на абсолютну домінанту її творчих пріоритетів, постійно виконувала популярні пісні, гумористичні номери, брала участь в комічних сценках [2, 99–100]. Разом із тим джазовий статус цієї співачки ні в кого не викликав сумніву. [6, 44–46].

Аналогічне тяжіння до розширення жанрово-стильового діапазону репертуару постійно спостерігалось і в подальшому протягом еволюції джазу, ширше, американської масової музичної культури. Яскравим прикладом природності такого підходу може вважатись альбом пісень гурту „Бітлз” у виконанні Сари Воен, записаний у 70-х роках або рок-н-рол, до якого звертався Рей Чарльз на межі 50-60-х років, незвичність виконання котрого пояснювалась спробою передати типові для цього танцювального жанру рухи виконавцем, що не бачить. Правда, далеко не завжди стає зрозумілим з тексту, які саме ознаки джазу мають місце в тому чи іншому випадку, чому конкретного вокаліста вважають представником саме цього жанру і т.ін.

**Огляд літератури.** В умовах лише початку цілеспрямованої праці над ретельним дослідженням історії цієї складової джазу виникає потреба певного обмеження об'єкта аналізу. З іншого боку, існує потреба в концентрованому вираженні, охопленні значної кількості виконавців, що могло б сприяти більш-менш цілісному сприйняттю вокального джазу. Цілком доцільним має бути гендерний підхід із зосередженням на практиці, припустимо, співаків однієї статі – з розрахунку на їх внесок у загальну скарбницю жанру. Деякі дослідники, як, наприклад, Є. Барбан, вважає, що провідну роль відіграють чоловіки [1, 58]. Коректніше було б говорити про певну паритетність, помітність, значимість внеску вокалістів обох статей. За нашими спостереженнями, історія жанру може надати чимало прикладів тому.

Інша справа, на певних етапах розвитку жанру більш „актуальними” є виконавці тієї чи іншої статі. Так, наприклад, у першій третині ХХ століття більш помітними були жінки, чому сприяли традиції естради кінця ХІХ – початку ХХ століть, зокрема, бажання бачити на сцені привабливий в естетичному відношенні „об’єкт”, що займає особливо вигрешне становище на тлі оркестрантів чоловічої статі – відповідно до принципу відтіняючого контрасту (жінки-інструменталісти – далеко не рідкість у сучасних оркестрах, хоча поки що і зарано говорити про повний паритет у цьому відношенні).

Гадаю, що це не стільки справжні реалії тогочасної практики, скільки особливості суспільного сприйняття, коли у свідомості відображаються певні яскраві особистості, яким ті чи інші дослідники або просто любителі джазу віддають перевагу і схильні власну думку перетворювати на суспільну думку, трактуючи власний суб’єктивізм як об’єктивну ознаку часу. При цьому, їх думка може бути дещо незрозумілим загалу. Прикладом тому є відмінності підходу відомого американського дослідника Дж. Л. Коллієра до висвітлення ролі Біллі Холідей та Еллі Фіцджеральд, продемонстрованого у його монографії „Становлення джазу” [2].

Якщо аналізу, як це прийнято говорити, „життя та творчості” першої виконавиці присвячено чотири сторінки, то відносно другої персоналії Коллієр обмежується епізодичними згадками, при цьому повністю визнаючи її високий професійний статус. При чому причин для свідомого „замовчування”, здається, не існує, бо його монографію було надруковано у 1978 році, а на той час успішна кар’єра Фіцджеральд вже тривала великий проміжок часу.

У зв’язку з присутністю в джазі різноманітних стильових течій перевагу віддамо представницям так званого мейнстріму (англ. – головна, центральна течія [2, 368]).

У „Словнику спеціальних термінів” В.Ю. Озерова, додатку до монографії Дж. Л. Коллієра [2], надається кілька значень цього поняття, що послідовно змінювались протягом еволюції джазу та вказували на існування константи, що займала середнє положення у системі стильових течій, які існували в той чи інший історичний період. Представники мейнстріма орієнтовані на збереження комплексу традиційних засобів та форм, актуальних і в

сучасних умовах, але одночасно „відкритих” по відношенню до інших стильових напрямків, що передбачає потенційне запозичення їх досягнень з метою наступної адаптації.

Серед американських співачок цього напрямку можна виділити кілька загальноновизнаних фігур: Бессі Сміт, Біллі Холідей, Елла Фіцджеральд, Сара Воен, Ді Ді Бріджуотер. Ці персоналії можуть надати портретну чіткість об’єктові аналізу і, одночасно, виступають в ролі своєрідних хронологічних віх при ретроспективному вивченні жіночого джазу. Якщо, припустимо, Бессі Сміт представляє практику першої третини ХХ століття, Біллі Холідей – 30-50-х років, то Сара Воен та Елла Фіцджеральд є знаковими фігурами по закінченні Другої світової війни. Що стосується Ді Ді Бріджуотер, то вона яскраво репрезентує саме сучасну практику жанру. Тобто вони можуть слугувати достатньо надійними орієнтирами для розуміння його парадигми, основної лінії розвитку.

Відзначимо, що до уваги брались роботи різних жанрів (довідники, словники, лексикони, історичні нариси, оглядові статті, рецензії тощо) вітчизняних і зарубіжних авторів – як в оригінальному вигляді, так і в перекладі (Л. Мархасев [4], О. Паул [6], В. Конен [3], Н. Шапіро [5] та ін.).

**Метою статті** є вивчення існуючих, сформованих до сьогодення уявлень і, тим самим, уточнення рівня знань про означений „об’єкт” цієї наукової розвідки, а саме жіночий джазовий вокал США. Коло ж завдань, поставлених в окресленій праці, передбачає систематику поглядів на пропоновану тему, подальше жанрове визначення форм їх викладу, уточнення авторських підходів до характеристики творчих особистостей у царині жіночого вокалу та оцінку результатів їх дослідження.

**Об’єктом дослідження** постає жіночий джазовий вокал США, а **предметом** – своєрідні характерологічні ознаки, самобутні риси та, відповідно, певні уявлення щодо американського жіночого джазового вокалу.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед утвердимо деталізовану оцінку за окремими параметрами характеристики виконавського стилю тієї чи іншої вокалістки. Яскравою тому ілюстрацією може бути наступне визначення із „Джазового словника” Є. Барбана: „Особливе місце у джазовому вокалі

займають дві видатні співачки Хелен Мерріл та Ширлі Хорн. Обидві вони – кращі виконавиці ліричної балади в сучасному джазі.

Мерріл унікає швидких темпів, високих регістрів, демонстрації вокальної техніки, ніколи не використовує скет... Яскравий декламаційний стиль Ширлі Хорн та її контрабасо мають величезну драматичну виразність. Як і Ніна Симоун, вона акомпанує сама собі на роялі в супроводі контрабаса й ударних. Однак на відміну від Симоун, яка стилістично тяжіє до ритм-енд-блюзу і госпел, для співу Хорн властиві незамутнена джазова артикуляція і фразування” [1, 61–82].

Означена розгорнута цитата дозволяє отримати уявлення про різні підходи до комплексної характеристики стилю співачок. Починаючи із загальної позитивної оцінки якості роботи останніх в умовах одного й того жанру (ліричної балади), даної через порівняння з іншими виконавцями, що залишились без рогляду, Є. Барбан, надалі, звертається до методу аналізу від зворотнього: „Мерріл унікає..., ніколи не використовує...” (залишається лише припускати можливі справжні темпи, регістри і т.ін.).

Він досить традиційно характеризує тембр голосу співачки, але дозволяє собі незрозумілу гіперболу про „численні обертони” останнього. На закінчення цієї міні-характеристики надається нагадування про семантику основного для Хелен жанру – балади. Правда, у наступному реченні стверджується, що йому можуть бути властиві не тільки душевний ліризм, але й „величезна драматична виразність”, правда, у виконанні Ширлі Хорн. При аналізі стилю останньої автор спирається вже на інший метод – констатацію властивих їй декламаційності, джазової специфічності окремих сторін виконавства, опори на власний акомпанемент. Але й тут є дублювання понять та надання їм не зовсім чітко визначеного смислу.

Подібне явище обумовлене тими обставинами, що спеціальна література створювалась переважно зусиллями не практиків жанру, а його аматорів, у більшості своїй, наголосимо, навіть не музикантів.

„Джазовий вокал”, у варіанті запропонованому Є. Барбаном, позначається як „мистецтво передачі за допомогою голосу в супроводі інструментального акомпанементу змісту джазової пісні або композиції” [1, 57–58].

При зовнішній доступності цієї дефініції не можна не помітити її певну суперечливість, оскільки цілком можливий, як показує практика, спів і без супроводу, причому не тільки у побутових умовах, але і в концертних, яскравою ілюстрацією тому є, наприклад, сольні виступи Боббі МакФерріна на початку ХХІ століття.

Розглянемо, як виглядає історія еволюції джазового вокалу крізь призму кращих його представниць. У першій третині ХХ століття зазвичай згадуються дві видатні виконавиці – Гертруда Ма Рейні та Бессі Сміт [2, 39], причому акцент робиться на їх трактуванні блюзу. Бессі Сміт (Bessie Smith, 1894 – 1937) визначається Дж. Л. Коллієром як „найбільш велика з виконавиць блюзу, чий спів захоплював публіку та колег” [2, 101]. „В її блюзах немає фальшивої патетики та сліз. Вони рішучі та пристрастні. Ця пристрасть... – крик пораненого у горі та розпачі” [2, 102]. Саме такому сприйняттю її виконання сприяли і природні дані Бессі Сміт, зокрема, її низький голос, насичений за тембром, „гортанні” тони, і окремі типові для неї мелодичні ходи, наприклад, рух від п’ятого ступеня – через полутонове його пониження – до першого [2, 45].

Наступне покоління у джазі яскраво репрезентується Біллі Холідей (Billie Holiday, 1912 – 1959). Її вважали провідною виконавицею доби свінгу [2, 224], яка виступала з біг-бендами Бенні Гудмана, Арті Шоу, Каунта Бейзі і невеличкими групами, зокрема, під керівництвом Тедді Уілсона [2, 181]. Репертуар був досить широким і рівним (блюзи, легкі мелодії, сумні ліричні пісні про нерозділене кохання, назви найбільш популярних з яких наводяться Дж. Л. Коллієром [2, 226–227]).

Виконавська манера вивчається більш детально – і на рівні принципів: „Джазовий вокаліст більшою мірою, ніж інструменталіст, залежить від мелодики. Він повинен відтворювати мотив, щоб зберегти цілісність тексту. Якщо мелодична лінія скута, надихнути в неї життя майже неможливо. І тільки Біллі Холідей вдалось вирішити цю проблему” [2, 224]; і на рівні окремих прийомів: „...як типова для неї мелодична формула, рух, що починається „блюзовим” третім ступенем з подальшим плавним низхідним переміщенням до п’ятого ступеня через „блюзовий” сьомий” [2, 227].

Об'єктом спостереження постає і зовнішній вигляд артистки на тлі колег і, навіть, її робочий режим. „Якщо Біллі була не в „гуморі”, вона виступала погано, часто запізнювалась, а то й зовсім не з'являлась на роботу” [2, 225].

Сара Воен (Sarah Vaeghan, 1924 – 1990) і Бетті Картер (Betty Carter), що набули популярності по закінченні Другої світової війни, викликали інтерес перш за все своєю майстерністю у виконанні скету. Автори одного з американських джазових підручників [6], звертаючись до досвіду такого роду першої з них, наголошують на глибокому знанні Сарою гармонії (вона починала власну професійну кар'єру піаністкою в оркестрі Ерла Хайнса і лише в подальшому зробила спів своїм основним заняттям). На цій підставі стверджується, що Воен мала „можливість співати скет так само добре, як і балади” [6, 127].

Друга особистість, не менш відома з позиції майстерності співати скет, висвітлюється дещо в іншому ключі: акцентуються швидкісні навички, ставка на рух шістнадцятками, орієнтація на відповідність інструментальним зразкам на кшталт Чарлі Паркера і Сонні Роллінса. Якщо в першому випадку йдеться тільки про передумови набуття професіоналізму, а не про спроби розкрити його сутність, то в ситуації з Бетті Картер, – все навпаки. Фіксуються деякі ритмові особливості техніки скет, що уточнюються через порівняння з відомими інструменталістами різних поколінь, проте відсутнє пояснення факторів, що сприяють успішному оволодінню нею.

Взагалі найбільш популярною співачкою від середини минулого століття вважалась Елла Фіцджеральд (Ella Fitzgerald, 1918 – 1996). Зазвичай при розгляді її біографії акцентуються однакові факти, чим підкреслюється їх ексклюзивне для цієї виконавиці значення. Наприклад, виступ в аматорському конкурсі у нью-йоркському театрі „Аполлон”, (за іншими даними, „імпровізованому вечері-концерті” – [4, 162]), де шістнадцятирічна учасниця замість танцю заспівала, що пізніше сама Елла пояснювала надмірним хвилюванням, у результаті чого її було запрошено до оркестру Чіка Уебба, а через кілька років – після смерті керівника – навіть запропоновано очолити колектив (зауважимо, що це відповідало традиції формування оркестру навколо вокаліста, враховуючи центральне положення останнього у

середовищі джазових музикантів першої третини минулого століття).

Іншим примітним фактом її творчої біографії, що має відношення до більш пізнього часу, було звернення до масштабних проектів – виконання циклів з композицій Г. Арлена, Ір. Берліна, Дж. Керна, К. Портера, Д. Еллінгтона [1, 61]. Своєрідним символом цього періоду став запис у дуеті з Луї Армстронгом мелодій з опери Дж. Гершвіна „Поргі та Бесс”.

У різних джерелах характеристика творчої та побутової сторони життя Елли Фіцджеральд вибудовується приблизно тотожним чином – незалежно від рівня їх „науковості чи популярності”. Вони відкриваються оцінкою внеску співачки до історії джазу. Як правило, має місце надзвичайно захоплений характер: „Елла Фіцджеральд – перша леді пісні” [4, 161], „Це одна з кращих нинішніх американок” [2, 224], „Елла чудово співала у Чіка Уебба” [5, 189].

Після вступу такого роду розпочинається послідовний, хронологічно вивіреним опис творчої діяльності співачки. Зазвичай в ньому присутні наступні компоненти: згадка партнерів (керівників колективів та окремих провідних музикантів – Луї Армстронга, Каунта Бейсі, Дюка Еллінгтона та ін.), репертуар (починаючи з прізвищ авторів пісень, назв останніх), з наступним переходом до стислої характеристики особливостей інтерпретації окремих хітів, зокрема, „Нерішучий” або „Містер Паганіні” [4, 164]. У ній акцентуються найбільш прикметні ознаки творчості Фіцджералд.

У підручнику „Джаз” [6], де означена історична фігура знаходиться в оточенні інших яскравих джазових особистостей – Сари Воен та Бетті Картер, Еллу Фіцджеральд визначають як виконавицю, яка „з великим смаком могла поєднувати популярний та джазовий спів” [6, 129].

Надалі констатувались деякі найбільш прикметні події з її творчого життя, що були пов’язані з 30-ми роками (запис пісні „A-Tisket, A-Tasket”), з 40-ми (запис „How High the Moon”), 80-ми (запис „You’d Be So Nice to Come Home To”). Також відзначаються окремі характерні особливості її творчої манери, як уміння імітувати голосом інструмент та співати у діапазоні „майже трьох октав” [6, 129].

Приблизно аналогічним чином висвітлюється образ Фіцджеральд і в довідковій літературі, лише з тією відмінністю, що включає до структури характеристики новий – у порівнянні з „портретом” видатної виконавиці – підрозділ, присвячений описові найбільш типових рис для виконавського стилю Фіцджеральд. У „Джазовому словнику” Е. Барбана він лаконічний: „На королеву джазового вокалу Еллу перетворили унікальна краса голосу, блискуча вокальна техніка та видатна здібність свінгувати. Чистота й краса тону, теплота тембру, дуже широкий діапазон співу, віртуозна гнучкість та надзвичайна рухливість фразування стали запорукою створених нею високих зразків джазового вокального мистецтва” [1, 60–61].

Зафіксовані у цьому описі оцінні судження стосуються, з одного боку, природних даних співачки, що визначаються естетично, емоційно, фізіологічно, а з іншого – окремих аспектів виконання – як в узагальненому вигляді, так і диференційовано, наприклад, щодо володіння специфічною джазовою метро-ритмікою або фразуванням. Усі вони розглядаються на рівні „реklamних формул, які свідчать про найвищу якість продукції” і, на жаль, зовсім не розкривають сутності даної індивідуальності. Наприклад, яка кількість октав передбачається ствердженням Барбаном „максимально широким діапазоном співу” [1] (єдино наглядний яскравий зразок його прояву в межах однієї композиції – це заключне висхідне гліссандо протягом 2,5 октави зі „Спеціальної авіапошти”). А термін „рухливість фразування” – при зовнішній специфічності – має не зовсім зрозумілим за семантикою вигляд, припускаючи різні трактування.

