

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

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ
В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРІ
УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Одеса – Київ – Варшава
2017

УДК 7:377/378+130.2 (477) «20»

ББК 74.200.54+71 (4Укр)

T65

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 14 від 30 травня 2017 р.

T65 Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. – К. : НАКККіМ, 2017. – 300 с.

ISBN 978-966-452-253-0

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською національною музичною академією імені А. В. Нежданової, Варшавським музичним університетом Фридерика Шопена, Тайшаньським університетом, Інститутом культурології Національної академії мистецтв України 25-26 квітня 2017 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто такі питання: українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; трансформаційні процеси в українській мистецькій освіті XXI століття; інноваційні технології в практиці сучасної освіти і культури; нові методологічні підходи дослідження джазової та естрадної музики; культурно-мистецькі пошуки молоді.

Редакційна колегія:

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

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

УДК 7:377/378+130.2 (477) «20»

ББК 74.200.54+71 (4Укр)

ISBN 978-966-452-253-0

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2017
© Автори, 2017

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Gronau-Osińska Alicja

MULTIDRAM – FORMA MUZYCZNO-TEATRALNA

Skomponowany przeze mnie w 2016 roku *Multidram* to mała forma wokalnie-instrumentalna o kameralnej obsadzie. Przeznaczony został na sopran solo oraz zespół instrumentalny. Pełny tytuł mojego utworu został sformułowany w języku włoskim, bowiem także w tym języku napisałam do niego słowa i z kultury włoskiej została wzięta główna idea: *Multidramma nelle sue parole per clarinetto (anche basso), Soprano, Yamaha Disklavier (pianoforte MIDI), quartetto d'archi e contrabbasso con l'improvvisazione nello stile della commedia dell'arte* – idea komedii dell'arte. W obsadzie wykonawców wśród instrumentów uwagę zwraca Disklavier¹ – fortepian autonomiczny, który sterowany jest komunikatem *midi* wygenerowanym z programu edycji nut Sibelius. Mimo że informacja o muzyce trafia do Disklaviera drogą elektroniczną, dźwięk wydobywa się mechanicznie – przez uderzenia młoteczków o struny. Autonomiczność instrumentu widać poprzez ruch klawiszy podczas wykonywania utworu, jednak bez udziału pianisty, co stanowi zaskakujący publiczność efekt wizualny. Podczas prawykonania utworu² Disklavier został ustawiony klawiaturą do publiczności, by mogła zaobserwować samoistnie ruszającą się klawiaturę.

Commedia dell'arte wykorzystuje interakcję charakterystycznych postaci. Mają one typowy dla nich ubiór, cechują się określonym sposobem postępowania, swoiście wypowiadają się. To zbiór osobowości mocno zakorzenionych w kulturze europejskiej. Jako kompozytor mając do dyspozycji daną obsadę wykonawców, w której każdy jej członek gra na innym instrumencie, do tej właśnie różnorodności nawiązałam, przypisując postać z *commedii dell'arte* do instrumentu lub ich grupy. Elementem łączącym, a zarazem głównym w zespole wykonawców, uczyniłam sopran – znakomitą wokalistkę Joannę Freszel³. Jej została powierzona rola Kolombiny (Colombina), która spotyka się z pozostałymi postaciami *commedii dell'arte*, muzycznie z nimi dialogując, śpiewając w wokalnie-instrumentalnych duetach i odgrywając aktorsko akcje sceniczne, a w finale utworu to ona dyryguje całym zespołem, kierując końcowym *tutti*. Z grona pozostałych postaci *commedii dell'arte* wybrałam: Arlekina (Arlecchino), Pulcinellę, Doktora (Dottore), Pierrota oraz Skaramuccia (Scaramuccia). Akcja Kolombiny z nimi tworzy w sumie sześć części utworu z kodą i kadencją *tutti*.

Część pierwsza (Parte I. *Colombina*) to prezentacja Kolombiny, dziewczyny dowcipnej, czasem nawet zuchwałej. Ta pokojówka swoim

sprytem panuje nad całą sytuacją, stąd jej rola jest głównym architektem dramaturgii utworu. Wchodzi na scenę, gdy zespół już na niej zasiadł, a Disklavier rozpoczął akcję dźwiękową – «motywem mottem», pojawia się on zawsze na początku każdej części, oddzielając je od siebie wyraźnie słyszalnym sygnałem muzycznym (przykład 1).

Przykład 1. Alicja Gronau, *Multidram*, Parte I. Colombina, t. 1-3, motyw motto.

Sopranistka wirtuozowsko improwizuje na bazie graficznego zapisu nutowego oraz poleceń słownych, ma także partie zapisane ściśle. Z umiejętności improwizacji pozostałych instrumentalistów, doświadczonych w wykonywaniu muzyki współczesnej, także chętnie skorzystałam. I nie zawiodłam się, bowiem dzięki tej swobodzie działali twórczo i spontanicznie, a cały utwór zyskał na dramaturgii i napięciu.

Część druga to spotkanie Kolombiny z Arlekinem (Parte II. *Colombina e Arlecchino*), w którym jest zakochana z wzajemnością. Postać Arlekina powierzona została partii kontrabas. Jednak początkowo jest on tak zajęty swoją muzyką, że dopiero krzyk i tupanie Kolombiny powodują, że w finale sceny brzmi zgodny duet miłosny (przykład 2). Podczas prawykonania partię kontrabas grała kobieta – Małgorzata Kołcz⁴, co wprowadziło dodatkowy element komiczny do utworu.

Przykład 2. Alicja Gronau, *Multidram*, Parte II. Colombina e Arlecchino, t. 50-52, duet Kolombiny i Arlekina (cb – kontrabas).

Część trzecią wypełnia najbardziej teatralnie zarysowana akcja z Pulcinellą (Parte III. *Colombina e Pulcinella*). Ten obrzydliwy gbur i cham muzycznie atakuje Kolombinę frullatami w niskim rejestrze i zgrzytliwymi

multifonami, a jego partia została przypisana klarnetowi basowemu. Świetny wykonawca, Michał Górczyński⁵, włożył w swoją rolę, głównie improwizowaną, wiele energii i charakteru. Końcowa akcja ataku Pulcinelli i ucieczki Kolombiny została zapisana słownie (przykład 3). Jednak jak każde miejsce swobody wykonawczej, ma ono w partyturze dokładnie określony czas trwania wyznaczony przez akcję fortepianu (pf – Disklavier) oraz słowny opis przebiegu działania.

9

78 [12''+4''] po pierwszym ataku dźwiękowym klarnecisty
 S H 16/4 *głośno krzyczy i ogania się przed nim, jak przed natrętną i groźną osą* *skanduje*
 Pulcinella! Sei zotico! Pulcinella! Cafone! Sei dis-gus-to-so!

cl b H 16/4 [12''+4''] podbiega cicho i szybko
 do Kolombiny atakuje ją z różnych stron ostrymi i głośnymi multifonami oraz frullatami w niskim rejestrze

pf 16/4 *ppp* *mf* *f* *ff*

Przykład 3. Alicja Gronau, *Multidram*, Parte III. Colombina e Pulcinella, t. 78, atak Pulcinelli (cl b – klarnet basowy) i ucieczka Kolombiny.

W czwartej części (Parte IV. *Colombina e Dottore*) występuje Doktor, mędrzec i filozof, jednak życiowo nieporadny tak bardzo, że aż jest śmieszny. Partię Doktora wykonuje kwartet smyczkowy. W przebiegu utworu to faza najbardziej dramatyczna. I tu znajdują się miejsca zbiorowej improwizacji: chmury pizzicat (przykład 4), wiązki opadających pochodów gamowych. Opium String Quartet⁶, w składzie: Agnieszka Marucha – skrzypce I, Anna Szalińska – skrzypce II, Magdalena Małecka-Wippich – altówka, Olga Łosakiewicz-Marcyniak – wiolonczela, świetnie sobie poradził z tym niełatwym zadaniem.

12

118 krzyczy ze śmiechem kaskady śmiechu
 S H per la tua goffaggine!

pf *f*

vn I *f* chmura szybkich pizzicat sul E nieregularnie, w górę i w dół

vn II *f* chmura szybkich pizzicat sul A nieregularnie, w górę i w dół

vi *f* chmura szybkich pizzicat sul D nieregularnie, w górę i w dół

vc *f* chmura szybkich pizzicat sul G nieregularnie, w górę i w dół

Przykład 4. Alicja Gronau, *Multidram*, Parte IV. Colombina e Dottore, t. 118-119, improwizowana chmura pizzicat w kwartecie smyczkowym dołączająca się do śmiechu Kolombiny.

wywołuje końcową zbiorową i szaloną w wyrazie improwizację całego zespołu, w czasie której kwartet smyczkowy i klawecista wstają z miejsc i wychodzą na przód sceny. Na znak sopranistki cały zespół synchronicznie, głośno i radośnie powtarza: «Finita la commedia!» i kłania się, kończąc w ten sposób utwór.

Multidram to neologizm oznaczający przeciwieństwo monodramu, zatem nie o jednego bohatera chodzi, a o wielu, ale także o akcję o charakterze teatralnym. Złożenie teatralności i muzyki może sugerować rodzaj współczesnej formy operowej czy teatru instrumentalnego. Jeśli warstwa słowna tworzy coś w rodzaju libretta, a muzyka przebiega według jego dyktatu, taką formę można zrozumieć jako rodzaj współczesnej opery. Gdy teatralność jest całkowicie podporządkowana wykonawstwu muzycznemu, rezultat należy określić mianem teatru instrumentalnego. W *Multidramie* droga powstawania utworu przebiegała inaczej. Pierwsza była muzyka, a właściwie wyobrażenie dźwiękowego zróżnicowania kameralnego zespołu wykonawczego. Zaraz potem – umiejętność działania improwizowanego wszystkich wykonawców. To w sumie sprowokowało mnie do sięgnięcia po topos *commedii dell'arte*, a ta wniosła osnowę teatralną. Co zatem powstało? Muzyczna forma teatralna. I taką konkluzją można zakończyć prezentację *Multidrammy*.

¹ Szczegółowe informacje o tym instrumencie można znaleźć na stronie firmy Yamaha, która jest jego producentem. Por. <http://pl.yamaha.com/pl/products/musical-instruments/keyboards/disklaviers/>.

² Prawykonanie odbyło się 8.12.2016 w Studio Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas *Koncertu prawykonań: AudioPianoForte*, zorganizowanego przez Fundację Przyjaciół «Warszawskiej Jesieni». We wszystkich skomponowanych na tę okazję utworach, każdy przez innego kompozytora, został użyty Disklavier. Film z prawykonania dostępny na: <https://www.youtube.com/watch?v=SPXcim3SleE&feature=youtu.be>.

³ O tej młodej, ale już bardzo znanej, sopranistce, patrz: www.joannafreszel.com. Może się ona poszczycić się tak prestiżowymi wykonaniami, jak: György Ligeti, *Mysteries of the Macabre*, dyr. Jacek Kasprzyk, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie; Roman Haubenstock-Ramati, *Credentials or «Think, Think Lucky»*, dyr. Szymon Bywalec, 22.06.2016, Filharmonia Narodowa w Warszawie, a także licznymi prawykonaniami, w tym: Wojciecha Błazejczyka *Kolonii Karnej* na aktora, dwa głosy i orkiestrę, dyr. Wojciech Michniewski, 4.12.2016, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie; Eugeniusza Knapika *Oratorium Canticum Puerorum* na sopran, baryton, chór i orkiestrę, dyr. Gabriel Chmura, 19.11.2016, NOSPR w Katowicach; Aleksandra Kościowa, *Many Cities*, dyr. Wim Boerman, 26.06.2016, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie. Jej debiutancka płyta *real life song* uzyskała Nagrodę Les Orphées d'Or – Prix de la SACD za najlepszą interpretację muzyki współczesnej w Paryżu, w 2016 roku.

⁴ Ta instrumentalistka i organizatorka (Art Deco Group) działa głównie w obszarze muzyki współczesnej.

⁵ Por. <http://culture.pl/pl/tworca/michal-gorzynski>.

⁶ O znakomitym kwartecie grającym muzykę dawną i współczesną, patrz: <http://www.opium.art.pl/>.

СОЦИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ НОВОГО КИТАЙСКОГО БАЛЕТА 1960-Х ГОДОВ

Балетное наполнение определило специфику цзинцзюй или Пекинской оперы, которая этим выразительным качеством противостоит куньцзюй или Южной опере [1, с. 808-809]. Особое значение обретает от середины XIX столетия *военная* разновидность цзинцзюй, в которой балетно-акробатические номера сосредоточили запечатление массовых акций, в европейской традиции представляемых балетно-хоровыми сценами. Существенным этапом модернизации цзинцзюй с углублением балетного наполнения стал спектакль типа «китайского драматического мюзикла» 1950-х годов – «Серая девушка» Ма Кэ, в котором главная героиня *танцует на пуантах*, тем самым внося специфический европейский срез в выразительность цзинцзюй [2, с. 163-185]. Следующий шаг в развитие указанного открытия – это опера и балет «Женский батальон Красной армии».

Актуальность его показа в современности, при том что действие относится к событиям антияпонской войны 1940-х годов, обусловлено вниманием к феминизации государственно-управленческой системы страны, история которых содержит великолепные образцы женской административной инициативы, боевого искусства, что, кстати, фиксирует цзинцзюй, одним из ведущих типажей которой является *дань-воительница*, выразительность роли которой определяется *акробатически-танцевальной* подготовленностью актера (актрисы) при исполнении данной роли. Указанный спектакль *гиперболизирует* указанный типологический показатель традиционного спектакля, образуя в результате оригинальное преломление идеи. Неудивительно, что Дж. Адамс в свою «китайскую» оперу «Никсон в Китае» поместил именно данное представление – и идеологически, и эстетически оно соответствует тому, что следовало бы назвать «музыкальной эмблемой коммунистического Китая».

Балетный вариант спектакля образовал автономизировавшийся принцип исполнения балетных составляющих цзинцзюй, пекинской оперы, которые в этом типе национального театра чрезвычайно значимы и даже в отдельных случаях (см. «Тройная развилка», «Дебош в Небесном дворце» [3, с. 48-49, 56] заменяют пение как таковое. Пекинская опера разделяется на «гражданскую» и «военную» пьесу, из которых первая, в основном, пелась, демонстрируя некоторую *надобыденность повседневного*, тогда как вторая тяготеет к исторической тематике, насыщена танцевальностью и показом приемов *ушу* [там же, с. 43]. В книге Сюй Чэнбэйя [3, с. 110] подчеркивается значимость исполнения-

постановки данного сюжета по принятым типовым мотивам *цян* именно в балетном варианте. Указанный исторический сюжет о сражении женщин-бойцов Китайской Красной Армии со старой властью выстроен по жанровой модели *янбаньси*, в свое время выдвинутой Мао Цзедунем и Цзян Цин, в которой представлена модернизация Пекинской оперы в направлении *национального оригинального драматического мюзикла*.

Выразительный смысл балета определяется героическим комплексом *драматических противоборств* по ходу продвижения спектакля, в котором главная героиня Ву Чунхуа проходит путь от женского бунтарства и одиночества к героической способности организованно-сообща с армией противостоять угрозам и насилию государственной системы тирании и побеждать в бою. Здесь мы сталкиваемся с новой трактовкой амплуа женской героини Пекинской оперы *дань* – в виде *дуаньда*, то есть женщины-воительницы, демонстрирующей владение боевыми искусствами: она выходит на сцену в короткой одежде, которая не мешает движениям, резким и акробатически сложным [3, с. 36].

Перечень героев и сюжетный расклад по сценам исключают любовную интригу, столь органичную для европейского классического балетного и оперного спектаклей. Зато житийно-мистериальный сюжетный тип совершенно соотносим с рассматриваемым китайским вариантом: см. сюжет опер «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка, «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиаана, а также оперу «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, социалистически-реалистический смысл которой принципиально выстроен в аналогии к житийной истории «советского Подвижника». Заметим, сюжет «Спартака» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича подчинен идее подвига-мученичества героя, сцены с Фригией, верной женой и соучастницей восставших против рабства сторонников Спартака, лишены самодовлеющего любовно-личностного смысла, и это подобно сюжетам опер Х. Глюка, целомудренная супружеская верность любящих друг друга героев не противостоит долгу Подвига, но формирует его.