І нарешті, Ді Ді Бріджуотер (Dee Dee Bridgewater, справжнє прізвище – Деніс Гаррет, нар. 1950 р.). За даними Вікіпедії визнана кращою джазовою вокалісткою наприкінці 80-х років, тобто з моменту призупинення активних виступів Е. Фіцджеральд. Стаття про неї відповідає традиційним нормативам для довідкової літератури: стисле повідомлення про ознаки офіційного визнання заслуг співачки (премії Греммі, Тоні, випуск дисків провідними фірмами грамзапису в неозначеній кількості).

Наступним є ретроспективний опис її життя: дитинство, заміжжя, і паралельно – становлення співачки в музичній сім’ї

музиканта, де тато – трубач; початок кар'єри, співробітництво як з колективами, так і з окремими музикантами.

Привертає увагу той факт, що коло її творчих партнерів – музиканти, що дотримуються різних стильових орієнтацій, але загалом у межах мейнстріму.

Таким чином можна впевнено говорити про вподобання співачки до традицій цієї течії. Невипадково вона, наслідуючи лінію Елли на реалізацію вищезгаданих масштабних проєктів, протягом кількох років на межі століть здійснила вагомий запис тематично цілісних дисків.

**Висновки.** Традиції джазового мейнстріму виявились достатньо значними наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Вагомим підґрунтям для цього постала й вітчизняна практика радянського періоду, зокрема, кінця ХХ століття. Більшість співачок цього часу (Л. Доліна, Т. Оганесян, І. Отієва) спирались саме на них. Меншість (Валентина Пономарьова та ін.) стали відомими як прихильниці джазового авангардизму, що свідчило про інші виконавські пріоритети у вітчизняному вокалі.

Чи змінились вони в сучасних умовах, поки що надзвичайно складно стверджувати, враховуючи загальну неясність, невизначеність джазового життя України (відсутність стабільної інфраструктури, відповідних фінансово-економічних умов її успішного функціонування, необхідної кількості музикантів потрібного рівня кваліфікації, невизначеність середовища прихильників жанру, чий інтереси відповідали б побажанням виконавців і т.д.).

Однак увесь досвід джазового музикування минулого століття вказує на зацікавленість у мейнстрімі саме через комплекс відкрystalізованих у творчості багатьох музикантів засобів виразності, що зберігають привабливість і донині.

**Перспективи дослідження.** Вивчення джазового вокалу даного типу актуальне у вітчизняних умовах створення системи спеціальної музичної освіти, як і подальше поглиблення професійних уявлень щодо творчості згаданих у цій статті співачок та їх колег.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Барбан Е.С. Джазовый словарь / Е.С. Барбан. – СПб. : Композитор, 2014. – 368 с.
2. Коллиер Л. Дж. Становление джаза / Л. Дж. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Конен В. Дж. Пути американской музыки / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1977. – 351 с.
4. Мархасев Л. В легком жанре / Л. Мархасев. – Л. : Советский композитор, 1986. – 294 с.
5. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. Джазмены об истории джаза / Н. Шапиро, Н. Хентофф. – М. : Синкопа, 2000. – 432 с.
6. Paul O., Tanner W., David W., Gerow M. Jazz / O. Paul, W. Tanner, W. David, M. Gerow. – New York : Brown Publishers, 1992. – 228 p.

### References:

1. Barban, E.S. (2014). Jazz Dictionary. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
2. Kollier, L. Dzh. (1984). Becoming jazz. Moskva: Raduga [in Russian].
3. Konen, V. Dzh. (1977). Ways of American Music. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Marhasev, L. (1986). In the light genre. Leningrad: Sovetskij kompozitor [in Russian].
5. Shapiro, N., Hentoff, N. (2000). Listen to what I am going to tell you. Jazzmen about the history of jazz. Moskva: Sinkopa [in Russian].
6. Paul, O., Tanner, W., David, W., Gerow, M. (1992). Jazz. New York: Brown Publishers [in English].

## *Музичне виконавство та педагогіка*

УДК 78.06

**Ємець Маргарита Володимирівна,**  
*викладач кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел.: (050) 137 - 33 - 61  
e-mail: samokish.mv.pv.art@gmail.com

### **ДО ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ**

**Мета статті** – дослідження процесу впливу темпераменту на особистість музиканта та його творчість, а також виявлення закономірностей функціонування індивідуальних, музично-психологічних процесів, що проявляються у творчості виконавця. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні порівняльного і аналітичного методів, а також на структуруванні та синтезі знань, набутих попередниками у ході відповідних наукових розвідок. **Наукова новизна** праці полягає у синтезі найбільш характерних психологічних рис особистості музиканта, що допомагає виявленню необхідних складових для підвищення рівня результативності музичної творчості. Пошук практично-ціннісних факторів впливу на творчий процес музиканта. **Висновки.** Вивчаючи свідомі та несвідомі аспекти діяльності творчої індивідуальності музиканта, можливо якісно підійняти професійний рівень його діяльності. Адже індивідуальні психологічні недоліки, комплекси, скутість відступають перед жагою самовираження. Самопізнання власних індивідуальних психологічних якостей і постійна робота над собою допомагають виваженому віддзеркаленню всіх внутрішніх емоційних переживань на мову музики. Саме розуміння індивідуальних творчих можливостей дозволяє музиканту-виконавцю розкрити глибокий художній зміст музичної композиції, створює упевненність у передачі емоційно-образних характерів того чи

іншого твору, максимально розширює палітру виконавських засобів виразності, суттєво збільшує творчий вплив на слухачів концертної зали, визначає можливість найбільш якісного добору художньо довершеного конкурсного, концертно-виконавського, а також педагогічного репертуару з відповідної спеціалізації. Творча психологічна свідомість музиканта (як інструменталіста, так і вокаліста) утверджує загальну перспективу еволюціонування художнього творчо-виконавського потенціалу, певних здібностей митця-особистості.

**Ключові слова:** психологія, темперамент, індивідуальність, музикант, творчість, емоційність.

**Емец Маргарита Владимировна**, преподаватель кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **К вопросу психологии музыкально-исполнительского процесса**

**Цель работы** – исследование процесса влияния темперамента на личность музыканта и его творчество, а также выявление закономерностей функционирования индивидуальных, музыкально-психологических процессов, которые проявляются в творчестве музыканта. **Методология** исследования базируется на использовании сравнительного и аналитического методов, а также на структурировании и синтезе знаний, полученных предшественниками в ходе соответствующих научных разработок. **Научная новизна** работы заключается в синтезе наиболее характерных психологических особенностей личности музыканта, что помогает выявлению необходимых составляющих для повышения уровня результативности музыкального творчества. Поиск практически-ценностных факторов влияния на творческий процесс музыканта. **Выводы.** Изучая сознательные и бессознательные аспекты деятельности творческой индивидуальности музыканта, возможно повысить профессиональный уровень его творчества. Ведь индивидуальные психологические слабые стороны, комплексы, скованность отступают перед желанием самовыражения. Самопознание своих индивидуальных качеств и постоянная работа над собой помогают грамотному отражению всех внутренних эмоциональных

переживаний на язык музыки. Именно понимание индивидуальных творческих возможностей позволяет музыканту-исполнителю раскрыть глубокое художественное содержание музыкальной композиции, создает уверенность в передаче эмоционально-образных характеров того или иного произведения, максимально расширяет палитру исполнительских средств выразительности, существенно увеличивает творческое влияние на слушателей концертного зала, определяет возможность наиболее качественного подбора художественно-совершенного конкурсного, концертно-исполнительского, а также педагогического репертуара с определённой специализации. Творческая психологическая осознанность у музыканта (как у инструменталиста, так и у вокалиста), утверждает общую перспективу эволюционирования художественного творчески-исполнительского потенциала, определённых способностей творца-личности.

**Ключевые слова:** психология, темперамент, индивидуальность, музыкант, творчество, эмоциональность.

**Yemets Margaryta**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of orchestral stringed instruments

### **To the question psychology of musically performing process**

**Purpose** of the work. Study process influence of temperament on personality musician and his creation. Identity patterns operation of individual, musically-psychological process, which reflected in musician's creativity. **The methodology** of the work is based on use of comparative, analytical methods, and also on structure and synthesis of knowledge, which was received by predecessors in course of clinical research. **The scientific novelty** of this work is in synthesis of the most characteristic psychological features of musician's personality, which help's to identify necessary components to increase the result level of musical creativity. Finding practically values factors influence on creative process of musician. **Conclusions.** Studying of conscious an unconscious aspects of musician's creative activity, it's becoming possible to increase the professional level of creativity. After all individual psychological disadvantages. Self-knowledge of the own individual qualities and constant work over personal development helps to competently reflect all internal emotional experiences on the language

of music. Exactly understanding individual creative possibilities is allowed musician performer to open profound artistic a content of musical composition. It generates confidents for passing emotional and imaginative characters one or another composition. Namely this understanding maximal expands palette of expressiveness means for professional performer, essential increases creative influence to the listeners of concert hall. It as well as defines opportunity for qualitative selection artistic perfect competitive, concert performing and pedagogical repertoire from determinative specialization. The musician's creative psychological mindfulness (as instrumental performers and vocalist) claims overall prospect evolution of artistic performing potential, definite abilities of creator-personality.

**The key words:** psychology, temperament, individuality, musician, creation, emotionality.

**Постановка проблеми.** Тривалий час вітчизняна психологія ігнорувала індивідуальні риси особистості, її здатність до власного розвитку та її внутрішній потенціал. Сьогодні психологія досліджує різноманітні психічні якості людини, що надають поведінці та діяльності індивіда більшої ефективності. Важливою ланкою є вивчення рис характеру, темпераменту, мислення та інтелекту, відчуттів, уяви, пам'яті та інших складових психічного складу особистості. Музикант-виконавець має змогу залучити потенціал психологічних знань для вирішення практичних питань виконавства: саморегуляції у процесі занять та концертного виступу, розвитку уяви та фантазії, пошуку творчих рішень та інше. Одним з провідних понять психофізіології вважається темперамент. Дослідження і використання особливостей індивідуальних рис темпераменту сприяє підвищенню особистісного потенціалу музиканта.

**Актуальність дослідження.** Перед сучасними виконавцями актуальним постає питання взаємозв'язку самопізнання і самовираження. Важливим є контролювання інтенсивності проявів своїх переживань та емоцій, адже творча діяльність музиканта складається з відображення змісту твору та особистого емоційного переживання. Досліджуючи власні психологічні якості, сучасний виконавець має змогу викликати не тільки особисте

співпереживання, але і більш повно та гармонійно самовиразити себе на сцені.

**Огляд літератури.** Питання психологічних особливостей індивідуальності розглядається у дослідницьких працях Л.С. Вигодського [1], П.С. Гуревича [2], Ю.Л. Трофімова [4], В.В. Рибалки [4], П.А. Гончарука [4], В.І. Петрушина [3], В.Є. Чудновського [5], В.С. Юркевича [5] та ін. Але ж, на жаль, тільки праця В.І. Петрушина має на меті виявлення практично-корисних факторів, сприяючих пізнанню психологічних особливостей музиканта-виконавця.

**Мета статті** – дослідити процеси впливу темпераменту на особистість музиканта та його акту творчості, а також знайти, на основі вивчення психічної діяльності людини, необхідні компоненти для розвитку творчого, художньо-образного мислення музиканта-виконавця.

**Об'єктом дослідження** постають психологічні процеси музично-виконавської діяльності, а **предметом** – специфічні риси, властивості психології музичної творчості у їх безпосередній взаємодії.

**Виклад основного матеріалу.** Від самого зародження психології (XVI ст.), вона розвивалась у тісному зв'язку із художньою, музичною практикою людини, з його естетичними поглядами. Це зумовлено тим, що водночас із матеріальним світом, що нас оточує, існує також духовний, внутрішній світ людини. А з огляду на те, що психологія – це „наука про душу”, то саме ця наука здатна допомогти знайти ті необхідні психологічні компоненти творчої діяльності музиканта, що сприятимуть розкриттю його суто індивідуального художнього мислення.

Музика, як і всі інші види мистецтва, відображає дійсність шляхом єдності об'єктивного та суб'єктивного. Об'єктивність пояснюється дійсністю реальності, що оточує виконавця, дійсністю його відношення до конкретних дій та вчинків. Суб'єктивність виражається тим, що дійсність, що оточує виконавця, відображається ним крізь призму всіх його індивідуальних якостей. Емоційний світ кожної людини дуже індивідуальний, і часто ми не в змозі осмислити та виразити всі ті емоції, що нас охопили. Становлення повноцінної, розвиненої особистості музиканта, – це процес, що триває протягом усього життя. Безумовно, на розвиток

художньо-образного мислення, на емоційну свободу виконавця впливає дуже багато якостей його психіки: характер, темперамент, вольові якості, особливості уяви, мислення, пам'яті, сприйняття, уваги та ін. Але зараз зупинимось на темпераменті, як одному з основних понять психофізіології та простежимо його вплив на особисті якості й емоційний відгук музиканта-виконавця.

Темперамент (лат. *temperament* – відповідне співвідношення рис) – це сукупність індивідуально-психологічних особливостей людини, що проявляються у її поведінці та діяльності. Слово „темперамент” походить від слова „темпера” – пропорція.

Поняття про загальноприйняті чотири види темпераменту походить ще з античності. Гіпократ, а згодом Гален, розробили власну ідею про чотири види речовини, які з їх точки зору впливають на поведінку та швидкість протікання психічних реакцій людини. Кров – „сангвіс”, жовч – „холе”, слиз – „флегма”, чорна жовч – „мелайна холе”.

Звичайно, у сучасному світі від ідеї, побудованої лише на фізіологічному поясненні темпераменту залишився тільки загальновідомий факт залежності темпераменту від роботи залоз внутрішньої секреції. Найбільше впливає на темперамент індивідуальний комплекс вищої нервової системи людини. Вважається, що темперамент притаманний людині від народження, а згодом він стає тим необхідним фундаментом, на якому формується характер. Відтак, темперамент – це та природна основа, на якій базується становлення індивідуально-психічних якостей особистості, що проявляються у міміці, жестах, поведінці. Переробляти темперамент неможливо та безглуздо: адже в мистецтві особливо важлива творча індивідуальність, особисте бачення твору. Б.М. Теплова, В.Д. Небеліцина, Е.К. Елімова довели рівноцінність всіх типів темпераменту, адже кожна людина здатна до вираження оточуючого нас світу, який надихає митця на творчість.

І.П. Павлов у результаті своїх досліджень довів, що причина індивідуальних особливостей нашої психіки та поведінки у тому, наскільки проявляються та взаємодіють між собою два головних нервових процеси – збудження та гальмування. Ці процеси мають свої характерні особливості, що впливають на нашу поведінку та ставлення до дійсності. Це:

1. Сила процесів збудження та гальмування. Ця особливість показує те, наскільки витривалі наші нервові клітини, наскільки вони здатні переносити сильне збудження з наступним довгим гальмуванням емоцій. У музичній практиці проявляються у тому, наскільки виконавець здатен до поступового емоційного підходу до кульмінації твору, наскільки здатен „затриматись” на ній без загублення загального напруження, емоційного забарвлення, та поступово „змінювати” емоційне піднесення. Силу процесів збудження та гальмування можна відстежувати на прикладі відомих композиторів та виконавців, яким, маючи різну силу та рівень цих процесів, вдалось вразити, „запевнити” слухача та провести його у свій неповторний світ емоцій та відчуттів. Це Шопен і Лист, Моцарт та Бетховен... Безумовно, музикант-виконавець повинен бути уважним до порад композитора, бути інформованим з приводу особливостей епохи написання твору, мати уявлення про стиль, форму твору. Але також необхідно пам'ятати, що творчий процес – це постійний пошук власних індивідуальних засобів музичної виразності, розвиток свого музичного смаку та відчуття міри, які не повинні відходити від загальної ідеї композитора, але у той же час відображати все те, що притаманне конкретному виконавцю.

2. Врівноваженість процесів збудження та гальмування. Виявляється у залежності від того, який процес домінує у вищій нервовій діяльності, настільки швидко створюються умовні рефлекси, емоційні реакції з подальшим їх згасанням. Якщо процес збудження домінує над процесом гальмування, то емоційні реакції створюються швидко і повільно згасають. Домінування процесу гальмування над процесом збудження характеризується повільною появою емоційних реакцій і швидким їх згасанням. Звичайно, доцільніше пропорційне співвідношення цих нервових процесів, але у випадку домінування одного з них можлива саморегуляція та саморозвиток. Музикант-виконавець повинен аналізувати образ, що представлений у конкретному творі з урахуванням усіх найменших дрібниць. Важливе все: від візуального уявлення образу та необхідного емоційного наповнення, буквально потактового аналізу шляху досягнення кульмінаційних вершин до конкретних, притаманних даному інструменту засобів художньої виразності. Якщо це, наприклад, струнно-смічковий інструмент, доцільно

звернути увагу на розподіл смичка, густину звуку, насиченість вібрації та інше. Враховуючи співвідношення процесів гальмування та збудження своєї нервової системи, треба або розвивати себе у відображенні емоцій, або – навпаки – гальмувати, якщо процес збудження домінує над гальмуванням. Як стверджував один з героїв Бальзака: „Митець повинен дискутувати з пензлем у руках”. Це зайвий раз підтверджує, що тільки практика, постійне самовдосконалення та працьовитість в змозі кристалізувати те, що відчуває музикант-виконавець, в той час як співвідношення процесів нервової системи при грамотному їх використанні тільки допомагає вираженню творчого бачення музиканта-виконавця.