Названный спектакль «Женский батальон Красной Армии» родился в продолжение интереса к фильму, снятому по роману Лян Синя о социально-преобразующих событиях 1940-х годов. Впоследствии поставлен был балет и только затем родилась постановка в пекинской опере, которая во времена Культурной революции, по выбору министра образования Цзян Цин, жены Мао Цзедуна, вошла в восемь образцовых моделей революционных, по пониманию их смысла, спектаклей.

Развитием идеи балета как ответвления «военной цзинцзюй» стал балетный спектакль Шу Чию и Шан И «Союз сабель», который содержит европейскую установку на танцевально-пластический ряд как ведущий

и художественно самодостаточный фактор театрального представления, но одновременно музыкальные звучания даны в опоре на возможности национального народного академического оркестра. Сюжет балета, заимствованный из подлинных исторических событий англо-китайской и англо-франко-китайской войн 1850-х годов. Балет Шу Чио и Шан И образует спектакль, выстроенный, в первую очередь, балетмейстером и исполнительницей главной роли Шу Чио, а музыка Шан И создавалась по конкретике сцен и пластики, указанной балетмейстером.

Такого рода подход, с одной стороны, наследует принципы национального китайского театра, пекинской оперы в частности, в которой исполнитель главной роли выполнял роль постановщика, а, с другой, именно в балетном жанре музыкального спектакля в Европе, с подачи принципов авторства в балетном искусстве, сложившимся в Европе на родине этого вида творчества, во Франции, создателем спектакля мыслится именно балетмейстер, хотя имеется и авторство музыкальной составляющей такого спектакля. Опыт русского балета XX века, получившего всемирный резонанс в выступлениях труппы Дягилева, в том числе отдельные спектакли которого стали известны и в Китае в 1920-1930-е годы, оказался чрезвычайно контактным с тем типом пластики-танца, который традиционно отличал китайский музыкальный театр.

Китайские балетные спектакли рождены эпохой «тинейджеров» 1950-1960-х годов, определив тот актуальный для указанного времени «подростковый» облик героев и, особенно, героинь, которых юношеский максимализм поведения-действия соединен с серьезностью и осознанностью зрелого умом и сердцем персонажа. Совокупная характеристика балетных спектаклей демонстрируют их параллелизм европейскому модерн-балету, особенно русскому балету с виртуозными прыжковыми соло танцовщиков, хотя сюжетно-образно второй направлен к мифологической символике, тогда как китайский – к историческому реализму сюжета-действия. Закономерным оказывается выдвижение в Культурной революции балетного жанра, в принципе, нового для китайской сцены, в число «8-ми образцовых» революционных спектаклей, объективно оказавшемся в числе значительных достижений наднационального смысла.

Использованные источники

1. Китайская музыка [Е. Виноградова, А. Желоховцев // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – Т. 2 : Гондольера – Корсов. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – С. 807–815.
2. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы / Лю Бинцян. – Одесса : Астропринт, 2011. – 212 с.
3. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера ; серия «Духовная культура Китая». Пер. Сан Хуа, Хэ Жу. – Харбин : Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 136 с.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В музыкознании герменевтический подход выделился в пределах баховедения (Б. Яворский, А. Швейцер), в котором сличение фрагментов музыки с текстом, осознаваемой в закономерностях вокальной риторики [4], с инструментальным изложением, содержащем сходные последовательности, давало основания для вербального же запечатления смысла этих последовательностей. Примером герменевтического-«толковательного» подхода к музыке, как он сложился на сегодняшний день, может служить анализ известного произведения М. Балакирева «Тамара» по сочинению М. Лермонтова. Традиционный музыковедческий анализ отталкивается от характеристики стихотворения М. Лермонтова, в центре которого – женский образ некоей демонической силы, любовь которой приводит к смерти. «Толковательный» подход начинается с установления логической связи откровенной клеветы, возводимой и гением М. Лермонтова, и великим талантом М. Балакирева на прекрасную, мудрую, в целом Святую царицу Тамар, – с идеями, не показанными в текстах ни М. Лермонтова, ни М. Балакирева, но определивших их позицию демонизации Тамар. Речь идет об эпохально-типологическом *маскулинном* заряде, заявленном Французской революцией (лишение женщин избирательных прав) и азартно отстаивавшемся «гипер-прогрессивным» Наполеоном. И это после эпохи Маркизы де Помпадур, после «парада императриц» в России XVIII в. И современник М. Лермонтова, «западник» А. Пушкин восклицал в «Евгении Онегине» (гл. III, стих XXVIII):

Не дай мне Бог сойтись на бале
Иль при разъезде на крыльце
С семинаристом в желтой шали
Иль с академиком в чепце!

[3, с. 53].

Заметим, «академиком в чепце» в XVIII в. была княгиня Е. Дашкова, сменившая М. Ломоносова на посту Президента Российской академии наук. Память об этом событии «феминизированного» века Екатерины чрезвычайно раздражала маскулинно настроенных прогрессистов XIX в. Указанный «маскулинный заряд» питал демократические тенденции века романтизма, противопоставив внешний облик мужчин и женщин, перечеркнув модой на бакенбарды и бороды для мужчин возможность, как во времена графини де Помпадур и императрицы Елиза-

веты Петровны, женщинам легко переодеваться на карнавалах в мужской наряд, а мужчинам в женский и т. д.

И «женоненавистнические» жесты в адрес властно-государственно утверждающихся женщин показательны для XIX в. (в России это чрезвычайно наглядно: после эпохи императриц XVIII в. – эпоха императоров последующего исторического этапа), – и в этой логике «женоотрицания» на уровне власти и государственно-религиозного служения и у М. Лермонтова, и у М. Балакирева становится органичной «демонизация» Святой Тамар. Ибо имперские восхождения царствующих женщин в XVIII в. сопрягались с вольтеррианским негативом в адрес традиционной церковности, а XIX в. стал веком Православного Возрождения в деятельности российских правителей-мужей.

Идею Г. Гегеля – Б. Асафьева о «приметах эпохи» [2, с. 267-279] развивает Д. Андросова, закладывая герменевтический ракурс в концепцию «нового целостного анализа» музыки, смысл которого – улавливание реакции талантливого исполнителя на тембрально-динамически-ритмические признаки «стиля эпохи» [1, с. 342]. Герменевтический ракурс остро осознается в исполнительском прочтении того или иного музыкального произведения, особенно когда предлагается интерпретация, весьма отличная от того, что принято называть «замыслом композитора». Таков пример из работы Д. Андросовой [1, с. 48-50], когда предметом анализа взята композиция Концертных вариаций для виолончели и оркестра на тему рококо П. Чайковского – в сопоставлении композиторского нотного текста и бытующей до сего дня исполнительской версии В. Фитценгагена. Указанная версия Вариаций весьма четко «отодвигает» лирико-эпический принцип изложения, который имеется в авторском тексте и который образует выразительный базис звучания названной композиции.

Гений П. Чайковского явно *реагировал* на «идеи времени» – символика рококо в рассматриваемом произведении является четким свидетельством «слышания» композитором «звов нового направления» искусства, звов *символизма*. Этот последний входил в силу от 1870-х годов и расцвел к 1990-м, то есть ко времени вершинного завершения творческого пути композитора, а классик направления символизма в музыке, К. Дебюсси, неоднократно указывал на рококо А. Ватто как на устой своего стилистического проявления.

Таким образом, *герменевтический музыковедческий ракурс* анализа держится на семантике синтеза выражения – совокупного авторского текста и исполнителем выстраиваемого целого, в данном случае, достаточно резко отличающегося от композиторского *протомодернистского* подхода. П. Чайковский действительно выделял не только тему

рококо, но и выходящие из нее выразительные показатели драматургии, создавая ощутимые предвидения *неорококо* XX в. А В. Фитценгаген мыслил сонатно-поэтным лиризмом его современников и академическими установками последующего столетия. Академизация модерна прошедшего века откроет возможности «услышания» салонной сюитности, которая заложена в партитуру Концертных вариаций на тему рококо.

Вывод данного обзора следующий:

- герменевтический подход определен развитием семантического анализа, который, вопреки позициям семиотики У. Эко, отрицающей для семиотической системы музыки «семантическую область» [5, с. 37], является практикуемой в искусствоведении и в музыковедении исследовательской реальностью;

- герменевтический анализ образуется в соотношении семантики внутритекстовых художественных структур с вне их лежащими абстракциями идей времени, эпохальных значимостей, т. е. обобщений высокого уровня, чуждого индуктивных суммирований внутритекстового порядка;

- герменевтический подход возможен с опорой на культурологический понятийный комплекс символ – традиция, из которых второе определяет опору на искусствоведческую типологию, тогда как первое (символ) создает мост к богословско-теологическим обобщениям, запечатлевающим религиозно-вероисповедальный опыт людей, а он-то и формирует, в первую очередь, *имманентную* (по Э. Ганслику и по В. Холоповой) музыкальную выразительность.

Использованные источники

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : монография / Д. В. Андросова. – Одесса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
3. Пушкин А. Евгений Онегин / А. Пушкин. – М. : Гос. изд. Худож. литературы, 1967. – 176 с.
4. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. – Torino : UTET Libreria, 1991. – 215 p.
5. Eco U. Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. – München, 1987. – 187 с.

Волков Сергій Михайлович

СИНЕРГІЯ УПРАВЛІНСЬКИХ КОМУНІКАЦІЙ В ПРАКТИКАХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Проблема ціннісного обґрунтування наскрізних феноменів та процесів культуротворення є важливим аспектом самоідентифікації сучасної культурологічної науки. Тим більше, радикальні глобалізаційні зміни спонукають до переосмислення аксіологічних засад культури.

Доречною та, на наш погляд, актуальною є спроба долучити аксіологію в площину вирішення практичних питань, пов'язаних із проблематикою управління в культурі та мистецтві, зокрема мистецькій освіті. Такий підхід щодо управлінської діяльності в мистецтві як фактор гармонізації впливів глобалізаційних процесів культури може здатися оригінальним та дещо незвичним.

Управлінська діяльність в культурно-мистецькій галузі асоціюється з діяльністю органів державного управління, яка виступає як фактор структурування, генерації та презентації культуромірних (відповідних культурі) проектів-ідей. Але ми пропонуємо розглянути мистецькі практики в контексті діяльності мистецьких навчальних закладів в сучасному українському континуумі як потужні репрезентанти нового ціннісного домінування регуляції (на відміну від більш традиційного та сталого нормативного типу).

Культурологічний аспект дослідження управлінської активності в культуротворчих процесах дозволяє проаналізувати особливості її функціонування у вітчизняному культурному просторі, а також частково простежити перспективи розвитку в соціокультурному глобальному контексті. Такий підхід обумовлює необхідність об'єднання знань культурологічного, економічного, управлінського корпусу (менеджменту, культурної політики, паблік рілейшнз) тощо.

Дискурс виникнення та упорядкування нових комунікативних просторів – одна із проблем, яка актуалізується внаслідок глобалізаційних процесів, коли стрімке розширення простору культури та утворення множинних культурних форм породжують нову комунікативну ситуацію, в якій мистецькі акції навчальних закладів, що зорієнтовані на світові зразки композиторської і виконавської творчості, посідають важливе місце. Сьогодні ми бачимо, що не тільки державні інституції регулюють культурний простір, культурно-освітню сферу діяльності людини, а й PR діяльність, реклама, менеджмент, маркетинг, брендинг, що стають тими управлінськими трансформерами, які допомагають змінити в свідомості образ мистецтва у контексті його презентативних, комунікативних і організаційних можливостей.

Управлінські рішення спрямовані на стандартизацію, регламентацію, уніфікацію діяльності всієї освітньої системи, яка не спрямована на врахування особливостей підготовки мистецьких кадрів і діяльності мистецьких навчальних закладів. В таких умовах виникає проблема гармонізації проектної діяльності навчального закладу й управлінських інтенцій щодо навчальних закладів. Їх діяльність – це не тільки навчально-організаційна діяльність, але й суто практично-менеджерська. Керівник навчального закладу має знати та розуміти реальні проблеми культур-

но-мистецької галузі в межах конкретного топосу (міста, регіону, країни тощо); важливо прораховувати стратегії, виходячи із ідеального становища «ідеальної моделі» культурно-освітнього продукту та кабінетної формалізованої моделі.

Безперечно, на сучасній мапі України можна позначити певні регіони, які складають золоту скарбницю вітчизняної культури (Львів, Київ, Одеса, Харків). Бренд цих міст містить відповідні логотипи, девізи, символіку, має культурно-історичну сутність. Важливу складову цього брендингу становлять творчі практики культурно-мистецьких навчальних закладів, що заповнюють мистецький простір, і за допомогою якого створюється концентрований образ із ціннісними асоціаціями та привабливим іміджем.

Прикладом успішної стратегії регіонального брендингу може слугувати мистецькі події, започатковані в цих містах: Відкритий фестиваль-конкурс студентів-піаністів Південноукраїнського регіону пам'яті Л. Н. Гінзбург (Одеса); Всеукраїнський конкурс піаністів імені Олега Криштальського (Львів); Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ) та десятки інших мистецьких акцій на базі провідних мистецьких навчальних закладів України.

Прикладом успішної стратегії просування якісного культурного продукту можуть слугувати започатковані в інших містах регіонального значення: Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв та конкурс юних піаністів імені Святослава Ріхтера на батьківщині піаніста (Житомир); Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на мідних духових інструментах «Полтавська весна» (Полтава); Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка (Рівне); Відкритий конкурс молодих джазових виконавців «PERFORMANCE JAZZ 2016» (Миколаїв); Всеукраїнський конкурс молодих піаністів в рамках фестивалю «Нейгаузівські музичні зустрічі» (Кропивницький); Всеукраїнський конкурс хорових диригентів ім. Д. С. Бортнянського серед студентської молоді (Суми); Відкритий конкурс Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки серед виконавців на струнно-смічкових інструментах ім. Л. С. Брусової серед студентів 3-4 курсів музичних коледжів України (Дніпро).

Вони можуть сприйматися як феномени самоорганізаційної активності начальних закладів як приклади територіального брендингу, завдяки якому можна побудувати потужний локальний бренд культурних об'єктів та заходів і за відсутності обмеженого місцевими ресурсами культурного потенціалу.

Діяльність мистецьких навчальних закладів, створюючи осередки для прояву дитячої субкультури, формує брендинг власних територій і

стає сучасним та перспективний напрямом наукових досліджень, оскільки вона виступає як соціогуманітарна технологія, за допомогою якої відбувається взаємодія між такими феноменами як «територіальна ідентичність», «територіальна громада», «територіальний інтерес», і вводить нас в економічну площину розгляду теми. За Самоном Анхольтом, встановлення зв'язку між формуванням бренду території та розкриттям його ідентичності є однією із актуальних стратегій управління – створення бренд-іміджу країни, в тому числі й через арт-управління. Територіальний брендинг дозволяє включити у глобальний культуротворчий простір маловідомі та «незначні» (з позиції традиційного оцінювання) мистецькі події-феномени, які до цього часу не входили в культурну «ойкумену». Відповідно, мистецькі практики навчальних закладів, створюючи територіальний брендинг як форму побудови ціннісної культурної локації, напрацьовує механізми актуалізації таких територій.