3. Рухливість, здатність до швидкої зміни процесів збудження та гальмування. Це здатність нервової системи швидко реагувати на вимоги нашого оточення, чергуючи при цьому процеси гальмування та збудження. Безумовно, діяльність виконавця включає у себе наявність гнучкого, асоціативного мислення, здатного до контрастних образів. Для розвитку рухливості мислення треба пам'ятати, що логічний аналіз і детальне осмислення „виманює” потрібну гаму відчуттів, емоцій. Занадта „надуманість” не допомагає творчому процесу, лише сковує будь-яку творчість, у свою чергу ж „обдуманість” – навпаки – допомагає розвитку творчого мислення, уяви.

Для того, щоб розвинути швидке реагування на контрастність образів, треба приділити увагу роботі над невеликими за формою п'єсами, що контрастні та різнопланові за власним емоційним наповненням, змістом, темпом, ритмічними та штриховими особливостями.

На прикладі струнних інструментів треба приділити увагу та чітко осмислити ті необхідні засоби художньої виразності, що необхідні у конкретній ситуації, зокрема, при переході від повільної частини до більш рухливої треба слідкувати за чіткою артикуляцією обох рук. Стосовно правої руки, необхідно стежити за „тонусом” штрихової техніки, артикуляцією, якістю звуку. При переході до контрастної за власним емоційним складом частини необхідно уявити потрібний характер у всіх його найтонших дрібницях, тим самим готуючи мислення, яке, у свою чергу, передасть правильний імпульс рукам.

Темперамент завжди впливає на оцінку оточуючої нас дійсності, реакцію на події, що трапляються у житті, і обов'язково, на вираження пережитих відчуттів та емоцій за допомогою музики. Емоційний відгук, реакцію на обставини, Б.І. Донов у своїй книзі „У світі емоцій” порівнює зі „сплеском води у пруді від впавшого туди каменя, а емоційний стан – з „колоподібними хвилями, що розійшлись, та послідувачими брижами” [4].

Дійсно, якості кожного окремого виду темпераменту впливають на сприйняття дійсності та вираження її у вигляді емоцій та відчуттів у музиці. Але треба пам'ятати, що якості темпераменту – не пасивний зліпок особливостей, даних людині від природи. Постійне самовдосконалення може призвести до компенсації недоліків конкретного виду темпераменту шляхом розвитку його сильних сторін.

Перейдемо до кожного окремого типу темпераменту та простежимо його вплив на професійну діяльність музиканта-виконавця.

Холеристичний тип темпераменту характеризується швидкою появою емоційного відгуку, миттєвим досягненням його найвищого ступеня. Емоції виражаються в активних жестах, міміці і тримаються досить довгий час. Юному виконавцю-холерику не притаманне осмислення, детальне обміркування дрібниць та тонкощів нюансування, будови форми твору, чітке осмислення зав'язки, підходу до кульмінації і наступного емоційного спаду, вибір відповідних засобів музичної виразності. Музикант з холеристичним типом темпераменту відрізняється високим рівнем активності, швидкістю реакцій. Якщо творча атмосфера і сам твір йому цікаві, то він здатен працювати не покладаючи рук. Музикант-виконавець холеристичного типу повинен виховувати в собі такі якості, як послідовність у роботі, чітка спланованість своїх дій. Якщо виконавець цього типу буде пам'ятати, що робота над музичним твором повинна починатись спочатку з ознайомлення із твором без інструмента, проспівуючи мелодію внутрішнім голосом або за допомогою фортепіано, із розбору тонального плану, побудови форми, з аналізу кульмінації та шляху до неї з урахуванням особливостей нюансування, артикуляції, фразування та інших засобів музичної виразності, то такий виконавець здатен досягти високого рівня професійності у музичному мистецтві.

Сангвіністичний тип темпераменту відрізняється врівноваженістю, рухливістю. І. Павлов характеризує його так: „Сангвінік – гарячий, дуже плідний діяч, але лише тоді, коли він має багато цікавих справ і знаходиться у стані постійного збудження. Якщо ж такої справи немає, то він стає нудним, в’ялим” [3]. Всі відчуття, що з’являються у цього типу темпераменту дуже яскраві та з легкістю змінюються на протилежні. Така притаманна їм особливість, як гнучкість, рухливість мислення дуже ціннісна, адже музична мова, як і людська, – це постійна зміна емоцій, відчуттів, контрастних переживань. Цьому типу темпераменту бажано приділити увагу емоційній стійкості. Сангвінікам, на противагу холерикам, притаманна раціональність, осмислення у виборі найбільш доречних засобів вирішення завдань, тому слід зосередитись на стабільності вибраних характерів. Слід пам’ятати, що творчий процес – це постійний розвиток як художньої, так і технічної сторін, дослідження нових засобів музичної виразності. У зв’язку з цим можна, наприклад, не змінюючи характеру та динаміки конкретної частини твору, змінити артикуляцію (штрихи), аплікатуру, частину виконання та положення смичка. Саме така варіативна робота здатна підтримувати зацікавленість сангвініка, адже Станіславський стверджував: „Треба бути садівником у своїй душі аби знати, з яких зерен що виростає” [2]. Постійне підтримування зацікавленості, ускладнення поставлених цілей призведе до більш продуктивного творчого процесу сангвініка-виконавця.

Флегматичний тип темпераменту відрізняється малорухливістю, зовнішнім спокоєм, інертністю, врівноваженістю реакцій збудження і гальмування. І.П. Павлов стверджував: „Флегматик – спокійний, завжди рівний, наполегливий діяч життя” [3]. Виконавець-флегматик нелегко виражає свої почуття, його зовнішній вигляд, міміка та рухи спокійні. Натомість відрізняється величезною витримкою у досягненні мети, „олімпійським спокоєм”. Юний музикант-флегматик призводить враження холоднокровного, безучасного ззовні, але в середині його може підійматись ураган відчуттів та емоцій. Необхідно всіляко підбадьорювати емоційну ініціативу виконавця-флегматика, його намагання працювати у постійному темпі, „підігрівати” його емоційне відношення. Станіславський стверджував, що „зацікавленість” та „бажання” не

можна викликати свідомо, але цей комплекс можливо „виманити”, розвиваючи ряд здібностей: творче уявлення, творчу увагу та творче сценічне відчуття. Безумовно, розвинути емоційну активність, зацікавленість творчим процесом можливо лише шляхом уявлення, порівняння контрастних образів, виявлення „мовлених” інтонацій у музиці, бесіди та спілкування мовою музики. З огляду на те, що флегматики піддаються логічним доказам, мають здатність керувати собою, то шлях до розвитку їх емоційної сторони буде довгим, але всі набуті навички будуть стабільними і стійкими. Для створення необхідної емоційної забарвленості твору юний виконавець цього типу повинен всіляко розвивати образне, асоціативне мислення, уяву. В залежності від змісту, образного наповнення твору, приділити увагу вибору необхідної кількості смичка, штриховій артикуляції, усвідомленню необхідної ваги правої руки. Дуже важливо уявити і підготувати характер, що „впливає” з попереднього або є контрастним у творі. Для виконавця-флегматика дуже корисно дати мовленєву характеристику образного змісту твору, спробувати вигадати декілька сюжетів та обрати з них один, найбільш відповідаючий баченню конкретної музики. У залежності від того, наскільки яскраво, чітко та виважено буде обміркований зміст, настільки легше буде виконавцю-флегматику донести до слухача потрібний стан, емоційне наповнення твору.

Меланхолічний тип темпераменту відрізняється повільним протіканням психічних процесів. Характерною рисою меланхоліка є недовіра до всього нового, пасивність, але глибина відчуттів, замкнутість, мовчазливість. Ззовні може здаватись, що меланхолік байдужий, але насправді він дуже тонко та емоційно реагує на все, що відбувається навколо. Це слабкий тип темпераменту, який відрізняється повільною зміною процесів збудження та гальмування. І.П. Павлов стверджував, що „меланхолік, опиняючись у нових умовах, дуже губиться” [3]. Головне для меланхоліка – звичні, знайомі умови, в яких він здатний працювати дуже плідно. Важливо підтримувати молодого виконавця цього типу, тому що меланхоліки тяжко переносять невдачі, що може призвести до їхньої закритості, пасивності. Особливістю виконавця цього типу є погане перенесення довгого напруження, в тому числі емоційного. Відтак, йому корисно мати в роботі декілька

різнохарактерних, колоритних творів замість одної великої композиції, так як у процесі довгого виконання молодий музикант втомиться від постійної активності, напруги, і подальший процес роботи буде мати механічний, споглядальний характер. Згодом, об'єми творів треба збільшувати. Велике значення для виконавця-меланхоліка грає віра у власні можливості, творчу індивідуальність, оригінальність. Репін: “Йдіть своїм власним шляхом, шукайте свій власний стиль. Не копіюйте нікого, адже мистецтво не допускає трафаретів” [5].

Важливо приділяти увагу активному, творчому відношенню до виконання, підтримувати „внутрішній вогонь”. Найбільш близькі характери для меланхоліка в музиці – ліричний, сентиментальний з тихим, сумним відтінком. Необхідне всіляке різноманіття почуттів та емоцій в оточуючому музичному середовищі, що буде „підігрівати” бажання самовираження. Для виконавця-меланхоліка також важлива емоційна різноманітність у побуті, у речах які оточують його у повсякденному житті. Д. Дідро зауважував: „У кожній справі до щасливих природних якостей треба додати запеклу та тривалу працю, якої не вистачає дилетантам” [1]. Це зайвий раз доводить, що саме працелюбність, ясність поставленої мети і саморозвиток головують у творчій діяльності музиканта-виконавця.

**Висновки.** Потяг музиканта-виконавця до самовисловлювання, самовираження, завжди пов'язаний з розумінням системи основних психологічних принципів, підходів до творчості конкретного виконавця. Чітке усвідомлення власних психічних особливостей сприяє більш продуктивному, всеохоплюючому мисленню. Розглянувши особливості типів темпераменту та базуючись на їх впливі щодо творчості музиканта-виконавця, ми прослідкували сильні та слабкі сторони кожного окремого типу.

Спираючись на власні індивідуальні особливості психіки, музикант-виконавець має змогу досягти більш якісного втілення, взаємопереходу ідеї до виконання, а також переживання до вираження.

**Перспективою дослідження** питань психології музично-виконавського процесу можуть постати наукові розвідки інших психологічних якостей та особливостей психіки, що знаходять своє

найбільш активне відображення у творчості багатьох музикантів-виконавців.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Виготский. – Минск : „Известие”, 1997.
2. Гуревич П.С. Психологія / П.С. Гуревич. – К. : „Юніті-Дана”, 2005. – 320 с.
3. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М. : Трикста, 2008. – 400 с.
4. Трофімов Ю.А., Рибалка В.В., Гончарук П.А. Психологія / Ю.А. Трофімов. – К. : Либідь, 1996. – 558 с.
5. Чудновский В.Э., Юркевич В.С. Педагогика и психология. Одаренность: дар или испытание / В.Э. Чудновский, В.С. Юркевич // Педагогика и психология. – № 12. – М., 1990.

### References:

1. Vygotskij, L.S. (1997). Psychology of Art. Minsk: Izvestie [in Russian].
2. Gurevich, P.S. (2005). Psykholohiya. Kyiv: Yuniti-Dana [in Ukrainian].
3. Petrushin, V.I. (2008). Musical Psychology. Moskva: Triksta [in Russian].
4. Trofimov, Yu.A., Rybalka, V.V., Honcharuk, P.A. (1996). Psychology. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
5. Chudnovskij, V.Je., Jurkevich, V.S. (1990). Pedagogy and psychology. Giftedness: gift or test. Pedagogika i psihologija, 12 [in Russian].

УДК 78.087

**Капітонова Вікторія Євгенівна,**  
*викладач кафедри „Фортепіано”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (056) 792 - 56 - 92  
e-mail: ekaterina\_kapitonova@rambler.ru

## **ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ НАВИЧКИ ЧИТАННЯ З ЛИСТА**

**Мета роботи** – виявлення психологічних чинників, що впливають на виконавця-інструменталіста при читанні з листа нотного тексту художніх музичних творів. Визначення можливих причин таких характерних факторів для урахування у практичній виконавській та педагогічній діяльності, для активізації або обмеження чи повного усунення їх дії відповідно до певних обставин та індивідуальності музиканта. **Методологія** теоретичного дослідження ґрунтується на аксіологічних засадах та полягає у синтетичному застосуванні наступних методів: спостереження, аналіз, аналогія, ситуативне моделювання та конкретизація. Принцип частково-системного підходу дозволяє узагальнити певні практичні та психолого-аналітичні висновки означеної статті. **Наукова новизна** дослідницької праці полягає у поглибленому вивченні психологічних аспектів, відповідних факторів музичного виконавства у конкретно визначеному напрямку – читанні музичного тексту з листа та у виявленні його особливостей. Максимальний акцент зроблено на необхідності урахування в науковій роботі загальних психологічних чинників та індивідуальних особливостей кожної окремої особистості виконавця. **Висновки.** Читання нотного тексту з листа, як високопрофесійне музичне виконавство, має спільні психологічні основи з процесом виконавства будь-якого напрямку, а також свої суттєві характерологічні особливості. Кожна з цих основ та особливостей потребує свого визначення, вивчення та урахування в практичній діяльності конкретного виконавця з метою запобігання складностей у роботі та її поліпшення. Необхідно відзначити, що максимально повне, синтетично комплексне розуміння усього

психологічного процесу читання художнього музичного тексту з листа, стосовно особистого виконання, у першу чергу має отримати, наголосимо, сам професійний виконавець-інструменталіст.

**Ключові слова:** музичне виконавство, психологічні чинники, читання з листа, навичка, індивідуальність, особистість, усвідомлення.

**Капитонова Виктория Евгеньевна**, преподаватель кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Психологические аспекты развития навыков чтения с листа**

**Цель работы** – выявление психологических факторов, оказывающих непосредственное влияние на исполнителя-инструменталиста при чтении с листа нотного текста художественных музыкальных произведений. Определение возможных причин возникновения этих характерных факторов для практического применения в исполнительской и педагогической деятельности, для активизации или ограничения их действия в зависимости от конкретных обстоятельств и индивидуальности музыканта. **Методология** данного теоретического исследования базируется на аксиологических принципах и заключается в применении следующих методов: наблюдение, анализ, аналогия, ситуативное моделирование и конкретизация. Принцип частично-системного подхода позволяет обобщить определенные практические и психолого-аналитические выводы. **Научная новизна** труда заключается в углубленном изучении психологических аспектов музыкального профессионального исполнительства в конкретно определенном направлении – чтении музыкального текста с листа и выявлении его психологических особенностей. Акцент сделан на необходимости учета в работе общих психологических факторов и индивидуальных особенностей каждой отдельной личности исполнителя. **Выводы.** Чтение нотного текста с листа, как музыкальное исполнительство, имеет общие психологические основы с процессом исполнительства любого направления, а также свои существенные особенности. Каждая из этих основ и особенностей нуждается в своем определении, изучении, осознании и применении в практической деятельности

конкретного исполнителя с целью предотвращения сложностей в работе и ее улучшения. Необходимо отметить, что максимально полное понимание всего психологического процесса чтения музыкального текста с листа, относительно личностного исполнительства, в первую очередь должен получить сам профессиональный исполнитель-инструменталист.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, психологические факторы, чтение с листа, навык, индивидуальность, личность, осознание.

**Капитонова Victoriya**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of piano

### **Psychological aspects of development skill of sight reading**

**Purpose** of this research article is identify psychological reasons, aspects which influence on professional musician - instrumentalist during sight reading artistic note text of musical compositions. The detection possible reasons these factors for considering in practice of performing and pedagogical activity, for intensification or limitation or total elimination their influence in the event of certain circumstances.

**The methodology** of this profound theoretical research bases on axiological principle and concludes in using methods of observation, analysis, similarity, situational modeling and concretization. The principle of partial-systemic approach allows to generalize certain practical and psychological-analytical conclusions. **Scientific novelty** of the investigation work is in deep analysis psychological aspects of musical performance in certain designated tendency-sight reading of musical text and identify its specificities. The author emphasize on attention and necessity of consideration general and individual psychological peculiarities each individual of personality of musician in work. **Conclusions for this article.** Sight reading of the note text as musical performance has common psychological bases with the process of performance any direction and its own significant peculiarities. Each of these attributes and peculiarities need to be identify, studying and considering in practical activity of individual musician for the purpose to prevent difficulties in the work and its improvement. We have to emphasize, that performer - instrumentalist must receive, in first order, maximal full understanding of complete psychological process

concerning reading of musical text for artistic compositions from sounds list, about individual professional instrumental performing.