Отже, культурно-мистецькі практики мистецьких навчальних закладів як одна із важливих локацій культурного капіталу набирає потужних обертів у суспільно-економічних процесах і перетворюється на культуротворчу силу. Відповідно формуються й нові форми впливу (арт-управління), які мають корелювати, з одного боку, з концептуально зафіксованими цінностями культури (діалогізм, глобалізм, демократизм, універсалізм тощо), а з іншого – з інструментально-технологічними рішеннями на локально-регіональному рівні, які орієнтовані на практичний результат – формування особистості. Очевидна взаємообумовленість та нерозривний зв'язок всіх цих модусів гармонізує управління культурно-освітніми процесами (глобального, регіонального та локального) та спонукає дослідників до методологічного поєднання ідей фундаментального культурологічного горизонту із точними управлінськими стратегіями. Відповідно, трансформаційні процеси, які відбуваються в сучасних культурно-мистецьких практиках, впливають на сутність мистецтва, що, в свою чергу, вимагає вираховувати дані трансформаційні чинники, які в контексті такого дискурсу розуміються як кардинальні зміни сутності системи української культури.

Шульгіна Валерія Дмитрівна

Івановська Ніна В'ячеславівна

КОНЦЕПЦІЯ ІННОВАЦІЙНОГО КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ПРОЕКТУ «МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ»

З 5 по 9 квітня 2017 р. у Мистецькому Арсеналі відбувся Третій освітній фестиваль «Арсенал ідей». «Арсенал ідей» – це креативний комунікативний простір у Мистецькому Арсеналі, щорічний міждисцип-

лінарний фестиваль, що у ігровій, інтерактивній формі презентує найкращі здобутки нових освітніх тенденцій, проектів та програм.

Куратори фестивалю завжди ставлять перед собою завдання досягти неможливого, тому за попередні два роки «Арсенал ідей» встиг об'єднати в одному просторі творчість дітей та дорослих, мистецтво, науку та інновації, найкращі освітні програми українських музеїв, реалізувати найрізноманітніші креативні спецпроекти.

«Арсенал ідей-2017», продовжуючи традицію сміливого експериментаторства, виходить на якісно новий рівень виконання. Цього разу головним фокусом фестивалю стали 12 майстерень, присвячених різним видам творчої діяльності. Кожна майстерня мала унікальний авторський дизайн від відомої архітектурної студії, а насичений загадками і творчими завданнями квестовий маршрут об'єднав майстерні в єдине ціле.

Програму фестивалю було представлено у новому форматі тематичних інтерактивних майстерень, кожна з яких запропонувала ряд активностей, об'єднаних загальним сценарієм та ідеєю. У єдиному просторі було представлено 12 майстерень: майстерня історії, художня майстерня, майстерня літератури, майстерня іграшки, майстерня дизайну та архітектури, майстерня науки, етно-майстерня, майстерня журналістики, майстерня кіно та анімації, майстерня театру, майстерня музики, кулінарна майстерня. Окрім того, фестиваль представив надзвичайно цікаві інтерактивні мистецькі спецпроекти, активності постійно діючого освітнього проекту «Арсенал ідей», ярмарок розвиваючих ігор, багато сюрпризів.

У рамках фестивалю відбувся III Форум нової освіти «Коли дорослі і діти говорять на рівних». Форум нової освіти став відкритим простором, де діти стали безпосередніми учасниками заходу, а їх думки – важливою основою для подальшого обговорення проблематики у фаховому середовищі. Також діти висловлювали свої думки та ідеї, а дорослі мали можливість почути їх та допомогти втілити у реальність заради нового майбутнього. Учасники форуму об'єдналися задля того, щоб поставити у центр спілкування дітей та спільно працювати над системою, яка матиме унікальний підхід до кожної дитини та дозволить отримувати задоволення від навчання.

Форум дозволив почути думки, з'ясувати інтелектуальні та емоційні потреби дітей, разом з ними та представниками експертного середовища обговорили нові можливості, які існують у шкільній та позашкільній освітній системах та можуть використовуватися вже сьогодні. Також одним із завдань форуму стало формування та подальше втілення спільно зі школами, освітнім та культурним сектором інноваційних

проектів, що у майбутньому сприятимуть наближенню дітей до культурного простору, підвищенню інтересу до мистецтва та музейної сфери.

Крім того, фестиваль «Арсенал ідей» є соціально орієнтованим проектом. У програмі фестивалю у рамках соціальної програми «Простір рівних можливостей» було створено простір комунікації, де діти з інвалідністю разом з іншими дітьми об'єдналися у єдиній творчій грі. Програма фестивалю представила серію активностей та спеціальних майстер-класів, адаптованих для людей з інвалідністю. Кожен учасник фестивалю підготував ті або інші активності, адаптовані для дітей та підлітків з інвалідністю.

Одним з меседжів фестивалю було те, що інноваційні підходи до вирішення глобальних проблем починаються з інноваційної освіти дітей, адже освіта є основою гармонійного світосприйняття та розвитку особистості. Фестиваль «Арсенал ідей» був покликаний об'єднати та продемонструвати найбільш ефективні й прогресивні напрацювання в освітній сфері, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні. Разом з тим – сфокусувати презентації цих напрацювань на тематиці творення, миру та гармонії, шляхах та перспективах, що ведуть до змінення нашого життя та вдосконалення навколишнього світу.

Наша країна зазнає потужних змін, формуються нові цінності та усвідомлення того, що майбутнє – у руках дітей, і саме діти та молодь є рушійною силою, спроможною на якісні зміни.

Проведення освітнього фестивалю сьогодні є особливо своєчасним, зважаючи на те, що музейна сфера в Україні потребує активних змін. Впровадження інноваційних дитячих освітніх програм тільки отримує свій розвиток, а питання розвитку альтернативної освіти є надзвичайно актуальними на державному рівні.

Важливо і те, що фестиваль відбувся у Мистецькому Арсеналі, адже сьогодні музеї стають джерелом отримання корисної та цікавої інформації, а діти та молодь – активними учасниками музейного простору. Відвідання музею стало для дітей природною формою дозвілля, цікавою пригодою, яка дозволила отримати корисні знання, естетичне задоволення, розвивати творчі здібності, креативність, розширити світогляд.

Мета фестивалю – відкрити нові можливості для розвитку молодішої генерації українців, наповнити життя дітей позитивними емоціями пізнання та натхнення, радості творчості та отримання нових вражень.

Фестиваль «Арсенал ідей» зосередив на одній території велику кількість цікавих, різноманітних за формою і змістом активностей, дозволив продемонструвати ефективність використання нових форм позашкільного навчання дітей та зацікавив не лише широку аудиторію від-

відувачів, але і професійну спільноту – фахівців сучасних освітніх центрів, інституцій, громадських ініціатив, що спрямували свою діяльність на розвиток позашкільної освіти в Україні.

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

Щорічне проведення фестивалю стало ефективним стимулом активізації та виведення освітньої діяльності закладів культури, музейних інституцій, приватних ініціатив на новий якісний рівень за найкращими світовими зразками. У майбутньому проект сприятиме розвитку позашкільної освіти в Україні, творчому та інтелектуальному розвитку дітей та підлітків, заохочуючи через гру до наукової та винахідницької діяльності, надаватиме поштовх до здобуття освіти та усвідомленого вибору майбутньої професії.

Організаторами проекту стали Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Благодійний фонд «Мистецький Арсенал». Стратегічними партнерами виступили Благодійний фонд Петра Порошенка, Український центр розвитку музейної справи, Мала академія наук України, Компанія Діаком, Науковий клуб ДумайРум. Кураторами напрямів фестивалю були – Ольга Вієру, Ніна Івановська, Віра Кружиліна, Олександра Борисова, Катерина Носко.

Личковах Володимир Анатолійович

СЕМІОТИКА ЕТНОКУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ЗНАКА КОНЯ І СИГНАТУРИ СЕМАРГЛА В ХУДОЖНІЙ ЕТНОКУЛЬТУРОГРАФІЇ)

Знаки етнокультури останнім часом все частіше стають об'єктом культурологічних, етнокультурологічних, мистецтвознавчих і літературознавчих досліджень (див., напр. [2; 3]). Поступово вибудовується своєрідна семіотика етнокультури, виходячи з якої дослідники адекватно інтерпретують стародавні тексти і артефакти міфології, фольклору, народних ремесел, іконографії, сучасного мистецтва та літератури (особливо в стилістиці нео- і постфольклоризму, неонаївізму, етнофутуризму, фольк- і поп-культури, фентезі тощо). Відбувається їх репрезентація у художній «етнокультурології».

Відтворені й проінтерпретовані знаки етнокультури часто ведуть до розгадки сакральних значень традиційних орнаментів, вишивок, килимарства, пісень, казок, легенд, християнської іконографії та творчості тих письменників і художників, хто звертався до фольклорних сенсів знаків і символів рідної культури (від «Живописної України» Тараса Шевченка до «Кам'яної могили» Анатолія Фурлета).

Інтерпретуючі можливості культурологічної семіотики і герменевтики блискуче демонструє нова версія знаково-символічного і космологічно-світоглядного прочитання знаменитої «Золотої пекторалі» зі скіфської «Товстої могили», знайденої в Україні в 1971 р. Як вважає мистецтвознавець Олег Уманський, вона була виготовлена греками за часів античності в Боспорському царстві (на Кубані) на замовлення скіфів для здійснення містичного обряду «небесного одруження» Богині Родючості і померлого скіфського царя (див. [4]). Смисловим центром «весільної» пекторалі (прикраса діаметром 305 мм важить 1150 грамів золота) є зображення двох міфологічних братів Діоскурів, які готують своєрідне руно для «шлюбу» Неба і Землі – небесної Богині і земного царя – символ воскресіння природи, знак вічного космічного життя, «образ Животворення» [там само, с. 48]. На нижньому і верхньому ярусах пекторалі зображуються сцени приборкання коней, підготовка їх до жертви на честь скіфського нового року, коли здійснюється зміна сузір'їв на весняне рівнодення, що символічно передається через розривання коней грифонами.

Взагалі у слов'янських мовах та етнокультурах походження слова «кінь» залишається неясним, навіть загадковим. Як зазначає В. Даль, корінь слова пов'язаний зі старослов'янським «комонь», «клюся», що відповідало арабському «фарь» (див. [1, с. 155]). Таку ж етимологію має і родинне слово «кобила» (від *Кобн) (див. [5, с. 215]). В українській мові знак і семантика «Коня» диференціюється в поняттях «коник, коничок, кониченько, мул, лошачок, лоша, лошатко» (див. [2, с. 286]). Як правило, у слов'янській міфології, фольклорі (казках, легендах, піснях) знак Коня символізує відданість, швидкість, витривалість, дружбу, долю, Сонце, іноді – потойбічний світ. Тому в народній афористиці семіотика і семантика Коня отримує різні порівняльні характеристики, пов'язані з життям природи і людини, людськими якостями і відносинами.

Семантично близьким до знаку Коня був і міфологічний образ Семаргла – свого роду «небесного» (крилатого) коня, що утілювався в єдність собаки-змія-птиці. Семаргл як «спадкоємець» Симурга і Сенмурва став одним з найголовніших персонажів слов'янської (праукраїнської) міфології. У славнозвісній «Велесовій книзі» вже на другій сторінці зустрічаємо його ім'я серед переліку земних і небесних іпостасей єдиного соля-

рного бога давніх слов'ян: отець Орій, отець Велес, Суражій, Семаргл-Вогнебог, Перун, Дажбог. Як і індійській «Агні», Семаргл був утіленням божественного Вогню, тому пов'язувався з культом Сонця, як своєрідного монотеїзму праукраїнців, про що у «Велесовій книзі» сказано: «Володарі наші єдино є Хорс і Перун, Яр, Купало, Лад і Дажбо». Згадаємо, що версію про солярний монотеїзм давніх слов'ян першим висунув М. Костомаров, детально досліджуючи слов'янську (українську) міфологію. Саме Семаргл як Семиглав («сім сонячних голів») виконував таку «об'єднавчу», інтегративну функцію в язичницькому пантеоні семи богів при княжому подвір'ї князя Володимира – «Ясне Сонечко».

Сигнатура Семаргла, тобто знаково-сміслова система охорони Древа життя і духу предків, була широко розповсюджена в культурі Київської Русі не тільки за часів язичництва, а й християнства. Його нечисленні образи, які дійшли до нашого часу, пов'язані із зображеннями на барельєфах, печатках, браслетах тощо. Вони мають як антропоморфний, так і зооморфний характер, корелюючи з образами грифона, «вогняного змія», райської Жар-птиці. У цьому казковому, міфологічно-фантастичному вигляді сигнатура Семаргла зустрічається навіть в оздобленні православних храмів, прикрашаючи його стіни, колони, врата (барельєф на стіні храму Покрова на Нерлі, суздальські врата XIII ст., «Чернігівський звір»), що було притаманним архітектурі Київської Русі.

Найбільш відомими і цікавими є зображення на порталі і капітелі колони Борисо-Глібського собору в Чернігові (XII ст.). У візантійському, «умовно-декоративному» стилі зображена фантастична істота, що має голову і передні лапи собаки (лева), пташині крила і хвіст змії, покритий риб'ячою лускою. Важлива деталь – «чернігівський звір» обплутаний виноградною лозою, що звичайно символізує «дерево життя». Враховуючи семантичну близькість цього зображення до міфологеми Семаргла, більшість істориків і мистецтвознавців пов'язують символіку образу з його іменем, говорячи про «чернігівського Семаргла». Але деякі дослідники не впевнені, що то є власне Семаргл, а вбачають у барельєфному образі Борисо-Глібського собору зображення міфологічної істоти, яку називають «чернігівський звір». Зокрема, чернігівський філософ і культуролог О. Колесник вважає, що зображена на західному порталі собору істота є «втіленням Космосу», а «пластична краса, промовистість і цілісність образу «неможливого» Чернігівського звіра свідчать про єдність і гармонійність світу наших предків».

Таким чином, знак «Коня» і сигнатура Семаргла в українській етнокультурі асоціюються з семантикою руху Сонця, охорони Світового Древа і Древа Життя, людської дружби, відданості, витривалості, герої-

зму як у давньоязичницькій, так і християнській культурах народів «степової Еллади».

Використані джерела

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 2 : И–О. – М., 1956. – 779 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К., 2006. – 703 с.
3. Личковах В. А. Знак Риби в етнокulturі / В. А. Личковах // Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти. – Черкаси, 2013. – С. 106-109.
4. Уманський О. Золота пектораль. Пошук таємного змісту / Олег Уманський // Індоевропа. Онука Дажбожі. – Кн. 12. – К., 1996-1997. – С. 40-44.
5. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка / Г. П. Цыганенко. – К. : Радянська школа, 1970. – 599 с.

Зінків Ірина Ярославівна

АРХЕТИП КОЛОМИЙКИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Коломийковий архетип в українській музичній культурі можна уважати одним з домінуючих. В. Гошовський його називає карпатським, рівнозначним пісні з 14-складовою структурою і формою *aab* при двочастинній будові вірша [1, с. 142, 147]. Про його давність свідчить не лише загальноукраїнське, але й загальноєвропейське поширення. Ф. Колесса, а за ним В. Гошовський першими звернули увагу на той факт, що його прототип існував ще в пізньоантичній поезії – римському сатурнійському вірші й середньовічному чеському (гуситському) хоралі XV–XVI століть [3, с. 110; 1], куди він проник, мабуть, з традиції давнього язичницького (і ранньохристиянського) ритуального рецитуння. З ритуалу (в т. ч. й християнського) коломийковий архетип потрапив спочатку в жанри епічної поезії та фольклору різних європейських народів – давніх римлян, німців, французів, фінів, угорців, чехів, словаків, поляків, українців. Дослідники вказують на ідентичність ритмічної форми 14-складового вірша (4+4+6) ранньохристиянських культових наспівах коптів – найдавніших християн Сирії та Єгипту – із зразками музичного фольклору народів Балканського регіону. Р. Гарасимчук констатував домінування коломийкової ритмоформи в інструментальній музиці гуцулів. С. Грица вважає її епічною, архетиповою для епіки Північно-Східних Карпат [2]. Уперше на існування коломийкової строфи в народній пісенності бойків Східної Галичини вказав Вацлав з Олеська (1833), який зафіксував найбільш архаїчний речитативний стиль виконання коломийок (рецитуння на одному звуці). Розгорнутий опис ко-

ломийкової строфи здійснив Ф. Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень», вказавши, що форма коломийки є давнішою за жанр. В. Гошовський підкреслив, що коломийку слід розглядати лише як певний пісенний тип (пісенну форму), але не як пісенний жанр.