*The key words:* musical performance, psychological factors, sight reading, skill, individuality, personality, consciousness.

**Постановка проблеми.** Питання формування навички читання з листа сьогодні набуває своєї актуальності у загальному процесі становлення якостей музиканта. Момент професійного сприйняття та відтворення художнього змісту музичного твору, його стильової мови, складових форми – при першому знайомстві дуже важливий як для самого музиканта, так і для слухачів. Необхідність такого цілісного первинного знайомства з твором, тобто читання з листа, з'являється з багатьох причин, а може виникати й спонтанно за різних обставин. А ці різні обставини, підкреслимо, впливають на виконавця психологічно. Крім того саме поняття „навичка читання з листа”, зазвичай, трактується як сукупність виконавсько-практичних напрацювань музиканта у цьому напрямку. Ф. Брянська ж називала розвиток навички читання з листа з психологічної точки зору складною системою, яка передбачає „синтез зору, слуху та моторики” [1, 47]. Також вона підкреслювала, що дієвість цієї системи можлива тільки „при активній участі уваги, волі, пам'яті, інтуїції, творчої уяви виконавця” [1, 47].

Накопичення навички читання з листа залежить не тільки від кількості вправ у цьому напрямку, а й від багатьох психологічних факторів. Всі ці фактори відомі. І все ж таки вони потребують визначення. Їх необхідно враховувати на практиці. Крім того, деякі з них заважають практичній роботі, тому постійно необхідно прагнути зменшення їх дії, або повного усунення.

**Актуальність дослідження.** Не треба змішувати вплив психологічних факторів на виконавця та рівень його технічної підготовки, на якій базується вміння читати з листа. Зрозуміло, що виконавець не тільки має бути освіченим у сфері нотної грамоти, знати клавіатуру та володіти відповідними прийомами виконання. Ця загальна виконавська підготовка залежить від віку, рівня навчання або виконавських потреб та особистих домагань. На початковому рівні навчання засвоєння музичної грамоти, фактурних особливостей, прийомів виконавства та розвиток вміння

читати з листа йдуть майже поряд. Пізніше, коли технічна база зростає, а виконавські вимоги ускладнюються, вміння читати з листа відстає.

**Огляд літератури.** Угорська піаністка Лілі Веспремі відзначала, що загальна музична обдарованість не завжди містить здатність до успішного читання з листа. С.П. Неволіна підкреслює важливість реакції руху на зорово-слуховий образ. Вона вважає низький рівень такої реакції перешкодою у набутті навички. Зазначену індивідуальну особливість неодмінно треба враховувати, шукати шляхи послаблення її дії, або працювати над зміною самої реакції. Відомий український педагог Т.П. Воробкевич наголошує на можливості та необхідності виховання навички читання з листа. Вона стверджує, що важливою умовою цього процесу є поступовість та регулярність. Музичне виконавство у всякому разі залежить від особистості виконавця. Практично всі музиканти прагнуть якісно та вільно читати з листа. Саме тут зростає вплив психологічних факторів. Психологічні чинники процесу набуття будь-яких ігрових навичок індивідуально спрямовані. Але є й деякі загальні, або ті, що найчастіше проявляються. Саме такі ми й розглянемо.

**Мета статті** – вивчення психологічних факторів, що впливають на виконавця-інструменталіста у процесі читання з листа нотного тексту музичних творів.

**Об'єктом дослідження** постають психологічні аспекти читання музичного тексту з листа, а **предметом** – особливості низки психологічних факторів читання з листа.

**Виклад основного матеріалу.** Оскільки процес читання з листа часто відбувається в присутності різних людей, тобто слухачів, викладачів, людей, що цей процес спостерігають або контролюють, виконавець відчуває підвищене загальне хвилювання, яке призводить до ніяковіння, збентеженості. В такому стані при недостатньому досвіді виконавець часто не може повністю опанувати себе і розкрити свої можливості. При skutomu виконанні не реалізуються художньо-технічні завдання твору. З одного боку, складається враження обмежених можливостей та мислення виконавця. З іншого боку, такий прояв у виконавстві може бути ознакою психологічного сум'яття. Сам виконавець не завжди це розуміє. Але внутрішня скутість, „пульсуюче”, із

зупинками, нерівне мислення, фізично-технічна обмеженість, часто погано координовані рухи апарату – все це свідчить про саме такий тип схвильованості. Зрозуміло, що чим нижча виконавська база, тим більше хвилювання, ніяковості та сум'яття.

Цікаво, що при читанні з листа наодинці виконавець може бути майже у такому ж стані. Справа у тому, що набуття цієї навички перш за все відбувається у період навчання. Тобто виконавцем є студент, учень. Навіть у самостійній роботі він відчуває контроль за виконанням, а сам процес сприймає як залік. Зрозуміло, що саме наодинці необхідно навчитись абстрагуватись від зовнішніх факторів як головних причин хвилювання та концентруватись безпосередньо на самому процесі.

Другим психологічним чинником, що стає на шляху читання з листа, є невпевненість у своїх можливостях. Учні самостійно мало аналізують хід становлення навички, мало детально заглиблюються у зміст її складових, які стосуються як самої техніки, так і психолого-організуючих характеристик. Тому відсутність певного успіху, навіть при зовсім недосконалій роботі, а також будь-які недоліки в особистому виконанні сприймаються як негативний підсумковий результат. Часто учні плутають саму навичку читання з листа з особистими виконавськими можливостями та складовими процесу, що забезпечують її набуття. Тобто „я цього ніколи не навчуся, тому що цього не вмію”. Коли людина чогось навчається, вона знає, до чого прагнути і спрямована на результат. Певні зусилля та наполеглива поступова робота є в цьому запорукою. Але з навичкою читання з листа часто поряд знаходиться невпевненість у собі. А за мету визначається одразу кінцевий результат. Все й одразу людина рідко отримує. І це треба пам'ятати. У своїй свідомості студент-учень має бачити не тільки кінцеву мету, а й етапи та шляхи її наближення.

У цьому випадку учню необхідно уважно проаналізувати початковий рівень роботи, особисті недоліки в процесі читання з листа, визначити вади практичного та психологічного порядку, які треба усунути, все це узгодити із загальними вимогами та принципами читання з листа. Після того в ході процесу розвитку навички слід постійно аналізувати, які якості розвиваються, а які відстають, які принципи читання з листа враховуються, а які залишаються без уваги.

Таким чином, невпевненість у своїх можливостях можна подолати, якщо конкретизувати процес та підкорити його через усвідомлення найважливіших та найактуальніших потреб розвитку, через визначення практичних завдань та поступове їх вирішення.

Часто учні плутають природні особисті можливості з практичною навичкою, або певними результатами, які отримують у процесі поступового набуття цієї навички. Йосиф Гофман взагалі вважає невпевненість результатом зайвих думок про своє дорогоцінне „я” і радить не роздумувати про ставлення слухачів до вас, а зосередитись на роботі та самовихованні вольової зібраності.

Наступним чинником називаємо також невпевненість, але не невпевненість взагалі, а невпевненість у відповідності виконавської бази до визначених у читанні з листа завдань. Цікаво, що причиною цієї невпевненості може бути позитивна людська якість – відповідальність. Стосується така невпевненість найчастіше технічних завдань у складній фактурі. Зрозуміло, перемогти свої відчуття важко, але якщо є необхідність читання з листа творів з елементами технічної складності, слід:

- по-перше, на це налаштуватись;
- по-друге, певний час приділити засвоєнню характерних технічних формул та засобів їх виконання;
- по-третє, головне – пам'ятати, що блискуче подолання технічних складностей при читанні з листа не є самоціллю. Найголовніше – загальне художнє відтворення змісту музики.

Основна ж проблема такої технічної невпевненості полягає в тому, що викликає психологічну та фізичну скутість виконавця, а це може завадити виконавським рухам як таким до повної зупинки. У цьому випадку виконавець має працювати над своїм психологічним станом, ставленням до технічних проблем – як поточних, не основних у загальному ході розвитку, а також навчатись керувати активністю та розслабленням м'язів для підтримки активних рухів у напруженому стані.

Страх. Ще один чинник, який часто заважає читанню з листа. Причина його виникнення та форми прояву нагадують невпевненість у собі, але в посиленій формі. Зрозуміло, стосується він прилюдного виконання. Наприклад, читання з листа студентом на навчальному заліку. Тим більше, якщо він вже отримав негативний виконавський досвід поганого читання з листа на

попередньому заліку, такого ж результату він буде очікувати на наступному, навіть якщо достатньо працював у цьому напрямку. Іноді страх викликає присутність конкретних людей. Такими людьми можуть бути не тільки особи, від яких залежить сам результат, наприклад, оцінка. Боятись можна й реакції своїх співучнів. Тут проблема у психологічних взаєминах. Від присутності одних ми відчуваємо підтримку, а присутність інших може визвати напругу і навіть страх. Зрозуміло, що „страхом” ми називаємо велике хвилювання, яке сковує мислення, виконавський апарат та руйнує позитивний підхід до роботи. І як наслідок – прочитати твір виконавець практично та емоційно не готовий. Страх може проявлятися у нервовій реакції: тремтіння, спазми і т.п. Причини страху у кожного можуть бути індивідуальними. Якщо ж мова йде про контрольні заходи у навчальних закладах, їх організаторам та учасникам слід налаштовуватись тільки на позитив у проведенні, а також на позитивний результат.

Неможливо не назвати такий психологічний аспект, як лінь. Але мається на увазі не домінуючий загальний стан, а бажання сховатись від виконання певної задачі, відтягнути момент її вирішення. Людина може навіть не замислюватись над витокami нехотіння доторкнутись до роботи, пояснюючи це по-різному у випадку виконавства і називаючи ліністю. У цьому разі причина може бути глибша. Знову потреба усунути практичні недоліки та невміння стикаються з необхідністю подолати себе внутрішньо й повірити у власні сили і в бажаний позитивний результат роботи. Вивченню ліні психологи присвятили багато досліджень і називають значну кількість причин її виникнення.

Треба назвати найбільш поширені причини ліні, що стосуються самостійної роботи у напрямку музичного виконавства:

- страх;
- втома, низька енергетика;
- депресія, поганий настрій;
- відсутність порядку;
- низька мотивація.

Про страх вже йшла мова. Різні підстави визивають різні його реакції. Страх, що пов'язаний з попередньою невдачею, може не тільки завадити роботі, а й призупинити її, хоча це не завжди усвідомлюється та визнається. У цьому випадку найчастіше людина

потребує розуміння та допомоги, яка може виражатись не тільки у підбадьорюванні, а, перш за все, в аналізі причин попереднього низького результату та визначенні шляху його підвищення. Віра у себе та конкретний план дій подолає невдачі та страх.

Втому і низьку енергетику, якщо вони не спричинені хворобою, також неодмінно можна подолати. Чітка організація роботи та відпочинку, раціональне й повноцінне живлення організму, його фізичних і розумових можливостей допоможуть подолати цю проблему.

Поганий настрій та депресивність також заважають будь-якій роботі, а у нашому випадку – відпрацюванню навички читання з листа. Схильність до такого стану має бути проаналізована та осмислена. Поганий настрій має місце як теоретично визначений психологічний чинник. Але взагалі жити, тим більше працювати із цим неможливо. Змінити негатив на позитив – це перше, що має зробити людина. Працювати над собою, глибоко аналізуючи власне „я”, свій стан, перспективи, оточення, пріоритети й ін., а за необхідності звернутись за допомогою до психолога – такий план дій у цьому випадку.

Відсутність порядку на перший погляд не має великого значення. Але атмосфера, оточення, світ, в якому ти існуєш, здійснюють вплив на свідомість та підсвідомість. Людина навіть може не помічати цього, але відчувати позитив чи негатив із цим пов'язаний. Порядок у докiллі, в організації буття та часу активізує та надихає, сприяє результативності.

Один з визначних чинників ліні – це відсутність мотивації. Людина, дії якої мотивовані, з легкістю себе організує у роботі. Інакше кажучи, людина повинна бажати виконувати роботу. Слово „треба” доволі часто стає організатором якоїсь дії. Багато людей, відчуваючи відповідальність, сумлінно та якісно виконують свою роботу. Але мотивація робить дива. Вона не тільки спонукає до активності, вона є витокom творчості та натхнення. Вільям Джеймс завжди пов'язував мислення з особистим інтересом, оскільки розвиток навички читання з листа базується, у першу чергу, на осмисленні різних складових. Головною в цьому процесі має бути осмислена особиста мотивація. Якщо незрілість дій чи вік не сприяють самотійному її визначенню, на допомогу має прийти викладач, або людина, якій довіряють.

Обов'язково необхідно відзначити такий важливий у наші дні фактор як лінності розуму. Останні десятиріччя у педагогіці та психології багато обговорюють проблему функціональної неграмотності. Сама по собі вона заслуговує на окреме вивчення. Ставши особливістю сучасного суспільства, вона проявилась у різних напрямках загальної та професійної освіти. Певною мірою ця проблема стосується і професійної музичної грамотності та теми читання з листа як частини музичної освіти. Обмеженість мислення, зниження здатності конкретизувати та узагальнювати, відсутність елемента творчості і фантазії та багато інших складових не тільки заважають практичному оволодінню навичкою, а й руйнують комплекс професійного сприйняття та розуміння майбутнім фахівцем власних проблем.

Без сумніву, ця проблема потребує свого вирішення, рішучої боротьби на різних рівнях за повноцінну особистість, збагачену професійним багажем, здобутками історичної та сучасної науки, за створення творчих умов навчання, стимулюючих активність і ініціативу молодого фахівця, його здатність прагнути загального прогресу та свого особистого розвитку.

Не завжди психологічний та загальний стан людини, умови роботи, складові процесу виконавства можуть бути сприятливими. Навіть при мотивованих, організованих діях виникають проблеми, що їм заважають, впливають на поточний та кінцевий результат. І тут на допомогу приходить воля. До сих пір ми розглядали психологічні чинники, які заважали виконавцю. Воля ж є таким універсальним фактором, який визначає поведінку у різних ситуаціях та напрямках роботи. Завдяки волі людина може сконцентруватись на головному, налаштуватись на позитив та бачити певну мету і йти до неї. Багато людей мають волю як природну властивість. Але цю якість характеру можливо виховати завдяки усвідомленню власних потреб та наполегливій роботі над собою. Виконавська воля – це самостійне поняття, яке має величезне значення у загальному процесі становлення музиканта.

Вивченню цього питання приділяють увагу музиканти та психологи протягом століть. Багато теорій та окремих порад існує в плані виховання волі. До цікавого висновку приходять такі дослідники, як Г. Гінзбург, Б. Теплов. Вони вважають, що виконавство як професійна діяльність не можливе без вихованої,

керованої волі. Таким чином, будь-яке виконавство, в тому числі і читання музичного тексту з листа, потребує концентрованої, вихованої та цілеспрямованої волі. При читанні з листа воля організує процес, налаштовує увагу, свідомість, практичні дії, активізує розум та рухи, допомагає відкинути фактори, що заважають зосередитись на головному.

І.А. Єненко детально розглядає особливості виконавської волі, аналізує її стратегічну та оперативну спрямованість і приходиться до висновку, що „у найбільшій мірі вольової поведінки вимагає діяльність в екстремальній ситуації” [5, 37]. Оскільки читання з листа музичних творів здійснюється без попереднього опрацювання нотного тексту, ситуацію, в якому воно проходить, завжди можна назвати екстремальною. Значення волі у цьому випадку збільшується в багато разів.

Усі наступні чинники, що будуть названі далі, у певній мірі пов'язані з волею. Один з них – це вміння концентруватись на виконанні конкретних завдань. Концентрації уваги надається значення протягом розвитку всієї музичної педагогіки. На формуванні вміння усвідомити завдання у процесі навчання та його реалізувати, а пізніше самостійно визначати виконавські завдання, знайти шляхи їх вирішення, та нарешті виконати – базується процес становлення виконавської бази, виконавського досвіду музиканта. Навіть технічний розвиток цілком залежить від психологічного підходу в його організації. С.М. Майкапар підкреслює важливість визначення актуальної робочої мети та виховання вміння слідкувати за процесом активної її реалізації. Від концентрації уваги на одному завданні музичний досвід прямує до акумулювання комплексу виконавських завдань. Є.М. Тимакін дає детальні поради з цього приводу і визнає даний чинник одним з найважливіших у роботі музиканта. У читанні з листа процес узагальнення завдань ускладнюється і потребує включення особистості, розвитку вміння керувати виконанням без сторонньої допомоги. Саме набуття навички читання з листа якнайшвидше виховує вміння спрямовувати розумові, психічні та фізичні процеси, що відбуваються у музичному виконавстві.

Для виховання концентрованої волі та уваги слід обов'язково зосередитись на деяких конкретних виконавських вимогах. При читанні з листа необхідність випереджаючого усвідомлення тексту

визначається майже завжди. Але навіть у цьому випадку людина, що навчається читати з листа, не завжди контролює розвиток музичної думки.