Загальноєвропейське поширення коломийкового архетипу серед народів різних мовних груп індоєвропейської родини (слов'янської, германської, кельтської, угро-фінської) свідчать про його дуже давнє походження, що сягає корінням культової музики народів індоєвропейського кореня. На користь гіпотези В. Гошовського свідчить його збереження в танцювальних формах фольклору деяких народів Сибіру та Середньої Азії, в генезі яких лежить потужний індоіранський пласт. В ілійських мукамах уйгурів Середньої Азії зберігся усуль, призначений для виконання на сурнаї в супроводі ансамблю ударних інструментів, який у своїй основі має ритмічну форму, ідентичну з коломийковим 14-складником [4, с. 158]. Це свідчить про те, що коломийковий архетип був сформований ще задовго до періоду арабських завоювань Середньої Азії (VII ст.), коли на її території панувала індоіранська культура.

Про давність коломийкового архетипу свідчить сама етимологія терміну «*коломийка*», яку достеменно витлумачити можна на основі давньоіранських мов, зокрема окремих діалектів скіфської, що мали значний вплив на формування давньослов'янських мов, зокрема й давньоукраїнської (В. Абаєв, В. Петров, Г. Півторак). Лексема «коломийка» є двокореневою, її етимологію слід шукати в давньоіранській лексиці. Як вдалося встановити, її перший корінь («*коло- кала-*») означає «сонце» (В. Абаєв), другий, «*май*» – *кінь* (Л. Герценберг), тварина, що виступала замісником сонячного божества Колакся (Сонце-царя). З цим царем-першопредком у скіфських племен був пов'язаний культ умирання й воскресання природи, культ плодючості. Найдавніші описи коломийок вказують на їх язичницький характер, що суперечило догмам християнства. Будь-які оргіастичні культу корелюються не лише з ідеєю плодючості, але й принесенням жертви та зв'язком із поховальною обрядовістю. Ці обидва функційні явища в давніх ритуалах були амбівалентними і в такому вигляді ще донедавна зберігалися у поховальній та календарній обрядовості гуцулів.

Унікальною є роль коломийкового архетипу у структурі більшості жанрів української народної пісенності та епосу, в які він потрапив з давніх дохристиянських ритуалів. Можливо, з цими культурами пов'язані витoki епічного жанру співанок-хронік (новин), заснованого на коломийковому архетипі, окремі речитативні зразки якого типом виконання нагадують ритуальні плачі й мають певний стосунок до дум давнішої

верстви. І. Юдкін висловив гіпотезу про його східноєвропейське походження [5, с. 554]. Однак можна припустити зворотний процес: коломийковий архетип, споконвіків існував на східноєвропейських теренах ще з часів індоевропейської спільноти, де він найповніше законсервувався у важкодоступних гірських місцевостях Карпат, і ніколи «не зникав» зі своїх автохтонних теренів. Мігруючи в Європу з чисельними племенами номадів у добу Великого переселення народів, він законсервувався на своїй прабатьківщині, у Південно-Східних Карпатах – епіцентрі збереження традиції, де й дотепер залишається домінуючим модусом мислення середовища, а з часом перетворився на етно-характерний ритмо-часовий архетип (в його локальних модифікаціях), що зазнав поширення всією українською етнічною територією.

Використані джерела

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1971. – 303 с.
2. Грица С. Функція музичного елемента в співанках-хроніках / Софія Грица // Співанки-хроніки. Новини. Серія : Усна народна творчість [упор. О. І. Дей, С. Й. Грица]. – К. : Наук. думка, 1972. – С. 54–75.
3. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень / Ф. М. Колесса // Музикознавчі праці. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 25–326.
4. Хашимов А. Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукамов / А. Хашимов // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 149–160.
5. Юдкін-Ріпун І. Бароко та український фольклор / Ігор Юдкін-Ріпун // Українське бароко : у 2 т. – К. : Акта, 2004. – Т. I. – С. 525–567.

Андросова Дарія Володимирівна

ФОРТЕПІАНО В МУЗИЦІ Е. ВАРЕЗА

Творчість Е. Вареза стала предметом інтенсивної музикознавчої розробки в останні десятиріччя, йдучи в паралель до розширюваних меж освоєння футуризму, з яким об'єктивно пов'язана творчість вищеназваного автора і який був під ідеологічним табу в зв'язку з певними політичними перевагами глави того напрямку Ф. Марінетті [3]. І хоч футуризм Е. Вареза є хрестоматійною даністю, за словами його дружини і однодумця у творчості, «від цього ненависного ярлика він всіляко відхрещувався» [1, с. 77], однак, за словами тієї ж Л. Варез, «він (Е. Варез – Д. А.) постійно мислив в тому ж напрямі, що і футуристи» [там само].

Відкриття Е. Вареза в області «монотембрального» оркестру очевидні, хоч в теоретичному плані недостатньо усвідомлені та класифіковані. Головне, що потрібно виділити в класиці його стильового відкриття («Інтегралі» для 11 духових та ударних, «Іонізація» для ударних і сире-

ни, ін.) – це *надлишковість зазначеного* в програмі смислу по відношенню до звукової речовинності як такої. В інтерв'ю для Французького радіо маємо такі знаменні слова: «...нашому часові притаманне *ударне* начало (курсив Д. А.). Наш час – час швидкостей. Вібрато скрипки не належить нашому часові...» [1, с. 89].

Так, не потребують особливих пояснень співвіднесеності домінування ударних у вказаних творіннях французького/американського композитора з джазовими складами та відповідною знаковістю «урбанізму-брюїтизму» ХХ століття. Постійно апелюючи до «духу сучасності», Е. Варез категорично висував на перший план *просторову* концепцію музики, що склало об'єктивно *революцію* в музичній свідомості, одночасно реставруючи музику-міф, музику метафізики архаїки та релігійного Служіння.

В роботі О. Маркової має місце вказівка на гетерофонію як «прометеїв комплекс» музики в її історичному континуумі, що народжує тонність, яка є супутньою усім історичним формам музичних виявлень як «стихийний» фактор музичної культури – музичної цивілізації [2].

Фактично наукова абстракція у вигляді «озвучування-опредмечування» втілюється Е. Варезом в «Іонізації», де взаємно приникають три якості («міфологічна антитетичність») – звуки сирен («репрезентація чистої, нерозчленованої природи» [1, с. 44]), розчленовані звуки ударних («окультуреність» яких є очевидною у співвідношенні з *glissando* сирен) и висотно визначені звуки-тони дзвіночків, дзвонів та *фортепіано* (курсив Д. А.), останні явно представляють «культурно-цивілізаційний» шар. Цей останній тембр-тонність виступає в квалітеті підсумку реєстрових «розсувань» ударних (показовим в них виступає лідерство малого барабану – воєнного, асоційованого з мілітарно-організуючим та агресивним одночасно началом). Ударні переважають в комбінаторних «перекидах», будучи в кульмінації «підстьобнуті» виттям «природної агресивності» сирен. Однак в результаті, в коді-підсумку, з рисами сумуючої стрети-репризи, проходить в «Іонізації» тема-образ дзвонів. В п'єсі Е. Вареза чуємо «випереджуюче відображення» воєнного феномену як планетарного монстру Другої світової в єдності дії – протидії руйнівних і відтворюючих енергій. Підсумком стає благосний знак ударів дзвона, що вказує на народження Одухотворення...

Як бачимо, *Е. Варез звертається до фортепіано для символізації порубіжжя ударних та тонно-висотних утворювань*, помічаючи в можливостях даного інструменту зберігати «контури» музичної класичної системи, але зовсім не помічаючи тих виразних універсалій, які робили рояль «королем інструментів» в пору панування оперно-симфонічного

мислення. Таким чином, Е. Варезу була дорогою «символіка класики», пов'язана з тембральністю фортепіано, хоч композитор відмовляє йому в символізації кантиленно-ліричної якості як базисної в музичній презентації Краси. Це виходить з практики його інструментальної техніки та з логіки висловлювань-характеристик музики.

Те, що стосується фортепіано в ХХ столітті, то його художні можливості Е. Варез вважав «вичерпаними» і «розчиняв» його звучність в сонористичному багатстві ударних. В одному з інтерв'ю Е. Варез констатував: «...*фортепіано зробилося ударним інструментом* (курсив Д. А.). В ньому не залишилось мелодійності. Найвеличнійший з відомих мені піаністів, Бузоні, говорив: "легато на фортепіано неможливе. Ми відтворюємо його в нашій уяві, бо наш слух зіпсований поганою звичкою. Звучання фортепіано безживне. Воно не відповідає характеру сучасного життя, ритмам нашого часу..."» [1, с. 88].

З цього висловлення зрозуміло, що Е. Варез відмовляє фортепіано... в символічності, бо не приймає ту велику «ілюзію легато», яка живила весь класичний та романтичний піанізм. І все ж, маємо написаний в 1933 р. безпосередньо після прем'єри «Іонізації» твір «Екваторіальне» («Ecuatotal») на текст молитви індіців-мая в іспанському перекладі, написаний для баса чи ансамблю басів, також 4 труб, 4 тромбонів, *фортепіано, органа та хвиль Мартено* (спочатку – двух терменвоксів) та ударних переважно низьких тонів (гонг, там-тами) [1, с. 51]. Причому фортепіано наближене до ударних, але «не зливається» з ними, а в органі фіксуються якості «монстра, який ніколи не дихає», за І. Стравінським [там само].

Події поставангарду продемонстрували незатребуваність тих агресивних проявів авангарду, на які вищою мірою покладався Е. Варез. Однак футуристична ідея його новацій мала значеннєві виходи історико-евристичного порядку. З висоти історичних підсумків на початку ХХІ століття, Е. Варез достатньо точно передбачив і важливість «французької педалі» в культурній експансії Європи першої половини ХХ століття, і катарсичні виходи страшного бою Другої світової війни в середині минулого століття. Так що футуристичні утопії К. Вареза – небезгрунтовні, оскільки жилися вони смисловим екстремізмом символічного потенціалу музики, «заземлюваної» ним, за велінням «поклику Часу», до плотської «важкості» ударно-шумових утворювань.

Якщо Е. Варез відмовлявся від струнних і фортепіанної кантилени, співзвучної виразності струнних, то підтримував органно-«механічні» проявлення клавирності, зрозумілі в його неприйнятті «душевності» вираження, при тому що Духовні цінності для даного композитора були безумовною прерогативою.

Схоже на те, що художній *символізм* Нового часу, породивши *фортепіанну кантилену* та «*оркестральне*» фортепіано («*замінник оркестру*») лістівської школи, в ХХ столітті вичерпав себе, висунувши *символізм ударності*. Требі відмітити те, що останнє – ударність – висунулася у фортепіанному звучанні через посередництво «оркестральної поліфункціональності» тембрів-регістрів цього інструмента, у тому числі це тремоло-мартелято, яке відверто відтворювало звучання барабанів-литавр.

Однак ілюзорність суто «ударного» призначення фортепіано в ХХ столітті визначається *змінністю* вказаної функції у Е. Вареза. Зі сказаного ясно є не тільки обмежуюча установка відносно виразних можливостей фортепіано, але і принципово клавірна, тобто співвідносна з неокласичними спрямуваннями ХХ століття установка Е. Вареза.

Використані джерела

1. Акопян Л. Эдгар Варез / Л. Акопян // ХХ век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. – М., 2000. – Вып. 3. – С. 3–75.
2. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометеїв комплекс» музики / О. Маркова // Українське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 30. – С. 51–60.
3. Lebl V. Elektronická hudba. – Praha : SHV, 1966. – 104 s.

Рой Євгеній Євгенійович

ДЕЩО З ІСТОРІЇ ВІЙСЬКОВО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОРГАНІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ МУЗИЧНО-ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ

У широкому спектрі соціально-культурних перетворень в Україні помітне місце займає народна хореографія, невід'ємною органічною складовою якої є військове танцювальне мистецтво. Вже в перші десятиріччя існування радянської держави і становлення її збройних сил, розуміння необхідності підвищення духовності нового покоління людей молодій країні сприяли активізації культурно-мистецького життя в усіх формах його виявлення. Свідченням цього є поява за досить короткий проміжок часу на її теренах крім існуючих численних аматорських, ще й низки професійних колективів музично-пісенного, театрального і танцювального спрямування. Участь у них сприяла формуванню високої естетичної культури широких верст населення. Талановиті молоді люди, організовуючись у гуртки і опановуючи «секрети» танцювально-пісенного і музично театрального мистецтва, у вільний від основної роботи час долучалися до високих зразків цих видів художньої творчості, піднімаючи свій культурний рівень.

Велика кількість юнаків, прийшовши на військову службу, продовжували брати участь у творчому житті армійських і флотських колективів. Постійний репетиційний процес давав свої позитивні результати, в результаті чого підвищувалася їх професійна майстерність, а найталановитіші з них запрошувалися до професійних мистецьких колективів, зокрема і до ансамблів пісні і танцю, які і до нині вважаються основною формою танцювально-мистецького життя в Україні. Тісно пов'язані з різноманітними формами і жанрами сценічного дійства, вони є багатофункціональним, універсальним і багато варіативним засобом втілення новітніх ідей, змінність яких ускладнювало манеру виконання, тяжіло до театралізації окремих танцювальних постановок, а це потребує оперативного наукового аналізу.

Вивчення особливостей та нових тенденцій функціонування цього специфічного виду народної хореографії, її впливу на формування військово-патріотичного світогляду молодих людей, сприяє накопиченню і систематизації значного обсягу наукової інформації про неї як одного з носіїв танцювально-пісенної і музичної культури України в їх різноманітних проявах. Отримані результати є суттєвим внеском у скарбницю знань з культурології та інших гуманітарних наук, зокрема історії культури та мистецтвознавства, до яких, окрім теоретиків, часто-густо долучаються і педагоги-практики, котрі є носіями новітніх ідей, які майбутні хореографи мають використати в своїй майбутній професії.

Аналізуючи еволюційний розвиток військового танцювального мистецтва, яке вважається складовою народно-хореографічного, можна сказати, що воно є своєрідним літописом у процесі формування і становлення сценічної хореографії, помітно доповнюючи її і впливаючи на розвиток української танцювальної культури в цілому. В концертних програмах воно представлено в яскравих театралізовано-художніх образах, які надовго запам'ятовуються глядачам. Безумовно, тип військових ансамблів не можна вважати еталоном народності та зразком фольклоризму в прямому сенсі цих слів, хоча багато елементів традиційних народних ігор і танцювального фольклору при аналізі програм конкретних номерів чітко простежуються. При цьому не варто обходити увагою і те, що джерелом збагачення професійного армійського танцювального мистецтва, яке нерозривно пов'язане з музичним і пісенним, була самотня народна творчість, котра стала «життедайним соком для театралізованого танцю». Хореографи вдало використовували фольклор, елементи класики, вільну пластику, акробатичний гротеск, інколи утворюючи з них «чудирнадську рідину». Проте, будь-яке дозування перебувало в кордонах жанру народної хореографії.

Численні дослідження у сфері народно-сценічної хореографії лише побіжно торкалися проблем функціонування танцювальних колективів, які створювалися при військових оркестрах і хорах, незважаючи на те, що саме військовий ансамбль пісні і танцю був одним з перших творчих об'єднань такої організаційної структури, яка відповідала загальному поняттю «ансамблева форма» у широкому його розумінні. Це мала бути повна гармонійна єдність музикантів, танцюристів і співаків під час виконання всієї концертної програми ансамблю. Саме ці творчі об'єднання були серед піонерів, за зразком яких у подальшому було створено цілу мережу як професійних, так і аматорських колективів народно-сценічного танцю. Їх популярність набула масштабності вже в 40-50-х рр. минулого століття.

Історія становлення професійних військових ансамблів пісні і танцю тісно пов'язана із формуванням аналогічних творчих колективів українського народного танцю. Завдяки аналізу та ознайомленню з структурою цього жанру народно-хореографічного мистецтва, можна чітко визначити критерії мистецтвознавчої оцінки специфіки роботи танцювально-пісенних гуртів артистів у погонах.

При дослідженні особливостей діяльності цих творчих колективів перш за все викликає підвищений інтерес сама система їх організації, яка активно почала формуватися ще у тридцяті роки минулого століття. Одним з перших військових ансамблів, який було створено у 1928 р. на теренах колишнього Радянського Союзу, став Ансамбль пісні і танцю Червоної Армії. У системі військових творчих колективів, яка почала формуватися у мистецькому житті країни, серед родоначальників армійської ансамблевої форми танцю слід назвати ще один флотський мистецький колектив – Ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Чорноморського флоту. Історія його виникнення припадає на 1932 р.

Когорту артистів у погонах у 1939-1940 рр. поповнили також Ансамблі пісні і танцю відповідно Київського і Одеського округів, а в 1943 р. до них приєднався Ансамбль пісні і танцю МВС України. Ці мистецькі колективи з перших років свого існування являли собою творче об'єднання груп музикантів, танцюристів і співаків, які і склали єдиний ансамбль виконавців у повному розумінні цього слова.

Війна внесла свої жорстокі корективи у долю цих військових творчих колективів. Не вдаючись у глибокий аналіз їх бойового шляху, лише зазначимо, що виступи військових артистів не припинялися ані на день у роки Другої світової війни. Знаходячись на передовій, вони піднімали бойовий дух захисників Вітчизни і вселяючи в них впевненість у

свої сили, і тим самим роблячи свій посильний внесок у перемогу над німецько-фашистськими загарбниками.

У повоєнні роки їх місія була пов'язана з військово-патріотичним вихованням молодого покоління і збереженням національних народних традицій. Цьому значною мірою сприяла репертуарна політика їх концертних програм, які завжди характеризуються єдиним сюжетно-композиційним задумом. Різноманітність та багатство їх концертних номерів були представлені в численних військових, народних піснях, в яких простежувалися фольклорні мотиви, і театралізовано-сценічних танцях переважно на сучасну армійську тематику. Художня довершеність виконання зумовлювала успіх їх виступів далеко за межами Батьківщини. Створення цих військових мистецьких колективів та їх організація стали взірцем для наслідування іншим творчим об'єднанням, зокрема військово-повітряних та сухопутних сил, прикордонників тощо, котрі почали з'являтися вже в роки Незалежності України. Найтипівішими серед них були територіальні Центри військово-музичного мистецтва оперативних командувань Збройних сил.

Необхідно також зазначити, що історія більшості сучасних військових ансамблів починається саме зі створення оркестрової групи музикантів, а вже потім починається підбір танцюристів і співаків.

Перші згадки про існування «штатних» військових оркестрів сягають у XVII століття. Один з їх різновидів, як свідчать архівні документи, з'явився і у Києві в 1627 р., ще за часів Магдебурзького права. Під час проведення міських святкових заходів, на яких часто були присутні губернатор і численна київська публіка, оркестр був невід'ємною складовою громадських урочистостей. Патріотичні музичні мотиви оркестрантів, створювали атмосферу свята, на якому виконувались окремі військові марші та танцювальні мелодії. Їх бадьора музика змушувала воїнство внутрішньо зібратися, підтягнутись і завзято ритмічно крокувати під мелодичний супровід на теми народних пісень. А вечорами у міському парку під звуки оркестру танцювали городяни.

Новий етап у розвитку цього виду музичного мистецтва пов'язаний з державними військовими та культурними реформами Петра I на теренах колишньої Російської імперії, складовою частиною якої тоді була Україна. Створення вже в першій половині XVIII століття регулярної армії вимагало і нової організації військово-музичної служби в армійському середовищі. Указом Петра I від 19 лютого 1711 р. № 2319 в усіх піхотних і кавалерійських полках згідно штатного розкладу були встановлені посади військових музикантів.

Трансформаційні процеси, які пов'язані з еволюційним розвитком народно-сценічної танцювальної культури, спричинили до того, що у військових ансамблях пісні і танцю, котрі вирізнялися своєю виконавською манерою і тематичною спрямованістю свого репертуару, а також виховально-патріотичними функціями, які покладалися на них, все частіше почали з'являтися хореографічні постановки, збагачені ексцентрикою та складними акробатичними прийомами та пантомімою. А це додає видовищності сучасним танцювальним постановкам і відповідає специфіці армійських танцювальних колективів.

Опанасюк Олександр Петрович

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:

РЕАЛІЇ ТА ПРОБЛЕМАТИКА МУЗИКОЗНАВЧОЇ НАУКИ

На сьогодні *культурологія* – як наука і навчальна дисципліна – охоплює досить широке коло питань суспільного буття, постає багатозначною й узагальненою формою його пізнання. Загалом вона визначається як наука, «зміст якої складають теорія і практика системних досліджень феномену культури» [7, с. 1069]. Або ж: «Культурологія – філософська дисципліна, що вивчає найбільш загальні *закони буття* культури як способу життя людини в його цілісності; це система знань, які стосуються закономірностей існування та розвитку культури – її структури, динаміки і взаємодії основних елементів (традицій, норм, цінностей, соціальних інститутів), а також основних етапів її розвитку» [9, с. 16]. Якщо узагальнити зміст визначень, можна сказати, що культурологія – це наука про культуру, вона поєднує в собі «всю сукупність наук, в яких, так чи інакше, присутній даний напрям аналізу» [8, с. 14].

Музика також є об'єктом дослідження культурології; це пояснює факт, що музичне мистецтво аналізують не лише музикознавці, але й філософи, історики, культурологи. В останньому випадку аналітика спирається на загальні закони буття (культури), тоді як музикознавство (*музична культурологія*) здебільшого спрямовано до досліджень конкретних музичних явищ в контексті їх культурологічного виміру.

Незважаючи на таку «субординацію», перша й друга володіють фундаментальним і прикладним ракурсом аналізу. Ці обставини вказують на те, що проблематика обох наук може мати спільну основу і вирішуватися комплементарно (будь-яка наука завжди стикається з низкою різноманітних питань, які вона досліджує і які у певний час однозначно й конечно не може визначити).

Звичайно, проблемних питань можна нарахувати чимало. Зверну увагу на найважливіші.

На сьогоднішній день обидві науки не мають однозначної відповіді на те, як саме трактувати культуру. Я не беру до уваги факт кількох визначень культури, зміст чого пояснюється різноманітними векторами й ракурсами її аналізу, я наголошую на наступному. Які б аспекти не висвітлювалися та скільки б не було визначень культури, кардинальними залишаються *три питання*: 1) чи культура є самобутнім суспільним організмом – власне об'єктом, чи просто якимось загальним і нікому незрозумілим утворенням? 2) чи необхідно культуру розглядати під кутом процесуальної і структуральної перспективи та які закономірності при цьому виявляються? 3) чи більший культурний простір – метапростір, який охоплює собою декілька конкретних культур, також є самобутнім культурним суспільним організмом – власне об'єктом, чи так само якимось загальним і нікому незрозумілим утворенням?

Відтак, до фундаментальних питань можна зарахувати такі змістові моменти: *об'єктність культури, культура як живий суспільний організм, процесуальність та структуральність культури*. Ці питання недостатньо мірою актуалізовані обома науками, що, звісно ж, відповідним чином позначається на наукових дискурсах.

Чому наголошується на цих питаннях? Справа в тім, що поза ними годі сподіватися на об'єктивний аналіз культурно-художніх явищ, на визначення закономірностей їх буття, на глибинне розкриття причин їх виникнення та розвитку. Чому виникає той чи інший стиль у просторі культури? Чим зумовлена саме така їх послідовність? Як позначаються періоди становлення культури на розвитку певних музичних жанрів? Такого плану питання можна продовжувати, і кожного разу сучасні культурологія й музична культурологія не зможуть дати належну відповідь.

Логічним є наступне запитання. Якщо автор цих тез дорікає сучасній культурології, то як же у даному напрямку розглядати численні дослідження останніх десятиліть?

Дійсно, сучасна (музична) культурологія аналізує і визначає розвиток музики в ту чи іншу епохи, в той чи інший періоди розвитку культури, досліджує стильові явища, музичні жанри, творчість композиторів тощо. Однак ці здобутки слід розглядати як інформаційний рівень визначеного музично-історичного процесу; вони (здобутки) сприяють різнобічній його характеристиці, проте не можуть бути покладеними за основу глибинного аналізу музики зокрема та музичної культури загалом.

Якщо ж актуалізувати фактори об'єктності, процесуальності, структуральності культури, тоді на передній план виступають константи:

культура є живим суспільним організмом; культура обов'язково передбачає процесуальність і структуру свого становлення, або структуральність; музичне мистецтво, яке маніфестує культура, підпорядковується аналогічним параметрам буття.

До цього додаю, що на основі вказаних моментів тільки й можна говорити про закономірності розвитку культури і музичної культури, що підтверджено численними моїми роботами (дослідженнями).

Порівнюємо дві позиції. Усталеною є практика, коли підручники з культурології без особливого розрізнення в один ряд ставлять певні культури, епохи, не передбачаючи жодних зауважень щодо метаісторичного становлення, закономірностей розвитку певної культури, світової цивілізації: 3.2. Культура Месопотамії та Єгипту, 3.3. Традиційні культури Стародавнього Сходу (Індія, Китай), 3.4. Античність як тип культури, 3.5. Культура європейського середньовіччя, 3.6. Становлення новоєвропейської культури (Відродження, доба Реформації, Просвітництво, ХІХ ст.) [1]; інший навчальний посібник в розділі «Історичні форми культурних світів» пропонує теми: 7. Первісна культура, 8. Давні цивілізації Сходу (Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай), 9. Антична культура, 10. Культура Середньовіччя, 11. Культура Відродження, 12. Культура Нового часу, 13. Культура Новітньої епохи [9]. Не потребує особливого коментаря стосовно того, що музична культура, як загалом мистецтво, розглядаються аналогічно.

Натомість у моїх роботах (вказую лише: [2-6]), які загалом репрезентують оригінальну концепцію інтенціоналізму культури і мистецтва, визначено закономірності розвитку культури, 5000-літнього метакультурного періоду, особливості розвитку музики ХХ – початку ХХІ століття, що дає змогу на іншій основі аналізувати й музичні явища. Відкривається зовсім нова й глибинна перспектива, яка, до того ж, вибудовує *підвалини* музичної культурології. Підвалини – тому, бо концепція спирається саме на буття культури, на закономірності її розвитку. Відтак і музичні явища можуть аналізуватися і визначатися в культурологічній площині, відтак музична аналітика спирається на загальні закони буття культури, чого так бракує сучасній музичній культурології.

Використані джерела

1. Культурологія: підручник для студентів вищих навчальних закладів / кол. авторів; за ред. А. Є. Конверського. – Харків : Фоліо, 2013. – 863 с.
2. Опанасюк О. П. Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 217–228.

3. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 448 с.

4. Опанасюк О. П. Культурологічний вимір сучасної музики / О. П. Опанасюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Х. : ХДАДМ, 2012. – 166 с. – (Мистецтвознавство: № 3). – С. 116–121.

5. Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури / О. П. Опанасюк // Path of Science. International Electronic Scientific Journal. 2017. Vol. 3, № 2. – С. 2.16–2.30 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://journals.urau.ua/pathofscience/article/view/94799/91204>

6. Опанасюк А. П. Современная культура в контексте метаисторического бытия / А. П. Опанасюк // Обсерватория культуры. – М. : ФБГУ, Российская государственная библиотека, 2014. – № 2. – С. 4–10.

7. Осокин Ю. В. Культурология / Ю. В. Осокин // Культурология. Энциклопедия . в 2-х т. – Т. 1 / гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 1069–1074.

8. Основы культурологии : учебное пособие / отв. ред. И. М. Быховская. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 496 с.

9. Основы культурологии : навч. посіб. / за ред. Л. О. Сандюк та Н. В. Щубелки. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – 400 с.

Ізваріна Олена Миколаївна

ОПЕРНА СЦЕНОГРАФІЯ У ДОБУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Постмодернізм є надзвичайно складним явищем сучасної культури. Його багатовимірність викликає постійні наукові дискусії. Етимологія дефініції суттєво поширює межі визначення терміну. Так, У. Еко наголошував на тому, що кожна епоха має власний постмодернізм. У цілому генеза цієї дефініції може бути простежена по працях Р. Панвіца («Криза європейської культури», 1917), А. Тойнбі («Осягнення історії», 1947), Ч. Дженкса («Мова архітектурного постмодернізму», 1977), Ж.-Ф. Ліотара («Стан постмодернізму», 1979), Т. Гуменюк («Жак Дерріда і постмодерністичне мислення», 1999) та ін. Отже, єдиного розуміння, що є постмодернізм, на сьогодні, незважаючи на вельми значну чисельність наукових досліджень, не існує. Проте виявлені певні риси, притаманні саме цьому терміну. Зокрема наголошується на тому, що постмодернізм – це нова доба, але без чіткого розуміння самої «новизни», це – термін, який може застосовуватися при будь-якій можливості. Хронологічні межі напряму також чітко не визначені. Так, А. Тойнбі вказує на 1875 рік, У. Еко знаходить його у гомерівську добу, Ж.-Ф. Ліотар – у часи Арістотеля, називають й різні дати у ХХ столітті.

Творам постмодернізму притаманні поєднання стильових ознак різних епох, цитат з інших творів мистецтва, переосмислення сюжетів, «дописування», «додавання», «осучаснення» відомих взірців. Таке став-

лення до витворів мистецтва тим зрозуміліше, оскільки постмодернізм проводить думку, що остаточною істиною про світ не володіє ніхто, отже й твори можна прочитувати по-різному. При цьому авторитет автора нівелюється.

У сучасних літературних творах можна простежити «дописування», «додавання», «доповнення», навіть «об'єднання» як сюжетних ліній, так і персонажів не тільки одного автора у «новому» творі митця-постмодерніста, а й різних авторів. У цьому плані показова творчість Л. Естелмана, який присвятив кілька своїх романів «роз'ясненню», «осучасненню» відомих героїв А. Конан Дойла. На сторінках його роману «Доктор Джекіл і містер Холмс» він «об'єднав» двох відомих письменників через героїв їх творів. Л. Естелман скористався сюжетом твору Р. Л. Стівенсона «Чудернацька історія доктора Джекїла і містера Хайда», а також додав нових сюжетних ліній завдяки «додаванню» персонажів А. Конан Дойла – Шерлока Холмса і доктора Ватсона. З'явився начебто новий літературний твір, але такий знаний, такий знайомий... Проте автор не зупиняється на цьому. Він наділяє Холмса рисами реально існуючої людини: герой навіть дає поради Р. Л. Стівенсону щодо друку роману про Джекїла і Хайда (!).

У постмодерністичних творах дозволяється використовувати на працювання попередніх епох, свавільно тлумачити історичні події. Подібне ставлення до історичних фактів типове не лише для сьогодення. Згадаймо історичні трагедії В. Шекспіра, історичні романи О. Дюма.

У кінематографі також чітко простежуються риси постмодернізму. Порівняймо хоча б «версії» «Залізної маски»: французьку з Жаном Маре у головній ролі та американську з Леонардо Ди Капріо. Так само різниться вільним тлумаченням сюжету Жана Кокто й американська кіноверсія французького фільму «Красуня і Чудовисько».

Таким чином постмодернізм «переорієнтує» митців з творчості на наслідування, компіляції, цитування, колажі, використання готових форм і відомих сюжетів.

Постмодерністичні прояви у вітчизняній культурі почали проявлятися у 20-ті роки минулого століття. У музичному мистецтві вони найяскравіше відбилися в оперних постановках, у їх сценографії. На той час самого поняття сценографії ще не існувало, однак художнє оформлення оперних вистав здійснювалося від витоків опери як жанру, з XVI століття. Професія театрального художника виникла в Україні на початку XX століття: вперше на театральних афішах почав писати ім'я художника М. Садовський (1907).