Відтак, внутрішнє охоплення фрази, прямування до її кульмінації та завершення спочатку майже не відбувається. Необхідно виховувати у виконавця вміння сприймати музичну думку в цілому, як словесне речення, або більші мовні угруповання і психологічно налаштуватися на мислення фразами.

Наступна вимога – заради цілого пожертвувати деякими деталями. На перший погляд така вимога спрощує виконання. Але якщо у людини немає достатнього досвіду, вона може розгубитись у варіантах спрощення. І знову у практичному виконавстві на перше місце виходить психологічне налаштування. У даному випадку слід налаштуватися на збереження стійкого метроритму, а також мелодичної та гармонічної основи. При пропущенні деталей необхідна коректність, знання стилю композитора та жанрово-фактурних особливостей, а також вихована професійна інтуїція.

Ще одна важлива вимога – завжди сприймати метроритм, незалежно від особливостей агогіки, як головного організатора.

Всі ці вимоги реалізуються за допомогою уваги та психологічного настрою і мають стати частиною виконавського мислення та психологічного підходу до виконання творів з листа.

**Висновки.** У статті відзначені психологічні фактори, які найчастіше зумовлюють процес читання з листа. Детальне вивчення та кропітка робота над опануванням їх впливу допоможуть впоратись із тими труднощами, що виникають у процесі виконання, виховати стійкий самоконтроль та досягти значних результатів. Треба відзначити, що розуміння усього психологічного процесу стосовно особистого виконання у першу чергу має отримати сам виконавець. Якщо процес набуття навички читання з листа проходить як навчальний курс, або якщо мова йде взагалі про учня-дитину, роль викладача дуже велика, навіть визначна. Керівник має не тільки знати психологічні тонкощі процесу, а проникливо „приміряти” на себе кожне відчуття свого вихованця та вчасно приходити на допомогу. Але головна мета – навчити виконавця самостійно реагувати на будь-які психологічні

обставини, зовнішні та внутрішні, швидко оцінювати їх як свої можливості та досягати позитивного результату.

**Перспективи дослідження** означеної теми зумовлюються вивченням вищеперелічених психологічних факторів читання з листа у їх виконавсько-практичній та педагогічній взаємодії на сучасному етапі розвитку академічного музично-виконавського мистецтва.

### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития / Ф. Брянская // Вопросы фортепианной педагогики. – В. 4. – М. : Музыка, 1976. – С. 46–62.
2. Весперми Л. Ребенок за роялем / Л. Весперми // Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. – М. : Музыка, 1981. – С. 82–87.
3. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано / Т.П.Воробкевич. – Львів : ЛДМА, 2001. – 244 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман – М. : Музгиз, 1961. – 333 с.
5. Ененко И.А. Развитие воли как один из факторов воспитания музыканта-исполнителя / И.А. Ененко // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. – В. 2. – Сєверодонецьк : 2011. – С. 30–37.
6. Майкапар С.М. Как работать за роялем / С.М. Майкапар. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 31 с.
7. Неволіна С.П. Чтение с листа как важнейший фактор становления начинающего пианиста / С.П. Неволіна // Фортепианное образование: проблемы и перспективы. – Екатеринбург : УГК им. М. Мусоргского, 2008. – С. 88–102.
8. Петровская Л.Н. К столетию „Принципов психологии” В.Джемса / Л.Н. Петровская. – М. : Педагогика, 1991. – С. 3–8.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М. : Советский композитор, 1989. – 144 с.

### **References:**

1. Brjanskaja, F. (1976). The skill of playing with a sheet, its structure and principles of development. Voprosy fortepiannoј pedagogiki, 4, 46–62 [in Russian].
2. Vespermi, L. (1981). Child at the piano. Pedagogi-pianisty socialisticheskikh stran o fortepiannoј metodike, 82–87 [in Russian].

3. Vorobkevych, T.P. (2001). Method of teaching piano playing. L'viv: LDMA [in Ukrainian].
4. Gofman, I. (1961). Piano playing. Answers to questions about the piano playing. Moskva: Muzgiz [in Russian].
5. Enenko, I.A. (2011). Development of the will as one of the factors for the upbringing of the musician-performer. *Dukhovnist' osobystosti: metodolohiya, teoriya i praktyka*, 2, 30–37 [in Russian].
6. Majkar, S.M. (1963). How to work at the piano. Leningrad: Muzgiz [in Russian].
7. Nevolina, S.P. (2008). Reading from the sheet as the most important factor in the formation of a novice pianist. *Fortepiannoe obrazovanie: problemy i perspektivy*, 88–102 [in Russian].
8. Petrovskaja, L.N. (1991). To the centenary of "Principles of Psychology" V.Jams. Moskva: Pedagogika [in Russian].
9. Timakin, E.M. (1989). Education of the pianist. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].

УДК 78.083

**Жукова Ольга Миколаївна,**  
*викладач кафедри „Фортепіано”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 692 - 27 - 96  
e-mail: academyglinka@meta.ua

## ДЖАЗОВИЙ ПІАНІЗМ ТА ЙОГО ФУНКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ

**Мета роботи** полягає у вивченні загальної спрямованості еволюції піанізму в джазовому виконавстві й, відповідно, в окресленні типових ознак, своєрідних особливостей трактування ролі фортепіано в умовах сольної, ансамблевої та оркестрової художньо-виконавської джазової практики. Ціллю статті також постає висвітлення й акомпануючої функції джазового фортепіанного виконавства. **Методологія** розробки означеної тематики зумовлюється магістральним застосуванням порівняльно-аналітичного та історичного методів дослідження, а також використанням методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** статті

визначається синтетичним принципом окреслення функцій фортепіано у сольному, ансамблевому та оркестровому музикуванні сфери американського та європейського музичного мистецтва. Своєрідність означеної тематики зумовлюється також і визначенням акомпануючої функції джазового фортепіанного виконавства. **Висновки.** Джазовий піанізм на початку ХХ століття функціонував переважно в оркестровій практиці. Суттєве розширення функціональної палітри відбувається з активізацією ансамлево-оркестрового виконавства, у період, приблизно, середині ХХ століття. Наприкінці ж ХХ – початку ХХІ століть утверджується сольно-ансамблева джазова практика з максимально широкою функціональною амплітудою. Відносно сталим характером позначена акомпануюча функція джазового фортепіанного виконавства у другій половині ХХ – початку ХХІ століть. Утвердження своєрідного художньо-функціонального різноманіття відбувається внаслідок активного зростання професійного музично-виконавського рівня як зарубіжних, так і вітчизняних джазових піаністів. Сучасний джазовий піанізм має найбільш широку жанрово-стильову амплітуду виконавської практики, яка закріплюється не лише в американській та європейській музичних культурах, але й позначається мистецько-творчою дієвістю у нових географічних регіонах.

**Ключові слова:** джазове фортепіано, сольна, акомпануюча, оркестрова, ансамблева функції, стильова течія.

**Жукова Ольга Николаевна,** преподаватель кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Джазовый пианизм и его функции в современной практике**

**Цель работы** состоит в изучении общей направленности эволюции пианизма в джазовом исполнительстве и, безусловно, в очертании типовых признаков, своеобразных особенностей трактовки роли фортепиано в условиях сольной, ансамблевой и оркестровой художественно-исполнительской джазовой практики. Целью статьи также является освещение и аккомпанирующей функции джазового фортепианного исполнительства. **Методология** разработки заявленной тематики обуславливается магистральным применением сравнительно-аналитического и исторического

методов исследования, а также использованием методов анализа и синтеза. **Научная новизна** статьи определяется синтетичным принципом очертания функций фортепиано в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнительстве сферы американского и европейского музыкального искусства. Своеобразие данной тематики выражается также и определением аккомпанирующей функции джазового фортепианного исполнительства. **Выводы.** Джазовый пианизм в начале XX столетия функционировал больше в оркестровой практике. Существенное расширение функциональной палитры осуществляется с активизацией ансамблево-оркестрового исполнительства, в период, приблизительно, середины XX столетия. В конце XX – начале XXI столетий утверждается сольно-ансамблевая джазовая практика с максимально широкой функциональной амплитудой. Относительно устойчивым характером отмечена аккомпанирующая функция джазового фортепианного исполнительства во второй половине XX – начале XXI столетий. Утверждение своеобразного художественно-функционального разнообразия происходит в результате активного повышения профессионального музыкально-исполнительского уровня как зарубежных, так и отечественных джазовых пианистов. Современный джазовый пианизм имеет наиболее широкую жанрово-стилевую амплитуду исполнительской практики. Она укрепляется не только в американской и европейской музыке, но и в творческой деятельности представителей новых географических регионов.

**Ключевые слова:** джазовое фортепиано, сольная, аккомпанирующая, оркестровая, ансамблевая функции, стилевое течение.

**Zhukova Olga**, the teacher for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, the chair of piano

### **Jazz pianism and its functions in modern practice**

**Purpose** of this article is consists in studying overall destination for evolution of pianism into jazz performing. The target of this investigation is also defining typical attributes, particular features for interpretation of role piano into conditions solo, ensemble and orchestral artistic, performing jazz practice. The accompanying function of contemporary jazz piano performing is as well the target for this

research work. **Methodology** of this elaboration for manifested thematic is determinates trunk applying comparative, analytical and historical methods of investigation. The researcher as well employs techniques of analyzes and synthesis. **Scientific novelty** of this research elaboration is defines by synthetic principle outline functions of piano into solo, ensemble and orchestral performing from sphere of American and Europe music art. The determination of accompanying function for jazz piano performing also expresses by originality this thematic destination. **Conclusions.** Jazz pianism functioned in orchestral practice more in the early 20<sup>th</sup> century. The activation of ensemble and orchestral jazz performing are realizing essential expanding functional palette of pianism jazz art in period, approximately, the middle 20<sup>th</sup> century. The process of claiming jazz pianism in solo and ensemble practice with maximal wide functional amplitude was done in the end 20<sup>th</sup> – the early 21<sup>st</sup> century. The accompanying function of jazz pianism performing is underlining approximately by staying character in the second half 20<sup>th</sup> – the early 21<sup>st</sup> century. The active increase professional musical performing level of foreign and domestic jazz pianists generates affirmation peculiar artistic, functional diversity pianism jazz music making. The contemporary jazz pianism haves more wide genres and styles amplitude professional performing practice. It strengthens not only in American and European music, but in creative activity participants' new geography regions.

*The key words:* jazz piano, solo, accompanying, orchestral, ensemble function, style destination.

**Постановка проблеми.** В інструментарії джазу, одного із знакових жанрів музичної культури ХХ століття, помітне місце займає фортепіано. Якщо в класичній, іншими словами, академічній музиці європейського типу воно зарекомендувало себе досить давно, то історія використання цього інструменту в джазовій практиці обмежується власне одним ХХ століттям.

За цей час з'явилося стільки яскравих особистостей у різних стильових течіях, що репрезентують жанр (диксиленд, свінг, боп, кул, третя течія, джаз-рок, фюжн, фольк-джаз і т.д.), що для осмислення їх діяльності потрібне фундаментальне дослідження, щонайменше аналогічне відомій праці „Становлення джазу” Дж. Л. Коллієра [2].

**Актуальність дослідження.** У даній статті зроблено акцент на функціональній стороні діяльності джазових піаністів, котрі представляють перш за все північно-американську та європейську практику. Якщо у класичній (академічній) музиці певним орієнтиром у цьому відношенні можуть бути конкурси – змагання інструменталістів, (так у сучасному ізраїльському фортепіанному конкурсі ім. І. Гофмана має місце чотири тури, кожен із яких покликаний надати учаснику можливість продемонструвати свою майстерність у різних сферах – функціях фортепіанної діяльності – соліста, ансамбліста, концертмейстера та акомпаніатора), то у царині джазу конкурси з'явилися значно пізніше і без єдиної типової структури. Відтак, важко стверджувати, що вони виконують якусь орієнтуючу роль у функціональному відношенні. Тут концертна практика повинна безпосередньо засвідчити на користь того чи іншого трактування функції фортепіано.

**Огляд літератури.** На підставі вивчення різноманітних джерел, а саме історичних і теоретичних досліджень, методичних посібників, довідкової літератури (А. Петров [6], Н. Шапіро [7], В. Олендарьов [5], Є. Барбан [1], Х. Мураками [3]), можна констатувати присутність у джазовій практиці багатьох функцій, які розрізняються залежно від тривалості дії фортепіано (постійна чи перемінна), рівня важливості (провідна чи акомпануюча), кількості учасників процесу музикування (сольна, ансамблева, оркестрова). Остання типологія в умовах розпочатого вивчення функціональності джазового піанізму виглядає найбільш перспективною з позиції репрезентативності.

**Мета статті** – дослідити загальну спрямованість еволюції піанізму і, відповідно, зосередитись на описі типових ознак особливостей трактування ролі фортепіано в умовах сольної, ансамблевої та оркестрової гри.

**Об'єктом дослідження** постає сучасне джазове фортепіанне виконавство, а **предметом** – своєрідна специфіка використання фортепіано у сольній, ансамблевій та оркестровій джазовій практиці.

**Виклад основного матеріалу.** Побіжний ретроспективний аналіз джазу ХХ століття дозволяє помітити зміну співвідношення трьох названих нами функціональних типів у той чи інший історичний період – при загальній тенденції переходу протягом

століття з ансамблево-оркестрового інструмента як пріоритетного в добу традиційного джазу (диксиленд, свінг, боп, кул...) до сольного-ансамблевого, поширеного в сучасній практиці.

Щойно сказане не заперечує використання форми музикування, яка не відповідає відзначеній спрямованості розвитку джазового піанізму, а лише означає факт її відходу на другий план, меншу популярність на тому чи іншому етапі еволюції жанру. Наприклад, в 1900–1930-х роках сольне трактування цього інструмента асоціювалось переважно з рег-таймовими піаністами або тими, хто продовжував їх традиції, працюючи в межах бугі-вугі, страйд-піано (Л. Сміт, Дж. П. Джонсон та ін.). Саме тут визначилась одна типова ознака сольного музикування – віртуозність, розкрита в межах жанру, по можливості різнопланова техніка володіння інструментом. Яскравою ілюстрацією до цього твердження є гра російського піаніста радянського періоду Олександра Цфасмана. Він отримав значну професійну підготовку у двадцяті роки в класі Ф. Блуменфельда в стінах Московської консерваторії, паралельно оволодіваючи основами джазового музикування і орієнтуючись на американську школу (платівки, нечасті гастролі джазменів з історичної батьківщини жанру). Результати виявились досить змістовними, якщо зважити на згадування його імені на сторінках монографії Дж. Л. Коллієра „Становлення джазу”: „Олександр Цфасман, чия бурхлива манера страйд нагадувала гру Джеймса П. Джонсона” [2]. Така занадто скромна, звужена оцінка внеску видатного російського віртуоза пояснюється недостатньою освіченістю Дж. Л. Коллієра у справжньому доробку російських, ширше – європейських джазменів, що розпочинали свою кар’єру до Другої світової війни.

Стосовно ж загальної оцінки джазового піанізму на теренах США, то там у цілому домінувала ансамблево-оркестрова форма, і, відповідно, роль інструмента була зовсім іншою. Нині досить складно визначити її в повному обсязі, – достатньо згадати про особливості запису двадцятих років, коли штучно обмежувались тривалість звучання композицій, коло функцій певних інструментів, припустимо, у залежності від рівня їх голосної динаміки, акустичний баланс не відповідав реаліям практики в умовах виступу на естраді й ін.

Але деякі ознаки можна окреслити, зокрема, намагання підтримати певну пульсацію в межах граунд-біту (англ. – основний удар, пульс). Стійка регулярна пульсація у джазі, що співпадає з метричною структурою такту [2, 362], за який відповідає ритм-секція.

Як відомо, із самого початку появи жанру співвідношення інструментів у межах джаз-бенду було визначено досить чітко. З одного боку, існувала група так званих мелодичних інструментів, тобто тих, що мали виконувати провідну сольну функцію, пропонуючи слухачеві той чи інший варіант мелодії (наприклад, близько до теми – у труби, орнаментальний – у кларнета, гармонічний каркас – у тромбона). З іншого, була і так звана „ритм-секція”, учасники якої відігравали роль супроводу. В межах диксиленду до першої включались труба, корнет-а-пістон, кларнет, різні саксофони, тромбон, а до другої, – барабани, контрабас, банджо, гітара, фортепіано. Але навіть за такої нібито дуже конкретної, зрозумілої диференціації часом спостерігалась певна суперечливість у виконанні тієї чи іншої функції. Наприклад, судячи з фонічних записів 20-х років тромбон як сольний інструмент явно знаходився „у затінку” порівняно з партнерами по мелодичній секції. Лише ренесанс стилю „диксиленд” у середині ХХ століття підтвердив право цього інструмента на виконання мелодичної функції, – йдеться про значно зрослий порівняно з початком ХХ ст. рівень технічної майстерності. Приблизно аналогічна метаморфоза відбулась і з гітарою в традиційному джазі.

Найбільш двоїстою у диксиленді виглядала фортепіанна партія. У руках звичайних ремісників вона була переважно акомпануючою. Знову таки до такого висновку можна дійти після вивчення тодішніх фонічних записів. Як що ж йшлося про майстрів рівня Джеллі Ролл Мортон, то рівною мірою інструмент міг трактуватись і як солюючий.