В оперних постановках постмодерністичні риси простежити складніше, хоча вони мають місце. У 20-ті роки ХХ століття оперне мистецтво в Україні переживає період розвитку у нових соціально-політичних умовах, які вимагали нового, «сучасного» мистецтва, нових оперних творів, нових героїв, нової музики і нової постановки цих творів: нового сценічного прочитання, нових постановчих рішень.

Опера на той час стала виразником нових ідей і відповідних їм сценічних рішень. Оскільки певний час оперні твори нової ідеології ще не з'явилися, «осучасненню» підлягали вже відомі глядачу «старі» опери. Керуючись принципом «нового і новішого» мистецтва, «старі» оперні твори «осучаснювали» до невпізнання. Це стосувалося не тільки лібрето, а й музики. Одним з таких взірців стала «Тоска» Дж. Пуччіні, яка ставилася на українських сценах під назвою «Боротьба за комуну», «Гугеноти» Д. Мейєрбера перетворилися на «Декабристів», «Життя за царя» М. Глинки одержала назву «За серп і молот». У світлі «революційної» та «пролетарської» ідеології були вирішені сценографії опер «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Русалка» О. Даргомижського. Так, у «Фаусті» було зроблено чимало купюр у музиці, до того ж змінено фінал: Фауст-п'яничка помирав у шинку, а поліцейський складав про це протокол. У «Русалці», крім вже традиційних купюр, були внесені «додатки» з творів інших композиторів: українські веснянки М. Вериківського та М. Лисенка, сцена українського весілля.

Українська класика також не стала винятком. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського «осучаснений» завдяки втручання популярного тоді композитора В. Йориша, який суттєво перепрацював «стару» оперу на «новий» лад, «доповнивши» її новим музичним матеріалом (художник А. Волненко). Проте опера швидко зійшла зі сцени. Кіноверсія опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – В. Йориша здійснена 1932 року зі С. Шкуратом у головній партії. «Наталка Полтавка» М. Лисенка навіть двічі «оновлювалась»: композиторами В. Йоришем та В. Костенком (художники В. Скляренко та О. Хвостенко-Хвостов). У сценографії художника І. Курочки-Армашевського опера «Тарас Бульба» М. Лисенка повинна була завершуватись грандіозною панорамою Дніпрельстану (Дніпрогесу). Були «введені» й нові музичні номери композитором М. Радзівєвським.

На хвилі «українізації» національними композиторами була створена низка опер, у яких саме простежується «новий» погляд на оперне мистецтво. Сценографія творів наслідувала здобутки кінематографії, переносючи їх на оперну сцену. Тодішні сценографічні рішення створюва-

ли ілюзію кінофільму на сцені. Для втілення сучасних образів застосовувались прийоми конструктивізму та інших авангардистських течій. У сценографію включали кіноматеріали: хроніку взяття Перекопу червоноармійцями («Вибух» Б. Яновського), будні радянського дитячого садочка («Кармелюк» В. Йориша»), життя сучасного українського села («Кармелюк» В. Костенка). Оперне дійство сценографи намагалися максимально наблизити до глядача, звідси перенесення окремих сцен безпосередньо у глядацьку залу.

Отже, у сценографії 20-х років ХХ століття простежуються не тільки риси постмодернізму, а й художніх напрямів авангарду. Риси постмодернізму стали яскравіше окреслюватись завдяки подальшому його розвитку у другій половині ХХ століття в мистецтві в цілому й оперній сценографії зокрема. У цей час поступово переосмислюється значення театрального художника як «творця» вистави. Зараз вже не виникає сумнівів, що роль сценографа у постановці оперного твору є провідною.

Афоніна Олена Сталівна

ЗМІНИ КОНОТАЦІЙ У КОДОВИХ ОБРАЗАХ СУЧАСНИХ БАЛЕТІВ

Подвійне кодування в особливих формах креативності інтерпретації, зміни конотацій у кодових образах і сюжетах притаманні балетам Жана-Крістофа Майо, учня Джона Ноймайера. Як один із яскравих хореографів ХХ століття, Ж. -К. Майо актуалізував історичну пам'ять, натхнений класичними балетами П. Чайковського, розширивши тлумачення відомих образів і сюжетів з балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня» і «Лускунчик». У його творчому доробку вони отримали нове життя і назви «Озеро», «Красуня», «Цирковий Лускунчик» (1992), а пізніше «Лускунчик і компанія» (1999).

«Лускунчик» Ж. -К. Майо був поставлений як циркова вистава для показу в Монако, в якому лібрето включає в себе історію балету Монте-Карло та його власні репертуарні спектаклі за цей період. Балет має пролог і епілог, перший акт містить 10 сценічних картин, другий – 9. Події відбуваються напередодні Різдва. Головна героїня Клара мріє стати зіркою балету уві сні. Їй сниться танцювальна студія, де відбуваються заняття з артистами балету. Репетируються різні номери під керівництвом батьків Клари – батька-директора і матері-хореографа. Батьки не дуже хочуть бачити свою доньку артисткою, тому не займаються з нею. Кларі подобається артист Шарман, і їхні почуття є взаємними. Зірками цієї трупи є Маргеріт і Еруді. Підростає нова зміна зірок – Зое та Фріц,

брат Клари. Усі беруть участь у репетиції. Танці учнів нагадують знамениту «Серенаду» Дж. Баланчина», а в репетиції історичного балету виникають альянзи на балет «Курка і арбалет». У цей час Клара і Шарман розпустилися, і тут з'являється казкова Фея Дроссельмейер у супроводі двох ангелів-охоронців, яка завжди любила Клару. Вона дарує на Різдво усій трупі Лускунчика, який порушує спокій у колективі, розподіляючи його на дві ворожнечі групи. Після репетиції усі розходяться по своїх гримерках. Клара і Лускунчик залишаються наодинці. Лускунчик оживає, а Фея об'єднує ворогуючі групи навколо Лускунчика. Під романтичною сніговою завісою трупа поринає у майбутнє.

Друга дія починається у казковому світі. У снях Фея продовжує подорож. Балетний еkleктизм, гібрид, навіть пастіш-карнавал стають основою для подальшого натхнення Лускунчика. Історія Клари переживається з історіями Попелюшки, Красуні (з балету «Спляча красуня»), Дівчат (з балету «Сон у літню ніч») та Джульєтти (з «Ромео»). Музика П. Чайковського цементує це постмодерністичне дійство з подвійним розкодуванням змісту нового хореографічного тексту. Відмова від канонів у лібрето актуалізує пастіш як постмодерністську форму текстуальної конструкції. За Ф. Джеймісоном, пастіш нагадує «пародію, є наслідуванням, користуванням стилістичною маскою» [1, с. 304].

Різдвяні коди використовуються і в балетах М. Шрьодера, наприклад, в одноактному балеті «Різдвяний гімн» (2011) за мотивами оповідання Ч. Діккенса з музикою різних композиторів, де костюми артистів нагадують сучасні картини з домінуючими кольорами – синім, жовтим та ін. Проте особливої уваги потребує одноактний балет «Довгий різдвяний обід» Р. Поклітару, поставлений за мотивами п'єси класика американської літератури Т. Вайлдера на музику А. Вівальді «Пори року». Це вистава-притча про століття життя родини Байярдів. Життя героїв сприймається як зміна одного Різдва іншим: за столом змінюються пари, але не змінюється традиція святкування Різдва з індичкою. За столом їдять, співають, а різдвяний вечір закінчується коханням, яке є продовженням життя і з якого з'являються діти, продовжуючи рід Байярдів. За столом спочатку сидить Матінка, яку пізніше служниця вивозить в інвалідному візку. Показово, що головною дійовою особою стає Служниця. Вона й накриває святковий стіл, приймає нове життя, відвозить в останній шлях, зберігає хід життя і смерті.

У балеті Р. Поклітару дуже мало власне хореографії: танцівники бігають, співають під музику А. Вівальді, натомість є багато пантоміми, театру. Коди, які використовує хореограф (музика А. Вівальді, літературне джерело, свято Різдва) свідомо дають установку постмодерністської

стилістики на їхнє іронічне співставлення, адже інформація у художній практиці постмодернізму складається із кодових систем – першоджерела та його переосмислення, які двічі кодують постмодерністський текст для глядача. Відтак вистава Р. Поклітару все більше стає не балетною, а театральною. Такий синтез семіотичної концепції літературного тексту, в даному випадку п'єси Т. Вайлдера, з іронічним пастішем в новому змісті у вигляді балетної вистави створюють умови для подвійного кодування (за Ч. Дженксом і Т. Дханом).

Крім того, іронічний синтез минулого і теперішнього, високого і низького в мистецтві також є домінантами постмодерністської творчості і характеризує ще початковий етап постмодернізму. У балеті «Попелюшка» Ж. К. Майо іронічних трансформацій торкнулися усі складові постановки. Так, у лібрето зник персонаж злої Мачухи – вона перетворилася на спокусливу жінку з двома симпатичними доньками. Попелюшка ніби залишається сиротою при батькові, який повністю розчинився в своєму новому коханні. Але з'являється Фея і починається казка. В образі Феї Попелюшка впізнає померлу мати, подібно до Тільтіля і Мітіля з «Синього птаха». Балетна Фея опікується Попелюшкою як Душа світу Метерлінка. У такий спосіб хореограф передає свій автобіографічний досвід: він втратив батька, і тепер казкові персонажі (Попелюшка, Фея-Мати) поєднують світ живих і душі померлих. Здається, що вже не Попелюшка, а Фея-Мати є багатообразною головною героїнею (крилатий метелик, ніжна мати, всемогутня чарівниця), яка розповідає Попелюшці про її щасливе майбутнє з багатодітною родиною. Відмовляється Ж. К. Майо і від кришталевих черевичок, замінюючи їх золотими блискітками, за якими Принц знайде свою наречену. Золотим дощем покрила закоханих Фея у фіналі, а на балу замість романтичного Вальсу Попелюшки і Принца весела компанія з оголеними торсами буде танцювати канкан.

Вільне ставлення та іронічне прочитання відомої казки дискурсивно визначається ідеєю безкінечності світу (за Ф. Ніцше), яка передбачає безкінечну кількість інтерпретацій буття і мистецтва. Недарма деконструктивісти (Ж. Лакан, Ж. Дерріда) спиралися на ідею деконструкції при аналізі художнього тексту, яка рівноцінна його переконструюванню у митців. Так, Ж. -К. Майо виявив деякі змістові суперечності в казці і віднайшов приховані смисли. Це стосується не тільки літературного, а й хореографічного тексту. Для найкращого розуміння нової балетної версії «Попелюшки» Ж. -К. Майо наділив кожен персонаж танцювальними рухами, полишивши класичний фундамент й надавши більшої свободи виконавцям. Постмодерністська хореографія Ж. -К. Майо забезпечується поєднанням класики й модернізму.

Змін зазнало й музичне оформлення. У цілому Ж. -К. Майо залишив партитуру С. Прокоф'єва, але прибрав надто розлогі, на його думку, фрагменти, сконцентрувавши музичний текст і доповнивши партитуру музикою С. Прокоф'єва до фільму «Підпоручик Кіже» (1934). Сценічне оформлення балету Ж. -К. Майо та костюми танцівників вражають глядачів багатокольоровою гамою.

Втім, класичні традиції балету «Попелюшка» у Ж. -К. Майо не заперечуються постмодерністичними, а вдало поєднуються між собою, реалізуючи подвійне кодування в тексті і впливі на глядачів. Нова трактовка балету в постановці Ж. -К. Майо визначає безліч реальностей на межі з віртуальною реальністю. Балетні коди-назви (Попелюшка, Фея, Батько, Принц) зберігаються, але їхнє перекодування на рівні знакової гри нагадує інформаційне кодування Manchester з програмування, коли відбуваються зміни центрального основного складника. Цей процес завжди є подвійним і тому лежить в основі подвійного кодування.

У постмодерністичному творі минуле ніби просвічує крізь нашарування звичних стереотипів про нього, зрозуміти які дозволяє аналіз й інтерпретація мови та метамови хореографічного мистецтва. Тому кодомовний зміст балету Ж.-К. Майо «Ромео і Джульєтта» за музикою С. Прокоф'єва відповідає принципам деконструктивістів з аналізу тексту як переконструювання його основних складових і винайдення прихованих смислів для сучасного контексту. За трактовкою Ж.-К. Майо, його Ромео і Джульєтта – це два коханця-тінейджера. Проти них не тільки родина, але й оточення, однак їхнє кохання всепоглинаюче, що веде до подвійного самогубства.

У балеті «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у постановці хореографа Мірко Мара у Лейпцігському театрі опери і балету (2015) події були перенесені з XVI ст. у наші часи, що характерно для сучасних версій класики. У Р. Поклітару балетна постановка «Ромео і Джульєтта. Шекспіріменти» (2007) також має інше сюжетне забарвлення. Вона алюзійно нагадує танц-оперу «Орфей та Еврідіка» Піни Бауш, де на сцені співіснують оперні та танцювальні Орфей та Еврідіка: у Р. Поклітару на сцені діють реальні люди і маски-актори старовинного ренесансного театру. Р. Поклітару в постановці балету використав постмодерністський прийом «театр у театрі». Це не є першою спробою митця поєднання двох видів мистецтв: у постановці «Кармен. TV» (2006) хореограф відтворив «театр в кіно». Танцівники Ромео і Джульєтта розповідають історію про своїх однолітків, теж молодих акторів, які поставили спектакль про веронських закоханих і в процесі роботи не помітили, як опинилися в центрі шекспірівських пристрастей.

У всіх згаданих вище балетах оригінальність, новизна, несподіванка і унікальна хореографічна мова та провокаційне, майже скандальне прочитання класичних сюжетів дозволяє створювати різні смислові розкодування, в тому числі подвійні. Поеднуючи у балетах класичну сюжетну лінію з власними естетичними позиціями, хореографи майстерно створюють постмодерністичні твори, в яких, комбінуючи і перекомбінуючи вже написане і добре знайоме, породжуються нові смисли. Відкриття наново романтичних та класичних кодів у нових балетах з погляду постмодернізму не просто забава і не воскресіння старих кодів, а винахід нових.

Використані джерела

1. Пастиш // Постмодернізм. Енциклопедія. Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

Зосім Ольга Леонідівна

ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ У КУРСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Духовна пісня рідко потрапляє в курси історії музики або музичної культури через жанрову специфіку: при невеликих обсягах годин нормативних курсів пісні – духовні та світські – згадуються лише побіжно в оглядових розділах щодо загальних тенденцій розвитку музичної культури. В історії української музики є одне виключення – тема «Канти і псалми», яка є окремою у розділі, присвяченому музичній культурі українського бароко. Виділення пісенної культури в окрему тему пов'язано з її потужним культуротворчим потенціалом у контексті закріплення на українських землях європейської культури Нового часу, одним з репрезентантів якої стали пісенні твори нового типу.

Втім, на цьому знайомство з українською пісенною культурою книжного типу в рамках курсу історії української музики і обмежується, і в нормативні курси «Історії української музики» часто не потрапляє «Богогласник» – перший український друкований духовно-пісенник, генетично пов'язаний з кантовою культурою, хоча в підручниках та академічних виданнях з історії української музики (див. [2-4]) підкреслюється єдність кантової та духовно-пісенної культури. Причин тут кілька, першою з якої є інертність укладачів програм та самих викладачів історії української музики (української музичної літератури), які не користуються найновішими методичними розробками та підручниками, а також науковою літературою з історії української духовної пісенності. Саме тому до сьогодні у педагогіці продовжує бути актуальною концеп-

пція, створена у радянські часи, де кант як триголосна пісня (XVII – перша половина XVIII століття) з часом трансформується в одноголосну пісню з супроводом (друга половина XVIII століття), а потім – у пісню-романс (XIX століття).