Така функціональна двоплановість потенційно була властива різним стильовим течіям. Інша справа, що в конкретних умовах певної з них та чи інша функція мала більш чи менш доказовий вигляд. Зокрема, в умовах біг-бенду свінгового типу фортепіано сприймалось переважно як інструмент, що повинен тримати на собі усю гармонічну вертикаль. Яскравим зразком такого підходу була

практика американських колективів К. Бейзі, Б. Гудмена, Д. Еллінгтона, Фл. Хендерсона, Арті Шоу, а в Радянському Союзі – Ан. Кролла, Ед. Рознера, О. Цфасмана.

Наскільки незвичним за таких умов було виведення фортепіано на передній план, свідчила незначна доля в оркестрових програмах сольного музикування на цьому інструменті, зокрема в межах композицій, розрахованих на інструментальне тріо (фортепіано, контрабас, барабани). Такий склад, як правило, використовувався епізодично, заповнюючи проміжок часу між оркестровими блоками композицій в межах певного концертного відділення. Метою таких „інтерлюдій” було надання перепочинку духовикам, – без спеціальної зупинки танцювального чи концертного вечора.

На тлі такої традиції використання фортепіано своєрідним казусом виглядала сольна гра Дюка Еллінгтона в одному з паризьких концертів початку 60-х років. Протягом усього відділення на сцені були присутніми контрабас і барабани, але ... без виконавців! Той факт, що така експериментальна поведінка на джазовій сцені йшла у розріз зі сталою традицією свінгового джазу, підтвердили чотири київські концерти колективу Д. Еллінгтона восени 1971 року – під час гастролей в СРСР, коли абсолютно переважали оркестрові композиції, було трохи вокалу (вокаліст та вокалістка) і мінімум ансамблів. Такий підхід передбачав виділення трьох аспектів в ансамблевій грі піаніста – ритмового, покликаного приймати активну участь у створенні пульсації, гармонічного, що доповнює чи підтверджує акордову структуру певного моменту, та мелодичного, що є репліками – відповідями на ті чи інші „заяви” інших інструментів.

Ця багатоаспектність виглядає особливо рельєфною в умовах переключення з акомпануючої функції на сольну і навпаки, коли йдеться про одну і ту ж саму композицію. В цьому відношенні прямо хрестоматійною виглядає версія Д. Гіллеспі (труба) і О. Пітерсона (фортепіано) композиції „Караван” Х. Тізона - Д. Еллінгтона, що записана цим дуєтом у шістдесяті роки минулого століття [5]. З позиції логіки розвитку в межах композиції, вміння вести діалог виявляється чи найважливішою рисою у грі джазового інструмента, зокрема, фортепіано в умовах свінгу і в подальших стильових течіях.

Особливо важливою якістю виглядає діалогічність в умовах супроводу вокаліста. Є деякі піаністи, як, наприклад, Келлі, який ввійшов до всесвітньої джазової історії як партнер Біллі Холідей або Еллі Фіцджеральд. Причому далеко не завжди високий виконавський рівень піаніста є гарантією значного художнього кінцевого результату.

Загалом, оцінюючи досвід спільного музикування вокалістів та інструменталістів, дослідник має обов'язково враховувати той фактор, що має справу не тільки з музикантами певного виконавського рівня, а, цілком можливо, з яскравими особистостями, дуже відмінними в психічному плані, що впливає на кінцевий якісний результат. Це спостереження може здаватись комусь не дуже оригінальним, навіть банальним своєю простотою, але чомусь воно не завжди береться до уваги при оцінці творчості конкретних джазменів. Показовим у цьому відношенні виглядає приклад, наведений Харукі Муракамі, японським письменником і, одночасно, фанатично закоханим у джаз все своє життя. На сторінках „Джазових портретів” він порівнює дві інтерпретації „These Foolish Things”, що здійснені різними співачками, чий виконавський статус ніколи не брався під сумнів, а саме, Біллі Холідей та Еллою Фіцджеральд, у супроводі одного ансамблю під керівництвом талановитого піаніста Оскара Пітерсона [3, 69]. Відносну невдачу першого запису Муракамі пояснює саме психічною несумісністю музикантів з Біллі Холідей, чий характер на момент запису вже остаточно зіпсувався під впливом алкоголю та наркотиків. В той же час наявність повного контакту забезпечила в другому випадку майже зразковий вигляд цієї композиції.

Взагалі, у питанні функціонального трактування джазового інструментарію і, зокрема, фортепіано, спостерігалось певне відставання європейців від американських колег, особливо, якщо не вистачало чітких зовнішніх орієнтирів. Показовою у цьому відношенні виглядала зустріч радянських музикантів з родоначальниками жанру після тривалої перерви, викликані Другою світовою війною та подальшою холодною, яка відбулась у 1962 році під час гастролей оркестру Бенні Гудмана до СРСР. Конкретно йдеться про яскраві враження від гри одного з американців на джем-сейшні в Ленінграді („Jam session” з англ. – випадкова зустріч, традиційні творчі зустрічі джазових музикантів,

що збираються у вільний час для вільного сумісного музикування, обміна ідеями чи змагання одного з одним у виконавській майстерності та в мистецтві імпровізації” [2, 363]). Вони належать відомому альт-саксофоністу Геннадію Гольштейну: „За роялем був Віктор Фельдман, і ми вперше почули, як повинен грати піаніст. Це також був переверот у наших уявленнях, тому що до цього всі, хто наслухався платівок Боббі Тімонса з Еддерлі з його акордовими тутті, думали, що те, як він „взриває” рояль, – це й є вищий клас. Усі наші піаністи просто „колотили” рояль. Наживо ніхто ніколи не бачив і не чув, як треба грати. У запису все здається голосним, як оркестр. А коли ми почули Фельдмана наживо, то виявилось, що він грає дуже тихо, його майже не було чути – настільки було в нього ювелірне туше. В американців наяву був майже природний акустичний баланс” [1, 80].

З цієї цитати можна зробити кілька висновків. По-перше, радянські музиканти мали хибне уявлення про справжній рівень голосної динаміки джазу. Ця обставина безпосередньо була пов’язана із забороною функціонування жанру в СРСР, як, між іншим, і деяких інших, наприклад, і рок-музики пізніше. По-друге, якість гри піаніста була свідченням його зручності в ролі як соліста, так і акомпаніатора. По-третє, досвід гри інших інструменталістів під час супроводу вокалістів тільки підтверджує це спостереження.

Повертаючись до питання ролі діалогічності у джазовому музикуванні зауважимо, що вона залишається помітною і в умовах сольного музикування. Соло в останній третині минулого століття все більш помітно демонструвало свої переваги в джазовому піанізмі. З’явилась ціла плеяда яскравих особистостей – як на історичній батьківщині жанру (Кейт Джаретт, Чик Корія, Хербі Хенкок), так і в Європі (Олександр Шліппенбах – Німеччина, Адам Макович – Польща-США, Л. Чижик – СРСР-Німеччина, В. Ганелін – СРСР-Ізраїль, Ю. Кузнецов – Україна). Вони досить часто виступають індивідуально.

Така чимала кількість музикантів свідчить про чітку тенденцію. Це зовсім не означає їхньої відмови грати в умовах традиційних ансамблів, зокрема, тріо. Нагадаймо, що ансамбль такого типу у складі К. Джаретт (фортепіано), Персі Хіт (контрабас), Д. Ді Джонетт (ударні) взагалі перетворився на еталонний у 80–90-х роках. Більше того, як зізнаються самі

музиканти, є ті, хто віддає перевагу саме соло у „чистому”, так би мовити, вигляді, наприклад, Леонід Чижик. Інші звертаються до такої форми виступу вимушено. Про це розповідав у своєму інтерв'ю ВВС В'ячеслав Ганелін, що пов'язувалось із неможливістю віднайти собі партнерів рівня Тарасова та Чекасіна одразу по переїзду до Ізраїлю [1].

Чи не головною рисою джазових піаністів-солістів є розширення жанрово-стильового діапазону їх композицій. Перші ознаки цього явища ми спостерігаємо ще у довоєнному джазі. Так, наприклад, такий підхід, демонстрований ще О. Цфасманом, фактично був запрограмований ще з часів навчання у Московській консерваторії і давався взнаки буквально до останнього моменту його життя.

Як один з прикладів постійного тяжіння О. Цфасмана до розширення власних знань про світову музику наводить син музиканта: факт вивчення ним партитур Г. Малера незадовго до відходу у вічність. Тому в світлі сказаного зовсім не випадковим виглядає звернення Цфасмана до різноманітних форм джазового музикування – від сольних, ансамблевих до оркестрових – свінгових та симфоджазових, від мініатюри до сюїти, а також використання найрізноманітнішого у жанрово-стильовому відношенні матеріалу – фольклорного, естрадно-джазового, з академічної музики.

В американській практиці середини ХХ століття таких різнопланових фігур майже немає. Переважають музиканти, що тяжіють до певних домінант, наприклад, трактування джазового піанізму як зручної форми викладання пісенного за своєю сутністю матеріалу (Ерролл Гарнер, Джордж Ширінг) або акцент на інструментальних композиціях віртуозного плану (Арт Тейтум, Оскар Пітерсон). Щойно сказане про конкретних виконавців зовсім не означає неможливості почути в їх грі нетипового за стилем твору. У даному випадку йдеться про „хіти”, які принесли славу цим піаністам у тій чи іншій царині.

Серед сучасних продовжувачів справи О. Цфасмана – в плані налаштованості на максимально широке застосування досягнень оточуючого музичного світу – спостерігаємо чимало відомих майстрів фортепіанної гри. Так один з них, „видатний джазовий піаніст, аранжувальник та бенд-лідер” [1, 129] француз Мішель

Легран щиро зізнається, що „завжди мав справу з усіма можливими видами та жанрами музики: і класичною, і джазовою, і популярною, і музикою до кіно, мюзиклів і т.п. Я створюю і виконую будь-яку музику; загалом бажаю бути саме таким, універсальним музикантом” [1, 130].

До цієї думки досить близький представник більш пізньої генерації, американець Ентоні Девіс, але він розглядає проблему перетину жанрів дещо в іншому ракурсі: „Зараз думаю про себе як композитор, який пише сучасну музику. Мені приходится обмежувати себе. Американська музика корінням пов'язана з імпровізацією, афро-американською музичною традицією. Як композитор я не можу не стикатись з усіма цими музичними сферами” [1, 98–99].

Дану тезу про глобалізацію як типову рису сучасної світової музичної культури Ентоні Девіс розвиває наступним чином: „У створенні сучасної музики зараз приймає участь багато музикантів поза межами Америки. І це чудово. Цей процес продовжує розвиватись. Одночасно відбувається процес взаємного, перехресного впливу всіх музичних культур... І такого роду впливи відбувались в обох напрямках, із самого початку ХХ ст.” [1, 100].

Внутрішнє тяжіння до певної форми музикування, як це не здається дивним, може викликати модернізацію традиційного жанру. Наприклад, звичка до ансамблевої гри у міні-складі викликала цікавий варіант виступу артиста під час гастролей у Москві (1990 рік) після переїзду музиканта до Ізраїлю. В описі А. Петрова концерт виглядав, як одночасна „гра однією рукою на роялі та синтезаторі, а іншою – ритмічних візерунків на барабанах та тарілках” [6, 221].

Музиканти у власних інтерв'ю, розрахованих на публічне озвучування, як правило, не торкаються питань взаємодії елементів різних жанрів. Тим більшу цінність мають дещо інші „таїни” відносно контактування з академічною музикою, що озвучені Олексієм Козловим у 1998 році: „Зазвичай я беру теми славетних композиторів та злегка переосмислюю їх – додаю зайві ступені, понижені, наприклад, які надають цим же акордам сучасне звучання” [1, 114]. Але зрідка музикант використовує більш складну техніку, що припускає відсутність безпосередньої залежності від аналога в джазовій або академічній музиці, а являє

собою повністю автономну субстанцію. У якості такої О. Козлов згадує композиції для струнного квартету та солюючого альт-саксофона, які з'явилися завдяки співробітництву з професурою Московської консерваторії.

Заглиблюючись у дослідження сольної практики, музикантів умовно можна диференціювати на тих, які намагаються узагальнити власні враження від різних жанрів, так званої масової музики (естради, поп, джазу, року ін.). У Радянському Союзі яскравою постаттю такого роду, наприклад, був Ігор Бриль. Достатньо згадати його виступ на вечорі фортепіанного джазу в Москві на початку ХХІ століття, який включав „Ноктюрн” естрадного типу та „Подорож у світ джазу”, яка включала блюз, бугі-вугі, заохочування до ритмового акомпанементу публіки, а заключна каденція була ремінісценцією базового віртуозного пасажу з концерту для фортепіано з оркестром Едварда Гріга.

Іншу групу утворюють піаністи, які налаштовані на більш активне і масове застосування музики різних жанрів. Якщо І. Бриль, припустимо, використовує класичну музику як своєрідну інкрустацію до суто джазово мейнстрімовського матеріалу, то Л. Чижик трактує їх обох як паритетні за своїм первісним значенням жанри, співвідношення яких в умовах конкретного музикування може бути різноманітним і, так би мовити, по вертикалі (поширений варіант: класична мелодія + „сучасні ритми” в супроводі) і по горизонталі, коли композиція складається з кількох розгорнутих розділів, кожен з яких має власну жанрово-стильову домінанту. Зразком останнього може слугувати обробка „Баркароли” П. Чайковського. Такий підхід поділяється й іншими відомими вітчизняними джазменами, наприклад, Е. Ізмайловим (композиція „Ранок у селі”), О. Козловим (твір „Як у вечері”), Г. Лук'яновим („Сільське весілля”).

В останній третині ХХ століття примітну роль відіграв колектив, який послідовно проводив лінію на перетин різних жанрів у кожній власній композиції. На Заході для його стильового позначення з'явився спеціальний термін „crossrover”, англ. – перетин. Йдеться про вільнюське тріо у складі В'ячеслава Ганеліна (фортепіано), Володимира Тарасова (ударні інструменти), Володимира Чекасіна (саксофони, кларнет), скорочено – „ГТЧ”. Від своїх колег по цеху вони відрізнялись тим, що досить відверто

обговорювали в пресі питання техніки створення композицій. Так, наприклад, у своєму інтерв'ю радіо ВВС, датованому 1979 роком, вони визначали „номенклатуру” жанрів, якими користувались у власній творчості таким чином: „Якісь елементи ми позичаємо не тільки з джазу, але й з камерної музики, фольклору та інших жанрів. Інколи ми вживаємо і „наївні” дитячі прийоми, що створюють дуже цікаві комбінації, свіжі і „нечувані” [1, 86–87].

Через чотирнадцять років, вже після ліквідації даного складу ансамбля, один з його учасників піаніст та композитор В'ячеслав Ганелін, повертаючись подумки до минулої практики, згадував той самий принцип, але уточнював деякі деталі його використання: „Ми вживали різні стилі і жанри – і джазові, і не джазові. У принципі наша музика мала полістилістичний характер. Шукали завершену музичну логіку, яка б могла об'єднати форму того, що ми робили. Важливо було досягти переконливості цієї логіки, зберегти джазову основу композиції” [1, 48–49].

Приблизно в цей же час музикант у бесіді з музикознавцем Аркадієм Петровим максимально просто виражає власний підхід до творчості: „Обдумуючи форму, створюю певний структурний каркас, який пізніше заповнюю матеріалом, який виникає спонтанно” [6, 223]. Це настільки зримо, що сприймається як механічний процес „наливання”(?!), в якусь ємність. У реальній практиці В. Ганеліна, піаніста, композитора, аранжувальника він набуває тієї конкретики, що допомагає позбутись формальності і досягти самобутнього художнього рішення. Підтвердженням тому платівки цього періоду, що були підготовлені фірмою „Мелодія” кінця 70-х – першої половини 80-х років.

На той час сама можливість такого широкого – за кількістю учасників – контактування, поєднання, „перетину” стильових та жанрових елементів в одному „часовому просторі” була надзвичайно новаторською і тому вимагала захисту з боку прихильників цього принципу, які визнавали певну відмінність від усталених традицій жанру. Так відомий піаніст М. Альперін (Вінниця–Кишинів–Москва–Осло), який у власній грі поєднував молдавські, єврейські та блюзові мотиви, як це було заявлено в анонсі одного із всесоюзних фестивалів кінця 80-х років, погоджувався, що його музика – „не тільки джаз”.

Його ж колега Л. Чижик прямо декларує, що „джаз сьогодні – це просто музика сьогодні та сучасна форма музики, котра повинна належати нашому часові. Джаз використав традиції багатьох музичних культур. Це універсальна за формою та естетикою серйозна музика” [1, 279].