Ця концепція не є принципово хибною, однак не враховує багато деталей. Наразі не будемо підіймати питання щодо термінології, зокрема співвідношення змісту термінів «кант», «псальма», «пісня» та ін. – це може стати предметом спеціального дослідження. Зазначимо, що концепція «кант – одноголосна пісня з супроводом – пісня-романс» репрезентує передусім розвиток *світської пісенності* й відображає стильову еволюцію української музики від бароко до романтизму. Такого роду дискурс був цілком слухним у контексті української радянської музичної історіографії з пріоритетним вивченням світських жанрів. Втім, він також не позбавлений певних хиб. Так, варто звернути увагу на такий момент: жанрова трансформація «кант – одноголосна пісня з супроводом» не зовсім відповідає реальній виконавській практиці, бо відображає лише зміну форм запису, а не жанрову приналежність творів. Ототожнення канта з триголоссям, причому з триголоссям вокальним, не є вірним, якщо брати до уваги не запис творів у рукописах, а традиційні на той час форми їх виконання. Окрім акапельного співу, де триголосся, що звучало, у цілому відповідало записам кантових творів, існувало безліч форм їх вокально-інструментального виконання, де співатися міг один чи два голоси, яким акомпанували один або кілька інструментів. Саме таким чином сьогодні виконується традиційний світський та духовний кантовий репертуар Ансамблем старовинної музики під керівництвом Костянтина Чечені, ансамблем «Хорея козацька». Вокально-інструментальне виконання кантів XVII століття стирає межу в парі «кант – одноголосна пісня з супроводом», яка, відповідно, ілюструє не історичний розвиток української пісенності, а лише еволюцію форм запису та виконавських пріоритетів. Справді відмінним жанром у тріаді «кант – одноголосна пісня з супроводом – пісня-романс» є останній, у якому деталізується музичний супровід, чого не було у барокових творах, де триголосний запис слугував лише «кістяком», а тому мав величезну кількість виконавських реалізацій.

Розвиток духовної пісні йшов дещо іншим шляхом, хоча, безумовно, перетинався із світською. Специфічною рисою розвитку української духовної пісенності XVII – XVIII століть є її двоконфесійність. Радянська музикознавча наука акцентувала увагу передусім на її православній гілці, яка позиціонувалася як художній артефакт, що зіграв важливу роль у протистоянні католицькій експансії. В українській духовній пісні підкреслювалися риси, які зближували її з православ'ям: акапельне

виконання, церковнослов'янська мова, автори – видатні діячі Православної Церкви (Св. Димитрій Ростовський, Єпифаній Славинецький, Феофан Прокопович) тощо. Потім, згідно радянської музичної історіографії, православний за генезою кант, коли потреба конфесійного протистояння відпала, поступово був витиснутий світським. Уніатська (греко-католицька) гілка української духовної пісенності взагалі не згадувалася, і, відповідно, та лінія, що привела до появи «Богогласника», в радянській українській музикознавчій науці випадала, попри те, що на початок ХХ століття було видано чимало наукової літератури, присвяченій «Богогласнику».

Поява «Богогласника» (1790–1791) була спричинена розвитком уніатської пісенності, коли виникла потреба в співанику, який би використовувався як церковний для паралітургічного співу прихожан. Саме завдяки розвитку паралітургічних церковних практик в уніатському середовищі ми маємо традицію друкованих видань духовних пісень, яка на той момент в католицькій та протестантській Європі існувала вже майже три століття. В українському уніатському середовищі наприкінці ХVІІІ століття було сформовано власний тип духовно-пісенника, який орієнтувався на католицькі канціонали та видання з духовними піснями, але мав свою специфіку, оскільки призначався для потреб не літургічного, а паралітургічного співу. Однак серед пісень «Богогласника» є чимало творів, написаних православними авторами, які століттям раніше у рукописах були записані як кантові у триголосному вигляді, тоді як у «Богогласнику» запис пісень є одноголосним. Таким чином, форма запису творів породила термінологічну різницю між кантом і піснею, і сьогодні перша традиційно ототожнюється з православною традицією, а друга – з католицькою (греко-католицькою). Відповідно, кант і пісня сприймаються як нетотожні, хоча й споріднені явища, хоча у багатьох випадках йдеться про ті ж самі твори. Вододілом між ними є не термінологічна різниця, хоча вона також відіграє свою роль, а конфесійне середовище, яке культивувало форми, актуальні саме для нього. Уніатська гілка української пісенності не вповні відповідала дискурсу розвитку української пісенності, що його культивувала радянська наука, тому ця традиція, а також і сам «Богогласник» випадали, і, на жаль, й досі випадають з переліку культурних артефактів, що вивчаються у рамках курсу «Історія української музики», хоча і в науковій літературі [4], і в нових підручниках та посібниках [2; 3] цей зв'язок прописаний. Аналогічно при вивченні українського бароко в образотворчому мистецтві та архітектурі увага майже повністю (а інколи – повністю) концентрується на козацькому бароко, тоді як василіанське «випадає» з поля зору дослідників, тим самим порушуючи цілісність розвитку української культури.

Повертаючись до теми української пісенності в навчальних курсах з історії української музики, зазначаємо, що на даний момент вже є достатньо літератури, щоб вже в новому – україноцентричному – науковому дискурсі окреслити місце духовної пісні у розвитку національної музичної культури. Сьогодні, окрім монографій та статей, присвячених українській пісенності на різних етапах її розвитку, готується до друку праця, яка узагальнює дослідницькі пошуки українських вчених: готується до друку оновлений перший том (друга частина) «Історії української музики» [1], підготовлений Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, де духовній пісні присвячено кілька розділів, написаних різними авторами (назви остаточно не затверджені): О. Богдановою «Український кант XVII – XVIII століть», Ю. Медведиком «Українська духовна пісня XVII – XVIII століть» та «Християнські пісні зимового циклу», О. Зосім «Духовна пісня західноєвропейської генези». Вже в назвах розділів підкреслено особливості української пісенно-кантової традиції, зокрема розмежовано, хоча і у традиційній термінології, її східноукраїнська (О. Богданова) та західноукраїнська (Ю. Медведик) гілки, окремим питанням виокремлено фольклоризацію (Ю. Медведик) та західноєвропейську генезу (О. Зосім) духовної пісні. Вихід «Історії української музики» дасть поштовх до перегляду сформованої і культивованої в радянську добу традиції ототожнювати пісенно-кантову культури з її православним різновидом, що веде до викривлення процесу розвитку української пісенності у контексті європейської культурної традиції.

Використані джерела

1. Історія української музики : у 7 т. – Т. 1. Кн. 2: Від найдавніших часів до XVIII століття. – К. : Видавництво ІМФЕ, 2017. – (у друці).
2. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній : [у 3 т.]. – К.; Х.; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996–. – Т. 1. – 1996. – 315 с.; Т. 2. – 1998. – 388 с.
3. Корній Л. П. Історія української музичної культури : підручник / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 719 с.
4. Шеффер Т. Канти і псалми / Т. Шеффер // Історія української музики : в 6 т. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 217–231.

Садовенко Світлана Миколаївна

ІНТЕГРАЦІЙНИЙ ЗВ'ЯЗОК НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНО-ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Питання орієнтації педагогічного процесу на розвиток кожної особистості завжди буде актуальним і вимагатиме постійного переосмислення мети, завдань і методів фахової підготовки, зокрема вокальної, у

вищих навчальних закладах, та неминучого впровадження нових форм і відповідних методів навчання. Оновлення змісту сучасної вищої мистецької освіти передбачає опрацювання гігантського масиву знань і перетворення його в індивідуальне надбання та професійне становлення кожної творчої молоді людини, адже фахове зростання на засадах однієї окремої науки, незалежно від інших наук, неможливе. «Інформаційний вибух» ХХІ століття формує нові взаємовідносини між студентами-музикантами, наявними знаннями, вимогами викладачів та канонами вищої школи мистецького спрямування і продукує взаємозв'язок між творчістю та наукою.

Мистецько-педагогічна праця є складним сплавом компонентів внутрішньої та зовнішньої діяльності, усвідомлення яких здійснюється за допомогою рефлексії [3, с. 136–138]. Остання становить один з основних механізмів, що визначає адаптацію особистості до змінної дійсності, і, як її внутрішня діяльність, виконує роль організатора зовнішньої діяльності. Для майбутніх вокалістів мистецька рефлексія забезпечує гармонійність у розвитку когнітивної (пізнання, всі види розумових процесів – сприйняття, пам'ять, формування понять, рішення завдань, уява та логіка), афективної (потяти, емоції й почуття, прагнення й бажання, переживання, пов'язані з пізнанням і самопізнанням, воля, що виникає завдяки потягам та емоціям і визначає дії, вчинки та й усе життя особистості) та конативної (поведінкової) складових їх професійної діяльності, розширення кола професійних функцій, навіть коригування певних недоліків існуючої системи підготовкою постановкою нових фахових завдань. Адже мистецька рефлексія, як визначне джерело, є важливою рушійною силою для становлення суб'єктно-творчої активності нової генерації професіоналів, яку може забезпечити інтеграційний зв'язок навчальних дисциплін і, як результат, – зацікавленість студентської молоді у процесі дієвого інтегрованого навчання.

Особливістю формування суб'єктно-творчої активності студентів вокальної підготовки стає вміння розв'язувати складні питання, пов'язані з критичним ставленням до своїх вокальних та акторських можливостей, знаходження своєї лінії у здійсненні режисерських задумів, адаптація до певних обставин, можливість порівнювати альтернативні точки зору у створенні художнього образу, обирати та приймати зважені рішення, бачити перспективу свого творчого кредо тощо. Особливо широкий вплив на ефективність сприйняття академічного матеріалу та професійне зростання студентів вокальної підготовки й іншого мистецького спрямування має інтеграційний зв'язок навчальних дисци-

плін – органічне поєднання відомостей з різноманітних навчальних предметів навколо однієї теми.

Попри існуючі твердження футуристів, що вже за чверть століття штучний інтелект перевершить людський – кожного з нас, адже інформація, знання шаленими темпами втрачають актуальність, старіють, і нині у школах вже відбуваються невідворотні процеси, орієнтовані на нівеляцію знань як таких [4], інтеграційні процеси у професійній освіті обійматимуть важливе місце, оскільки вони спрямовані на реалізацію нових освітніх ідеалів – формування цілісної системи знань і вмінь особистості, розвиток їх творчих здібностей та потенційних можливостей. Сьогодні стає очевидним, що саме інтегроване навчання закладає нові умови діяльності викладачів та студентів і є діючою моделлю активізації інтелектуальної діяльності та розвиваючих прийомів навчання. Вирішуючи основні суперечності освіти у вищих навчальних закладах, інтегроване навчання допоможе розв'язати протиріччя між безмежністю знань і обмеженими людськими ресурсами, а також розглядати науку і мистецтво в органічній взаємодії. Отже, тема інтеграційного зв'язку навчальних дисциплін у формуванні суб'єктно-творчої активності студентів вокальної підготовки є *актуальною* для сучасної освітньої практики.

Актуалізація цієї проблеми становить *мету* нашого дослідження.

Інтеграція вважається необхідним дидактичним засобом, за допомогою якого можливо створити у студентів вокальної (хорової) підготовки цілісної картини світу. Через інтеграцію здійснюється особистісно зорієнтований підхід до навчання, адже студент сам у змозі обирати «опорні» знання з різних предметів з максимальною орієнтацією на суб'єктивно-творчий досвід, що склався в нього під впливом як попереднього навчання, так і більш широкої взаємодії з навколишньою дійсністю.

Я. Коменський акцентував увагу на необхідності «завжди і всюди брати разом те, що пов'язано одне з одним» [1, с. 374]. Необхідність інтегрованого підходу до організації навчально-виховного процесу він пояснював тим, що «всі знання виростають з одного коріння – навколишньої дійсності, мають між собою зв'язки, а тому повинні вивчатися у зв'язках» [2, с. 26].

Важливою складовою такої підготовки є орієнтація на індивідуальний підхід до розвитку особистості, спрямування на розкриття творчих можливостей особистості у вокальній сфері.

Впровадження інтеграції у навчальний процес дасть змогу:

- сформуванню спорідненого матеріалу кількох предметів навколо вокальної підготовки, усунути дублювання у вивченні низки питань;

- ущільнити знання, тобто реконструювати фрагмент знань таким чином, засвоєння якого вимагає менше часу, проте породжує еквівалентні загально навчальні та творчі уміння;

- опанувати значний за обсягом навчальний матеріал, досягти цілісності знань творчої студентської молоді;

- залучати студентів до наукового процесу;

- формувати творчу особистість студента, сприяти розвитку його музично-творчих здібностей, знань, інтелекту;

- дати можливість виконавцям застосовувати набуті знання з різних навчальних предметів у професійній діяльності.

Мета інтегрованого навчання – відкрити студентам вокальної підготовки перспективу професійного розкриття та розвитку свого творчого і інтелектуального потенціалу, на базі набутих теоретичних знань оволодіти всіма можливостями співацького голосу, розумінням та виконавською майстерністю вокально-хорових творів у збагаченому синтезі музики, слова, пластики, емоційної акторської виразності, допомогти у розширенні творчої уяви та вихованні естетичного смаку.

Головними завданнями є:

- на ґрунті набутих знань музично-теоретичного циклу розкрити та розвинути природні властивості голосу в повному діапазоні та найкращому тембровому забарвленні;

- оволодіти прийомами вокальної техніки, емоційно-динамічною виразністю звуку на основі професійного усталеного дихання, сформувати вокально-хорові навички;

- розширити музичні уявлення, відчувати музичну форму цілого твору, розвиток та завершеність окремих фраз, логіку розвитку кульмінації;

- надати відомості про музичну спадщину оперного, естрадного, хорового та диригентського мистецтва, залучити до культури співочого виконавства та розвинути художньо-виконавський смак на традиціях попереднього історичного досвіду;

- оволодіти прийомами звукового відображення різних відтінків психологічного стану людини;

- оволодіти музичною термінологією;

- «чути інтонацію» як вираз змісту твору, аналізуючи інтонаційний ряд через зіставлення слова з мелодикою, ритмом, теситурою;

- майбутній фахівець повинен вміти осмислювати та виконувати академічний твір в синтезі музики, слова та акторської виразності;

- розкривати задум твору в усіх аспектах проявів сутності людини, якими є щирість мови душі, енергетична реалізація почуття, емоції, пластики руху;

- володіти вмінням професійного спілкування зі слухачем на сцені;

- навчитись вирішувати проблему вокально-педагогічного репертуару, збагачення його для майбутньої практичної роботи;

- навчитись любити та поважати свій голос, дотримуватись усіх норм та правил охорони здоров'я та працездатності вокального апарату.

Отже, ідея інтегрованого навчання, безперечно, є актуальною, оскільки з її успішною методичною реалізацією передбачається досягнення мети якісної мистецької освіти – освіти конкурентоздатної, спроможної забезпечити кожній людині самостійно досягти тієї чи іншої життєвої цілі, творчо самостверджуватися в різних соціальних та творчих сферах. Інтеграційний зв'язок навчальних дисциплін реально формує суб'єктно-творчу активність студентів мистецьких вишів і здатен вирішити чисельні проблеми освітянської системи. Особливо це стосується вокальної (вокально-хорової) сфери, яка є однією із профільних аспектів підготовки фахівця музично-естетичного спрямування, до якої належать: знання основ теорії музики, гармонії, охорони голосу, розвиток вокально-технічних та виконавських здібностей, уміння свідомо володіти голосом, диханням тощо. Саме інтеграція є найперспективнішою інновацією, яка закладе нові умови професійної діяльності викладачів та студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Використані джерела

1. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения : в 2-х т. – М. : 1982. – 648 с.

2. Коменский Я. А. Мир чувственных вещей в картинках. – Изд.2-е / Под ред. и со вст. проф. А. А. Красновского. – М. : Учпедгиз, 1957. – 351 с.