**Висновки.** На межі століть поступово акцент у дискусіях змістився на обговорення процесів технології. Поки що важко говорити про якісь реальні результати на рівні осмислення всього явища, але по відношенню до певних випадків це цілком можливо. Зокрема, досвід щойно згаданого Л. Чижика вже був предметом вивчення [6]. Російський музикознавець А. Петров систематизував принципи розвитку матеріалу, які застосовує цей піаніст: „Чижик постійно використовує „сквозний розвиток”, зломи, зрушення фактури, введення нових контрастних частин, боротьбу мовних елементів, конфлікти та зіткнення” [6, 117]. Але, оскільки для самого музиканта важливим є „не прагнення до створення якихось застиглих форм, готових творів; для мене важливішим був сам акт творчості, сам процес музикування [1, 283], то цікавим є опис останнього на фестивалі „Джаз Джемборі” у Варшаві 1977 року або музичний коментар до московської виставки циклу аплікацій французького художника Анрі Матісса під авторською назвою „Джаз”, збережений у відеофільмі „Матісс і джаз” (нарис про цього музиканта у книзі А. Петрова „Джазові силуети” [6]). Між іншим, приклади такого роду експериментів з виходом за межі традиційних форм прояву джазової активності демонструють й українські піаністи Ю. Кузнецов, П. Шемета та ін.

Гадаємо, що наведених прикладів достатньо, щоб зрозуміти, наскільки розширення жанрово-стильових меж музики, яку називають джазом – відносно фортепіанної практики – посприяло входженню цього виду мистецтва в сучасну світову культуру. Тому зовсім не дивним видається його поява у другій половині ХХ століття і закріплення в нових географічних регіонах (Північ та Південь Африки, Південна Америка та Далекий Схід Азійського континенту).

**Перспективи дослідження** окресленої тематики зумовлюються необхідністю вивчення особливостей функціонування джазового фортепіано не тільки в країнах Старого та Нового світу, але й поза їх межами.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Барбан Е.С. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза / Е.С. Барбан. – СПб. : Композитор, 2006. – 304 с.
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Мураками Х. Джазовые портреты / Х. Мураками. – М. : Эксмо, 2005. – 240 с.
4. Озеров В.Ю. Дж. Л. Коллиер Становление джаза / В.Ю. Озеров // Словарь специальных терминов. – М. : Радуга, 1984. – С. 357–376.
5. Олендарьов В.М. Про співвідношення варіаційності та імпровізаційності у класичному джазі / В.М. Олендарьов // Українське музикознавство. – В. 33. – К., 2012. – С. 212–218.
6. Петров А. Джазовые силуэты / А. Петров. – М. : Музыка, 1996. – 238 с.
7. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. Джазмены об истории джаза / Н. Шапиро, Н. Хентофф. – М. : Синкопа, 2000. – 432 с.
8. Cicily Janus The New Face of Jazz / Janus Cicily. – New York : Billboard Books, 2010. – 338 p.

### References:

1. Barban, E.S. (2006). Jazz dialogues. Interview with musicians of modern jazz. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
2. Kollier, L. Dzh. (1984). Becoming jazz. Moskva: Raduga [in Russian].
3. Murakami, H. (2005). Jazz portraits. Moskva: Jeksmo [in Russian].
4. Ozerov, V.Ju. (1984). J. Collier Formation of Jazz. Slovar' special'nyh terminov, 357–376 [in Russian].
5. Olendar`ov, V.M. (2012). About the correlation between variation and improvisation in classical jazz. Ukrayins`ke muzy`koznavstvo, 33, 212–218 [in Ukrainian].
6. Petrov, A. (1996). Jazz silhouettes. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Shapiro, N., Hentoff, N. (2000). Listen to what I am going to tell you. Jazzmen about the history of jazz. Moskva: Sinkopa [in Russian].
8. Cicily Janus, (2010). The New Face of Jazz. New York: Billboard Books [in English].

## *Хроніка музичних подій*

УДК 78.087.68

**Іванова Юлія Юріївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Вокально-хорова майстерність”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (098) 808 - 19 - 43  
e-mail: yuliya2904@meta.ua

### **VI МІЖНАРОДНА БАХІВСЬКА АКАДЕМІЯ У ДНІПРІ**

*„В каждой музыке Бах, в каждом из нас Бог”  
І. Бродський*

Що потрібно сучасній людині? Які духовні орієнтири тримають її серед хаотичної, під час жорстокої та байдужої сучасності? Чому саме сьогодні так жадібно шукаємо ми взірців моральної чистоти, віри та глибини почуттів?.. Велике щастя, що посеред нас *музика*. Вона здатна піднятися над буденністю, недосконалістю, над найпалкішими суперечками, і навіть війнами, вона зберігає в нас людяність, закликає жити у гармонії з оточуючим світом і з самим собою. Особливо це стосується творчості великого німецького композитора епохи бароко Й. С. Баха, яка сконцентрувала у собі головні естетико-філософські, моральні та релігійні питання людства.

У ХХІ сторіччі музика Й.С. Баха є вкрай актуальною та необхідною, бо сучасна людина як ніколи потребує духовного притулку та захисту. Ця вічна музика лікує душу, втішає і вселяє надію. Великий німецький геній потрібен нам сьогодні як повітря: і самим музикантам – від малого до великого, і слухачам, які знаходять в його творах духовну опору та отримують шанс змінити себе і світ навколо...

Великою подією для міста Дніпра стала VI Міжнародна Бахівська академія, яка проходила у стінах Дніпропетровської

академії музики ім.М.Глінки з 8 по 17 листопада 2016 року. Організаторами цього визначного проекту виступили Нове Бахівське товариство з м. Лейпцигу (Німеччина) та Генеральне консульство Німеччини в м. Донецьку з офісом у м. Дніпрі. Важко переоцінити значення цієї події для молодих українських музикантів, адже вони отримали шанс працювати з безпосередніми носіями вікових німецьких виконавських традицій, зануритися у всесвіт барочної символіки та невимірної глибини образів бахівської музики.

У центрі уваги цього річ постала робота над справжніми шедеврами композитора – Кантатою BWV 21 „Ich hatte viel Bekümmernis” („Множилась скорбота у серці моєму”) та двома розділами з Меси h-moll BWV 232 – „Kyrie” („Господи, помилуй”) та „Gloria” („Слава у вишніх Богу”). Завдяки німецьким викладачам, за період тижневої роботи молодим українським виконавцям вдалося максимально наблизитися до розуміння нескінченної глибини, мудрості та вічності цієї музики.

Серед професорів цього річної Бахівської академії – хоровий диригент, художній керівник проекту Крістфрід Брьодель, викладачі академічного співу Гертруд Гюнтер та Йоханнес Шмідт, спеціалісти Ульріке Тітце (скрипка, струнно-смичкові інструменти), Кристоф Гербет (гобой, дерев'яні духові інструменти), Крістіан Пакмор (труба, мідні духові інструменти), Рафаель Альперман (клавесин), Вольфганг Церер (орган) та менеджер проекту Дітер Бернхардт. Роботу з підготовки студентів до Бахівської академії здійснили викладачі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки: професор Ігор Приходько (музикознавець), кандидат мистецтвознавства Юлія Іванова (хормейстер), заслужена артистка України Надія Юрійчук (орган), заслужений артист України Віктор Кузіков (струнні інструменти), завідуючий кафедрою „Оркестрові духові та ударні інструменти” Ігор Грузин (духові інструменти).

Організація занять з німецькими професорами передбачала щоденну кропітку роботу з десятої години ранку до пізнього вечора, базувалася на індивідуальних уроках, роботі з окремими виконавськими групами та зведених репетиціях. Кожен фахівець працював зі студентами над специфікою аутентичної інтерпретації музичної мови Баху та її сучасної актуалізації, над особливостями

барочної стилістики, аналізом риторичних фігур, високою поезією почуттів та духовною змістовністю бахівської поліфонії.

Маестро Крістфрід Брьодель – головний диригент та ідейний натхненник Бахівської академії – став для студентської молоді справжнім взірцем відданості своїй справі, служіння високому мистецтву та Богові. Головною концепцією його щоденної роботи з хором та оркестром було повне занурення у духовний зміст Високої меси та Кантати № 21. Особлива увага приділялася драматургії, архітектоніці окремих частин твору та його цілісності, підкреслювалася залежність усіх засобів музичної виразності від духовного тексту (Ординарія - у Месі h-moll; псалмів, Відвертостей Іоанна Богослова та текстів Саломо Франка - у Кантаті №21). Вся повнота почуттів – від глибоких страждань, болі та скорботи до смиренності, радості та урочистого тріумфування – знаходила вираження у мануальній техніці Крістфріда Брьоделя. На своїх майстер-класах з диригування маестро намагався максимально розкріпостити молодих диригентів, змушував їх прислухатися до самих себе, до музики у своєму серці.

У музиці Й.С. Баха відчувається не тільки бездоганна чистота гармонії, але і природний зв'язок та плавність мелодичної лінії кожного окремого голосу. Навчити виконавців слухати себе у діалозі з іншими голосами – було основною метою диригента. Часто на репетиціях він припиняв диригувати і виконавці мали продовжувати музикувати самостійно, максимально прислухаючись один до одного та намагаючись врівноважити динамічний, метро-ритмічний та художній ансамбль.

У результаті тижневих занять з німецькими професорами студентський оркестр та хор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки піднявся на справжній європейський рівень звучання: прозоре та ясне голосоведіння, технічні темпи, виразні багаточарові фуговані побудови, відповідні барочні артикуляційні та штрихові рішення, точність метро-ритмічної пульсації, усвідомлений філософсько-релігійний контекст творів.

Молоді солісти з Дніпра, Харкова та Одеси – Ващенко Олександр, Крилов Артем, Кулікова Поліна, Расторгуєва Анастасія, Соловійова Наталія, Субот Юрій, Шевчук Анастасія, Якимець Олександр, Юган Ганна, Самойленко Світлана – також отримали

неоціненний досвід в роботі над вокальними партіями німецького генія.

Підсумком VI Бахівської академії стали концерти у Дніпрі та інших містах:

13 листопада – Концерт-лекція „Відкрити серця” (м. Дніпро);

14 листопада – Прем'єра на сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);

15 листопада – Концерт на сцені Кам'янського обласного музичного училища (м. Кам'янське);

16 листопада – Концерт на сцені Криворізького обласного музичного коледжу (м. Кривий Ріг);

17 листопада – Концерт Вольфганга Церера у Будинку органної та камерної музики (м. Дніпро).

VI Міжнародна Бахівська академія ще раз продемонструвала, що безсмертна музика композитора продовжує жити, хвилювати душі і серця. Сьогодні про німецького генія кажуть, що він неначе верхівка гори для подорожніх, що від неї віддаляються, вона постає все більш грандіозною та величною. І це дійсно так.

Велике щастя – коли заходиш до музичної академії, а з усіх куточків чотириповерхової будівлі лунають творіння Баха! І всі знаходяться у невимовному захопленому стані, у якомусь дивовижному творчому єднанні! Сподіваємось, що імпульс, закладений Шостою Бахівською академією, дасть міцний поштовх усім виконавцям та слухачам до подальшого творчого та духовного зростання!

УДК 78.071.1

**Громченко Валерій Васильович,**  
*проректор з наукової роботи*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,*  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*

тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com

## **ДНІПРО БРАС ФЕСТ ТА КЛАРНЕТНО-САКСОФОННА ФЕЄРІЯ**

З 15 по 19 грудня 2016 року в Дніпропетровській академії музики відбулась подія, яка символізує початок нового формату концертно-фестивального руху не лише для міста Дніпра, але й для усього центрального регіону України. Означення нової формації віддзеркалила, як і годиться, назва заходу – Дніпро Брас Фест. Спеціалізований вектор академічної інструментальної музики, у представленні лише мідних духових (труба, валторна, тромбон), максимально зосередив увагу численних поціновувачів та безпосередніх представників царини духового професійного музично-виконавського мистецтва.

Зірковий склад учасників цього марафону, представлений професором Вищої школи мистецтв у Бремені Отто Заутером (труба, Німеччина), солістом Флорентійської опери Люка Бенуччі (валторна, Італія), керівником факультету оркестрової майстерності Західного університету в Канаді Аленом Труделем (тромбон), заслуженим артистом України Андрієм Ільківим (труба, Україна), безумовно, привернув увагу багатьох студентів, викладачів мистецьких навчальних закладів з міст Кривого Рогу, Кам'янського, Запоріжжя, Рівного. Завдяки зусиллям представників Генерального консульства Федеративної Республіки Німеччина, як установи-співорганізатора фестивалю, до академії музики ім. М. Глінки також завітали менеджер з культурних програм міжнародної гільдії трубачів-професіоналів Сабіна Кірдорф (Німеччина), відомий телевізійний продюсер і директор численних програм та документалістики німецького національного

телебачення Йоахім Якель, а також голова асоціації композиторів Німеччини Енйотт Шнайдер.

Фестиваль розпочався з надзвичайно активної та доволі масованої низки майстер-класів, які відбувались два дні поспіль, протягом 15 та 16 грудня. Відкриті заняття проводились не лише музикантами-інструменталістами, але й іноземними представниками мистецько-гуманітарної сфери. Зокрема, висвітлювались наступні тематичні напрями: „Сучасний культурологічний менеджмент” (С. Кірдорф), „Загальні тенденції режисури сучасного мистецтва” (Й. Якель), „Сучасний творчий доробок та новітні композиційні техніки представників Німецької композиторської школи” (Е. Шнайдер).

У наступні три дні, а саме 17, 18 та 19 грудня, програма фестивалю суттєво розширилась. Денні оркестрові репетиції та вечірні концерти плідно доповнили перманентний ряд майстер-класів, у яких кількість учасників з активною динамікою збільшувалась щодня. Перший концерт здійснився в ореолі музичних символів бароко. Незмінна активність внутрішньої метро-ритмічної пульсації, протиставлення світла і тіні, контрастні побудови відлуння у партії труби-пікколо та в оркестрі стверджували величність руху як змістовно-формуєчого знаку музичного бароко. Професійну досконалість трубача Отто Заутера у виконанні концерту для труби з оркестром Й. Мольтера складно переоцінити. Про таких виконавців зазвичай кажуть: „Народився з інструментом в руках”. Супровід солісту, представлений камерним оркестром академії музики ім. М. Глінки був тембрально доповнений майстерністю яскраво вираженого аутентичного стилю київської клавесиністки, викладача Наталії Фоменко.

Концерт духового оркестру під орудою Ігоря Грузина постав центральною кульмінацією фестивального марафону в стінах Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Вечір 18 грудня означила духова академічна музика сучасних вітчизняних та зарубіжних композиторів. Національний колорит творчості й композиторська обдарованість Л. Колодуба виразно розкрилась у „Карпатській рапсодії”. Оспівування української природи, яке плекає найяскравіші барви, форми й пахощі світосприйняття означилось в яскравій тембровій зображальності (флейта-пікколо, бас-кларнет), у превалюванні поступово наростаючого типу

динаміки, у використанні репетитивної техніки в різних групах оркестру тощо.

Виступ тромбоніста Алена Труделя красномовно підкреслив сучасні тенденції розвитку духової академічної музики. Концерт для тромбона з духовим оркестром скандинавського композитора Лауді Грандаля, безумовно, завдяки майстерності соліста й оркестрантів, максимально розкривав природність виразових можливостей тромбона, а саме наспівність, оксамитовий тембр, широкий діапазон, артикуляційну гнучкість тощо. Специфічні можливості виразової палітри саксофонів були розкриті у композиції Томаса Досса „Spotlights”, яку натхненно виконав квартет саксофоністів у складі А. Прохоренко, В. Кібець, В. Печеного, В. Гаврильченка. Також у виконанні духового оркестру прозвучали оригінальні композиції Дж. Свірінгера, Р. Форда, Дж. Маккея, С. Хатзо.

Завершував фестивальний марафон концерт у Дніпропетровській філармонії ім. Л.Б. Когана. У супроводі академічного симфонічного оркестру Андрій Ільків виконав концерт для труби А. Арутюняна. Шедевр сольної валторнової музики ХХ століття – концерт Р. Глієра для валторни з оркестром прозвучав у виконанні Люка Бенуччі. А завершив заключний концерт, як і власне увесь фестивальний марафон, прем'єрний в Україні концерт для труби з оркестром „Ikarus”, сучасного німецького композитора Е. Шнайдера у представленні всесвітньо відомим трубачем Отто Заутером.

Відтак, закінчуючи концертний, фестивальний рух 2016 року творчий марафон виконавців на мідних духових інструментах успішно означив новий вектор проведення творчих заходів у академії ім. М. Глінки, а саме створення спеціалізованих, масштабних творчих акцій націлених на відповідний академічний інструментарій.

Початок другого семестру 2016 - 2017 навчального року Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки розпочала масштабними творчими звершеннями. Міжнародний фестиваль „Музика без меж”, який силою духу його ідейних натхненників обіймає під широкі крила все більше різноманіття видів музично-виконавської діяльності, форм художніх композицій, типів

академічних інструментально-вокальних спеціалізацій, тенденційно позначається творчою перманентністю розвитку.

Цього разу до мистецького обрію марафону потрапили кларнет і саксофон, найбільш близькі, споріднені за технологією гри та, на жаль, полярно різні за художньо-естетичною природою духові академічні інструменти. Не без підстав, відомий викладач-кларнетист, яскравий представник музичної еліти Дніпропетровщини Аркадій Гурфінкель (фундатор легендарної династії кларнетистів, представленої у наші дні вже у третьому поколінні музикантів) суворо забороняв власним учням-кларнетистам будь-які прояви зацікавлення саксофоном.

Саме представники цієї відомої родини кларнетистів – Михайло Гурфінкель (син Аркадія Гурфінкеля) та брати-близнюки кларнетисти Олександр і Даніель, – діти Михайла Гурфінкеля, стали яскравою мистецькою окрасою перших двох днів дійства під назвою „Музичний карнавал” на Міжнародному фестивалі музичного мистецтва „Музика без меж”.

Стверджуючи високий тон класичного музичного мистецтва, свято відкрив 27 лютого 2017 року шедевр В.А. Моцарта – симфонія № 40 g-moll, у виконанні симфонічного оркестру „Festival” (художній керівник та диригент Дмитро Логвин). Хрестоматійний твір наблизив відчуття нескінченності людського буття у Всесвіті, еднаючи слухачів у гармонії вібрацій найвищого гатунку. Цикл з найвідоміших танців з балету С. Прокоф'єва „Ромео та Джульєтта” у художньому баченні Є. Левітаса для 2-х кларнетів і камерного оркестру розкрив феноменальну виконавську майстерність братів-кларнетистів. „Малюючи” образи героїв, їх почуття та кольорову мозаїку драматичного сюжету музиканти логічно окреслили наступну композицію, вже для трьох кларнетів з камерним оркестром, а саме „Мозаїку” Ш. Гроніха. На сцені з бас-кларнетом постав батько відомих близнюків-кларнетистів – Михайло Гурфінкель. Три частини художньо контрастного музикування ансамблів, немов сяючі грані найкоштовнішої прикраси, дивували слухачьку аудиторію. Інтонації національної єврейської музики, імпровізації, джаз багатогранно контрастували у мозаїчному принципі розвитку музичного матеріалу.

Наступного дня творчі симпатії слухачів дістались гармонії у камерній музиці, представленій квартетом D'ART у складі Марії

Ємець (скрипка), Марії Обмелько (скрипка), Маргарити Ємець (альт) та Ольги Луценко (віолончель). Широке різноманіття й непередбачуваність акордових структур, своєрідність використання палітри виразових можливостей струнного ансамблю утвердили неоднозначність творчих вражень від музики неокласицизму. Квінтет g-moll Д. Шостаковича, який прозвучав за участю піаністки Наталії Золотарьової, у масштабності п'яти частин постав глибинно-емоційною кульмінацією концерту, в якій вага кожного звуку спрямовувала за обрії земного буття. Споконвічний єврейський музичний колорит було виразно розкрито в Увертюрі на єврейські теми С. Прокоф'єва, яку блискуче було виконано за участю кларнетистів Олександра та Данієля Гурфінкелів.

У перший день весни концерт духового оркестру Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, під орудою І. Грузіна, без перебільшення постав сонячною кульмінацією музичного карнавалу. Хода радості розпочалась зі звуків „Святкового танцю” Ш. Гуно. Концертанте для саксофона-альта з оркестром К. Грюндмана емоційно проникливо виконала концертуюча саксофоністка Анастасія Федоренко. Концерт № 2 для кларнета з оркестром іспанського композитора Оскара Наварро блискуче виконав соліст академічного симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії ім. Л.Б. Когана, викладач класу кларнета Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Томас Мазур. Масштабний твір полонив відтворенням характеру свідомої зосередженості, з віддзеркаленням стану самозаглибленої притомності всіх учасників творчого процесу, безумовно, з вирішально-провідною роллю соліста-кларнетиста. „Вірменські танці” А. Ріда своєрідно відтінили наступний програмний блок виступу духового оркестру, адже на сцені концерт-холу з'явилась лауреат всесвітньо відомого Міжнародного конкурсу саксофоністів ім. А. Сакса, концертуюча саксофоністка Ася Фатєєва. У її виконанні слухачі почули Фантазію для саксофона-альта з оркестром К. Смітта, а також композицію М. Коломтьє „Емануель”. Не залишився осторонь слухацької уваги й „Концертний пасадобль” Н. Озоріо з блискавичним соло на трубі викладача Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Павла Хмелькова. Унікальність виконавсько-фізіологічних даних цього трубача, феноменальність природньої технологічної основи його

виконавського апарату дозволяють передчувати майбутній творчий розквіт студентів класу труби. Виступ духового оркестру завершили винятково колоритні „Кубинські танці” (конга, сальса, мамбо) в аранжуванні Роберта Шелдона.

Отже, перегорнуто ще одну сторінку „Музичного карнавалу”, але ж попереду нові горизонти „Музики без меж”, нові гості, програми, спілкування й неодмінний процес духовного взаємозбагачення, творчої наснаги та мистецьких радісних еволюційних змін.

УДК 78.071.1

**Башмакова Наталія Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*кафедри „Народні інструменти”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (095) 553 - 08 - 93  
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

## **ФОРУМ ВИКОНАВЦІВ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

16 - 17 березня 2017 року в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки відбувся Форум виконавців на народних інструментах, який щорічно (вже вчетверте) проводиться у рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва „Музика без меж”.

Цього року серед запрошених солістів були провідні вітчизняні виконавці Києва – соліст-ансамбліст Національного академічного оркестру народних інструментів України, заслужений артист України, лауреат численних міжнародних конкурсів Андрій Войчук (цимбали); композитор, лауреат міжнародних конкурсів Віктор Соломін (електродомра-тенор); джазовий піаніст, композитор і аранжувальник Олексій Боголюбов (фортепіано); Одеси – заслужений артист України, доцент кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії

ім. А.В. Нежданової Олександр Мурза (балалайка); Харкова – старший викладач кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, заступник директора Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах „Арт-Домінанта”, лауреат міжнародних конкурсів Яна Данилюк (домра); соліст Харківської обласної філармонії, лауреат міжнародних конкурсів Дмитро Жаріков (баян); а також всесвітньо відомий віртуоз-баяніст, соліст Білоруської державної філармонії, лауреат численних міжнародних конкурсів та фестивалів Владислав Пліговка.

Концертна програма форуму була досить насиченою (по два концерти щодня) та різноманітною як з позиції представлених форм виконавського мистецтва (сольна, ансамблева, оркестрова), так і в стильовому відношенні.

Відкрився форум сольним концертом В. Пліговки. Завдяки високому рівню його професійної майстерності досить переконливо на баяні прозвучали твори С. Франка, Й.С. Баха, Д. Скарлатті, С. Слонимського, а також оригінальна музика, створена для цього інструменту Ф. Анжелісом, П. Денисенком, В. Семеновим, В. Черніковим та ін. Блискучою віртуозністю, досконалістю інтонування, звуковедення та фразування, продуманістю та вибудованістю концертної програми В. Пліговка підкорив серця слухачів, які неодноразово викликали артиста на біс.

Увечері першого дня відбувся концерт камерного оркестру народних інструментів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Колектив було засновано в 1992 році за ініціативою Красношлика Володимира Олександровича, який і досі об'єднує коло себе талановиту студентську молодь, залучаючи до спільного музикування на народних академічних інструментах.

Справжньою прикрасою концерту були виступи солістів – А. Войчука та Д. Жарікова. Відрадно, що ці виконавці, які ведуть активну гастрольну діяльність, за сумісництвом працюють у нашому навчальному закладі. Тобто і в цьому ракурсі, а не лише оркестровим складом, визначалась камерність концерту. Але вона була навмисно зруйнована у фінальній п'єсі концерту (Ulrich Roeber & Michael Korb „Highland Cathedral”), яка виконувалась спільно з духовим оркестром академії (керівник – І.О.Грузін). Незабутнє враження на слухачів створювалось незвичним

поєднанням тембрів солюючої волинки з оркестрами народних та духових інструментів, розміщенням виконавців (духовики грали не на сцені, а в залі, ніби стираючи естрадний бар'єр між артистами та слухачами) і традиційним шотландським костюмом, у який переодягнувся А. Войчук.

Дует Олексія Боголюбова та Віктора Соломіна змусив слухачів зануритись у безмежність джазу, який, як відомо, в музичному мистецтві є уособленням свободи творчості. Свобода, невимушеність та імпровізаційність (зокрема й у сценічній поведінці виконавців) створювала особливу атмосферу концерту, що був і своєрідною презентацією сучасного електро-різновиду домри у джазовій музиці.

Феєричним був фінальний концерт форуму. Завдяки наполегливій студентській праці, яку натхненно спрямовує у професійне русло Вікторія Петрівна Кікас – художній керівник та диригент оркестру народних інструментів, гра колективу за майстерністю відповідала (не поступалась) рівню майстерності запрошених до участі у концерті солістів.

У порівнянні з попередніми виступами оркестр значно виріс у відношенні культури звуковидобування, ансамблевій злагодженості звучання, мобільності реакції. Сучасний концертний репертуар (були виконані твори В. Подгорного, Д. Клебанова, М. Скорика, О. Циганкова, А. Білошицького, В. Власова, А. П'яцолли, В. Зубицького, В. Грідіна), відвертість і зацікавленість солістів та студентів-оркестрантів у його інтерпретації сприяли презентації оркестрової форми мистецтва гри на народних інструментах на високому рівні академічних стандартів музики.

З теплотою та привітністю сприйняла цей виступ слухацька аудиторія (в залі не було жодного вільного місця). Своєрідним епілогом, що вселяє віру в майбутнє, стало злагоджене виконання на біс оркестром, наголосимо, без диригента відомого хіту гурту „Океан Ельзи” „Все буде добре”.

Велику вдячність колектив кафедри народних інструментів висловлює всім колегам, які допомагали в реалізації творчих ініціатив, що були представлені цього року на форумі, а саме: студентам-ілюстраторам з інших кафедр, концертмейстерам (справжньою прикрасою у звучанні оркестру були репліки рояля, у виконанні лауреата міжнародних конкурсів та фестивалів Дмитра

Чигрина), вельмишановним ведучим – Юлії Івановій та Ларисі Гонтовій.

Таким чином, цього року на форумі виконавців на народних інструментах було представлено як академічний напрямок розвитку цієї галузі музичного виконавства, так і традиційно-фольклорний та експериментальний, естрадно-джазовий напрями.

УДК 78.087.1

**Лебедь Володимир Олександрович,**  
викладач кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (097) 158 - 67 - 33

e-mail: lebedvolodymyr92@gmail.com

## **ЛЕГЕНДАРНИЙ САКСОФОНІСТ КЛОД ДЕЛАНГЛЬ У ДНІПРІ**

28 квітня 2017 року в рамках XIV Міжнародного фестивалю „Французька весна в Україні” у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки відбувся концерт одного з видатних музикантів сучасності, найвідомішого саксофоніста Франції Клода Делангля. Партію фортепіано виконував блискучий ансамбліст, харизматичний піаніст, лауреат численних міжнародних конкурсів, українець Геннадій Дем’янчук.

Насамперед відзначимо, що Клод Делангль виступає з найвідомішими оркестрами світу, а графік його концертів розписаний у кілька років наперед. Водночас із активною концертною діяльністю виконавець викладає у Національній консерваторії в Парижі, де створив один з найпрестижніших класів саксофона у світі.

Вечірній концерт у великій залі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки розпочався з музики видатного німецького романтика Йоганнеса Брамса, виконувалась Соната № 1 для кларнета на фортепіано в авторській обробці для саксофона Клода

Делангля. Бездоганна ансамблева злагодженість, яскрава динамічна палітра та емоційність солістів-ансамблістів тримали увагу слухачів протягом усього твору. На особливий пієтет заслуговує проникливе виконання саксофоністом кантиленних частин сонатного циклу. Інструмент Клода Делангля немов би співав.

Далі у програмі прозвучала Перша рапсодія для кларнета з фортепіано Клода Дебюссі, представлена дніпровським слухачам, знов таки, в авторській обробці соліста Клода Делангля. Під час виконання цього шедевру музичного імпресіонізму було змальовано максимально всі барви перемінності вражень від художніх образів та емоцій, їх відчуттів. Французька музика вражень у тендітному „туше” проникливо торкнулась серця кожного слухача концертної зали на березі славетного Дніпра.

Кульмінацією концерту стало виконання трьох танго-етюдів „короля танго” Астора П'яццолі, які були присвячені Клоду Деланглю та написані у безпосередній співпраці з видатним саксофоністом.

У цих високохудожніх творах, певною мірою позначених технічно-інструктивною манерою композиторського письма, поєднались і бурхлива енергія, і пристрасть, і романтика, шалений темп сучасного життя, і саме такий необхідний спокійний погляд на це ж буття. Музика видатного А. П'яццолі не залишила слухачів байдужими та викликала найбільш бурхливі оплески музикантам-ансамблістам.

На завершення концерту дует виконав Румунські танці Б. Бартока. Відомий цикл мініатюр для саксофона у супроводі фортепіано було виконано у надзвичайно яскравій манері, з колористичною наповненістю і, водночас, естетичною своєрідністю. Клод Делангль чудово передав дух народної музики, особливо яскраво звучали мелізми, найбільш характерні для цієї музики. Виконавець-соліст яскраво розкрив емоційну, художньо-образну змістовність композицій цього циклу, в яких продемонстрував блискучу віртуозно-технічну вправність, представлену переважно дрібним типом пальцевої віртуозної техніки.

Знаний саксофоніст, викладач, а також аранжувальник Клод Делангль показав досконале, бездоганне володіння академічним інструментом та вкотре довів, що майстер є одним з найвидатніших

музикантів-саксофоністів сучасності. Доказом цього стала яскраво-емоційна реакція та бурхливі овації дніпровської публіки. Того вечора зал сповна насолоджувався грою справжнього майстра-саксофоніста!

Надзвичайно важливо відзначити, що утверджене ще у середині ХІХ століття академічне лоно функціонування саксофона у винятково виразній формі підтримується та усіяко популяризується Клодом Деланглем. Яскравим підтвердженням тому постають композиції-перекладення з, так званого, золотого репертуару кларнетистів (Соната № 1 Й. Брамса, Перша рапсодія К.Дебюссі).

Безумовно, згадані факти підтверджені концертним репертуаром виступу не лише у Дніпрі, але й в інших містах України, дозволяють констатувати факт збереження академічної природи мистецтва гри на саксофоні, що має вияв також і в музично-педагогічній сфері духового академічного мистецтва початку ХХІ століття.

## З М І С Т

<i>Передмова</i> .....	3
------------------------	---

### *Музичне мистецтво Дніпропетровщини*

<b>Старовойтова С.Д.</b> <i>ДНІПРОПЕТРОВСЬКА ПІАНІСТИЧНА ШКОЛА У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІЙ ТА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ</i> .....	5
--	---

<b>Парсаданова А.А.</b> <i>ХУДОЖНЬО-ДИДАКТИЧНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ПРИДНІПРОВСЬКОГО РЕГІОНУ</i> .....	20
---	----

### *Українська музична культура*

<b>Іщенко О.Є.</b> <i>УКРАЇНСЬКА МАСОВА МУЗИКА НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ</i> .....	37
--	----

### *Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва*

<b>Громченко В.В.</b> <i>ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МУЗИКИ Й.С. БАХА (на прикладі Партити a-moll для флейти соло)</i> .....	52
--	----

**Царик В.М.**

*СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ  
В МУЗИЧНИХ ФОРМАХ ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК  
У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ.....*

67

**Писаренко Ю.В.**

*ЖІНОЧИЙ ДЖАЗОВИЙ ВОКАЛ США  
ЯК ОБ'ЄКТ АНАЛІЗУ .....*

78

## ***Музичне виконавство та педагогіка***

**Ємець М.В.**

*ДО ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЇ  
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ.....*

92

**Капітонова В.Є.**

*ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ  
РОЗВИТКУ НАВИЧКИ ЧИТАННЯ З ЛИСТА.....*

105

**Жукова О.М.**

*ДЖАЗОВИЙ ПІАНІЗМ  
ТА ЙОГО ФУНКЦІЇ В СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ .....*

118

## ***Хроніка музичних подій***

**Іванова Ю.Ю.**

*VI МІЖНАРОДНА БАХІВСЬКА АКАДЕМІЯ  
У ДНІПРІ .....*

134

<b>Громченко В.В.</b> <i>ДНІПРО БРАС ФЕСТ</i> <i>ТА КЛАРНЕТНО-САКСОФОННА ФЕЄРІЯ</i> .....	138
<b>Башмакова Н.В.</b> <i>ФОРУМ ВИКОНАВЦІВ НА</i> <i>НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ</i> .....	143
<b>Лебедь В.О.</b> <i>ЛЕГЕНДАРНИЙ САКСОФОНІСТ</i> <i>КЛОД ДЕЛАНГЛЬ</i> <i>У ДНІПРІ</i> .....	146
<b>Зміст</b> .....	149

Наукове видання

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 12

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 19.09.2017 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.  
Наклад 100 пр. Зам. № 249.

Видавництво і друкарня «ЛІРА»  
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК №188 від 19.09.2000