3. Садовенко С. М. Українська народна художня культура у формуванні мистецької рефлексії майбутнього вчителя музичного мистецтва: роль, функції, особливості / Садовенко Світлана Миколаївна // Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи : зб. наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 21 жовтня 2016 р., Київ : у 2-х т., Т. 1 / Український центр культурних досліджень : заг. ред. О. А. Буценка [та ін.] ; [упор. Босик З. О. ; відп. ред. Телеуця В. В.] – К. : НАККІМ, 2016. – 154 с.

4. Плахотнюк С. Чи очікує освіту революційне майбутнє? / Сергій Плахотнюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://mail.ukr.net/classic#readmsg,id=14927664773258685143&folder=0&page=1>

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Белова Марина Миколаївна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОРГАННОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

У вивченні органної музичної культури з музикознавчої точки зору актуальними видаються питання традицій, специфіки органних шкіл, індивідуальних стилів композиторів-органістів органної імпровізації й виконання. Ці питання частково порушені у ряді вітчизняних і зарубіжних музикознавчих працях, але щодо характеристики, аналізу, осмислення української органної музики, то вона й досі залишається малодослідженою. Тому завданням цієї роботи є привертання уваги музикознавців до цієї області сучасної композиторської творчості, з'ясування найбільш гострих проблем, що стоять перед українськими композиторами, осмислення стильових особливостей і тенденцій розвитку української органної музики.

Аналізуючи історію європейської органної музики зазначимо, що у Середні віки орган лише супроводжував церковний спів. В епоху Відродження виникають твори для органу соло. 1750 рік – рік смерті Й. С. Баха – можна умовно вважати кінцем ери розквіту органного мистецтва, коли орган був у центрі музичного життя і повз органну музику не міг пройти жоден видатний композитор того часу, а більшість музикантів уміли грати на органі. Цей період можна назвати класичним в історії органної музики. З 1750 року починається століття забуття органу, і впродовж цього часу було знищено велику кількість старовинних інструментів, побудованих видатними майстрами. Лише з другої половини ХІХ століття помітне відродження інтересу до органу. Проте цей інтерес, що прокинувся, спочатку не привів до створення творів тієї глибини і органічності, які б свідчили про дійсне творче відновлення і подальший розвиток традицій старих майстрів.

В Україні органне мистецтво займало дуже скромне місце. Невідповідність ролі органної музики у світовій і українській культурі має своє пояснення: по-перше, в Україні органу протиставлявся хор як музичний супровід обряду; по-друге, органний стиль, якому був властивий поліфонічний червень і пов'язаний з цим спосіб оволодіння ор-

ганним виконанням, не відповідав особливостям розвитку української культової музики.

Охоплюючи подумки великий шлях еволюції напрямів, течій і стилів органної музики, ми не можемо пройти повз одну її особливість. Якщо порівнювати органну музику з клавірною або взагалі з інструментальною музикою, то в чергуванні різних напрямів, течій, шкіл, стилів органної творчості спостерігається відносна стабільність жанрів в засобів художньої виразності. Ця стабільність набагато помітніша, ніж в музиці для інших інструментів, що зазнає значних змін в засобах виразності в періоди змін стильових епох, напрямів, течій. Це пов'язано, поперше, з особливостями самого інструменту, який накладає помітний відбиток загального на музику різних стильових напрямів, течій та на індивідуальний стиль окремих творів для органу, по-друге, це пояснюється віковим музично-повсякденним значенням органу як інструменту церковної музики, нерозривно пов'язаного з хоровим багатоголоссям – гетерофонним і поліфонічним. Можна на підставі усього цього припустити, що в органній музиці різних жанрів, напрямів, течій є стильове ядро, деякий комплекс стильових засобів, які мало схильні до змін, що відбуваються в розвитку музичної творчості.

Дослідницький підхід до української органної творчості має бути заснований на вивченні двох діалектично пов'язаних тенденцій: доцентрової, спрямованої до витоків культури українського народу, і відцентрової, направленої до взаємодії з традиціями світової музичної культури, до освоєння різних художніх концепцій, засобів, виразності, прийомів. Спробуємо тепер представити, як виглядає ця діалектика тенденцій творчості і, зокрема, оволодіння комплексом специфічних органних засобів виразності, і з боку художньої творчості – творів, течій, стилів тощо, і з боку суб'єкта – композитора. У такому аспекті ця художня діалектика конкретизується передусім в творчих проблемах вибору інтонаційного матеріалу (мови) і технології композиції.

У сучасній музиці проблема відбору і організації інтонаційного матеріалу стала набагато гострішою. Композитори ХХ століття звертаються до різних інтонаційних сфер, що відносяться до самих різних історичних епох, стильових напрямів і течій, національно-етнічних культур. Багато композиторів знаходять інтонаційний матеріал в процесі спонтанної імпровізації або в процесі слухового занурення в певну інтонаційну сферу народної або професійної музики. Це творче завдання знаходить різноманітні рішення в творах українських композиторів.

Українська органна музична література є доволі невелика за обсягом, але відзначається високим рівнем композиторської майстерності та

оригінальності. Усі надруковані твори відрізняються високим рівнем композиторської майстерності та оригінальності. Назвемо такі твори: «Пасакалія» з сюїти для фортепіано «Картини Гуцульщини» М. Колесси (1929); «Українська рапсодія» О. Чишка (1940); «Епічна поема» В. Губи (1967); «Варіації на тему української народної пісні "Про Довбуша"» І. Асеева (1972); «Буколічні строфи» Л. Грабовського (1976); «Прелюдія і fuga» М. Колесси (1977); цикл І. Асеева «Симфонічні фуґи» для органу (1976). Як видно з приведеного списку, інтерес українських композиторів до органної музики помітно посилюється наприкінці 60-х і в наступні роки.

Відзначимо передусім внутрішні чинники становлення української органної музики, які виражаються в її відношенні до фольклору тобто в відносинах професійних композиторів до інтонаційної мови, принципів, прийомів народної музики. Звернення до української музики характерно для усіх розглянутих органних творів, проте це ще не забезпечує достатніх умов стильової єдності органної літератури, створеної українськими композиторами. Це пояснюється тим, що музичний фольклор по-різному виявив себе в творчості кожного композитора. Відзначимо й ті інтонаційно жанрові сфери, які включають у свою мову різні композитори.

Хоча і не можна говорити про українську музику як про єдину стильову течію, єдину школу, однак при різноманітті індивідуальних творчих рішень спостерігаються все ж певні загальні стильові тенденції:

1. Тенденція до оновлення, перегляду та розширення традиційної образності й засобів виразності органної музики і розсовування рамок «органного стилю».

2. Тенденція до синтезу народних і професійних, традиційних і нових засобів організації музичного матеріалу, зокрема прийомів варіантного розвитку, мелодичних елементів з прийомами серійного письма, поліфонічної (інваріантної) розробки тематизму, гетерофонних способів організації фактури із складним контрапунктом тощо.

3. Тенденція до розвитку поліфонії як іманентно-властивого органній музиці засобу організації інтонаційного матеріалу, зокрема при написанні творів в жанрі фуґи.

Більшість тенденцій характерні для розвитку і української, і світової музичної культури. Тож, нині в Україні склалися сприятливі умови для розвитку органної творчості. Передумови до цього є, по-перше, в чималому досвіді творчої роботи і придбаній українськими композиторами майстерності в області органної музики, по-друге, у безумовних художніх досягненнях – яскравих та охоче виконуваних творів, по-третє, в розвитку бази професійного навчання композиторів та виконавців в українських навчальних закладах органному мистецтву.

ЖАНРОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОЇ РАПСОДІЇ «ДУМКА» НА ТЕКСТ Т. ШЕВЧЕНКА)

Видатна композиторка Леся Дичко – представниця нової фольклорної хвилі яскравої генерації українських «шістдесятників». Скарбом вокально-хорового репертуару вже більше п'ятдесяти років залишається рапсодія «Думка» на текст Тараса Шевченка (1964) – кульмінація раннього етапу творчості Л. Дичко. Твір написано для колоратурного сопрано та чоловічого хору з симфонічним оркестром. Барвисте поєднання інструментів (бандури, челести) у складі оркестру та тембрів чоловічого хору; рапсодична імпровізаційність та «сповідальність» партії солістки; віртуозна яскравість концертного твору; переконливо зображений етнопростір української культури та історії; драматична тематика поетичного слова, що розкриває актуальний для сьогодення ракурс долі України крізь призму особистої трагедії героїв віршу Т. Шевченка; взаємодія жанрових ресурсів голосіння, думного епосу та ліричної складової музичної мови твору – далеко не повний «реєстр» музично-виразової багатозначності «Думки» Лесі Дичко. До того ж, композиторка синтезувала в одному творі риси рапсодії, концертного твору та думи/думки, що сприяло розвитку та формуванню сталих рис *української вокальної рапсодії концертного спрямування*.

Жанровий синтез твору нашої сучасниці спирався на сталу традицію української музики ХІХ століття. Рецепція народного вокального епосу (дум) професійною музикою знайшла жанрово-стильове відображення у розмаїтті інструментальної творчості. Л. Дичко започатковує розвиток вокальної рапсодії концертного типу в українській музиці, водночас демонструючи прихильність західноєвропейському романтизму і орієнтуючись зокрема на тип вокальної рапсодії Й. Брамса («Висока рапсодія» ор. 53). Принципи синтезу двох жанрів вважається за доцільним розглядати у площині історико-культурної панорами жанрів рапсодія та думка як у світовій, так і в українській музиці. При цьому необхідно з'ясувати особливості побутування цих жанрів в інструментальній та вокальній традиціях та знайти точку перетину рапсодії та думки, що викриває епічну генезу жанрів.

В історичному аспекті розвитку жанру *у світовій музиці* рапсодія постає твором, що має справжню стародавню, архаїчну основу. Синкретизм рапсодії поєднує слово та музику, у музиці – виразні ресурси вокалу

та інструменту. Суто *інструментальні* рапсодії у вільній формі з чергуванням контрастних барвисто-колористичних віртуозних епізодів з'являються у фортепіанній творчості західних композиторів з кінця XVIII та у XIX столітті (Х. Ф. Д. Шубарт, В. Р. Галенберг, В. Я. Томашек, Я. В. Воржишек, Й. Брамс, Ф. Ліст), в інструментальній слов'янській музиці її репрезентують О. Лизогуб, Л. Ілленко, А. Барцицький, Т. Шпаковський, М. Завадський, Й. Витвицький, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Н. Нижанківський, С. Рахманінов («Російська рапсодія»), Я. Степовий, В. Косенко, С. Людкевич, Л. Ревуцький, ін. З часом розповсюджується жанр оркестрової рапсодії або для оркестру та солюючого інструменту (А. Дворжак «Слов'янські рапсодії» для оркестру; Е. Лало «Норвезька рапсодія» для скрипки та оркестру; О. Глазунов «Східна рапсодія» для оркестру; С. Рахманінов «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром; Дж. Енеску «Дві румунські рапсодії» для оркестру; М. Равель «Іспанська рапсодія» для оркестру; С. Ляпунов «Українська рапсодія» для фортепіано з оркестром; Дж. Гершвін «Rhapsody in Blue» для фортепіано з оркестром, інші твори.

Рапсодія наближується до *романтичної* програмності, поемності, концертності, фантазійності. Від суто *інструментальної рапсодії* відділяється *вокально-хоровий* варіант жанру, який повертає традицію до початкової традиції (згадаємо походження назви від епічного давньогрецького *rapsodia*). З другої половини XIX століття набуває розвитку жанр вокальної рапсодії: Й. Брамс «Рапсодія» для альту (вокальний тембр), чоловічого хору та оркестру (на текст Й. В. Гете, 1869); Ф. Пуленк «Негритянська рапсодія» для фортепіано, флейти, кларнету, струнного квартету та баритону-соло (1917); Ф. Мерк'юрі «Bohemian Rhapsody» групи Queen для вокаліста та рок-ансамблю (1975).

Леся Дичко вбирає світові музичні традиції та збагачує лисенківські. М. Лисенко у своїх фортепіанних *рапсодіях* звертався до *стилістики думи*, яку він вважав символом української музичної самобутності. Леся Дичко визначає твір як рапсодію, у назві ж «Думка» апелює до жанру думки, тим самим підкреслюючи епічну генетику жанрів рапсодії та думи. Жанр «думка» у літературі XVIII століття виникає через близькі контакти з польською літературою. В музиці назва вживається як авторське жанрове визначення частин лірико-оповідних, музично-сценічних або інструментальних творів (М. Каменський, Ю. Ельснер, К. Курпинський, С. Монюшко, А. Дворжак, Ф. Шопен, П. Чайковський, М. Завадський, С. Воробкевич, М. Ясинський, В. Барвінський, П. Сениця. Дослідниця жанру А. Азарова вказує на широку зацікавленість жанром

вокальної думки [1, с. 10] та здатність думки органічно поєднуватись з іншими жанрами: шумкою (В. Зентарський, М. Лисенко М. Завадський, В. Заремба), коломийками (С. Воробкевич), фуріантом (А. Дворжак) [1, с. 12]. Леся Дичко жанрово посилює романтичну рапсодію-сповідь дівчини епічною наповненістю сюжету, додаючи елементи думи, балади. Одночастинну композицію рапсодії можна поділити на п'ять розділів із вступом. В імпровізаційних епізодах Леся Дичко переінакшує поділ коломийкової метрики поезії Т. Шевченка, змінює фразування, загострює ладові побудови, наближуючи музичну мову до так званої «думної строфи», але у драматичних кульмінаційних епізодах з новою силою застосовуються принципи романтичної поемності, монотематизм.

Концепція українського романтизму та етапи його становлення пов'язані, на думку Л. Корній, з початковим засвоєнням іонаціональних жанрово-стильових традицій та подальшим формуванням нових стильових ознак на етнічному підґрунті [2, с. 5-16]. Видається можливим розповсюдити ці висновки і на рівень розгляду особистого стилю Лесі Дичко.

Використані джерела

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві / А. Азброва // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. – № 3-4 (43-44) – К., 2013. – С. 8-13.

2. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. / Л. П. Корній. – Ч. 3. – К. ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – 479 с.

Гармель Оксана Володимирівна

МОДЕЛЬ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ КОМПОЗИТОРА: ДОСВІДИ ПОБУДОВИ

Творчий процес композитора є досить складним і в повній мірі не пізнаваним, адже «при композиційному процесі одночасно вступають в роботу різні шари людської психіки, причому у величезній мірі зростає роль підсвідомих процесів. <...> Особливо яскраво вступає в роботу підсвідомість у ті моменти, коли композитор найбільш поглинений і захоплений своєю роботою. Подібні моменти зазвичай називають "натхненням". Підсвідомість іноді настільки швидко і точно диктує свої рішення, що композитор перетворюється майже на автомат, який записує те, що здається йому сформованим мимо його волі. Виникає відчуття, немов чиясь чужа воля починає водити нашою рукою і диктувати нам свої умови» [2, с. 130-131]. Ці спостереження видатного композитора Едісона Денисова акцентують увагу на тому аспекті творчого процесу, який викликає найбільше зацікавлення дослідників – перетворення сприйнятих

слуховим досвідом композитора інтонаційних джерел у якісно новий художній результат.

Одну з гіпотетичних моделей такого перетворення запропонував М. Михайлов, який обґрунтував явище *внутрішньослухового фону* та відмежував його від понять інтонаційного запасу і тезаурусу композитора. Внутрішньослуховий фон, або «звуковий потік» (за Л. Сабанєєвим) – це особливе явище, притаманне музичному мисленню, сутність якого можна відкрити через порівняння з мовою. Якщо поняття інтонаційного запасу у загальних рисах відповідає поняттю мови в лінгвістичному плані, то фон суголосний поняттю внутрішнього мовлення, являючи собою інтонування подумки. Цей фон у композитора перманентно супроводжує його загальне позамузичне мислення. Внутрішньослухове звучання фону переривається тільки в моменти зосередженості свідомості на досить сильному емоційному переживанні музичного явища, а також при сприйнятті реального звучання музики. Навпаки, позамузичні слухові сприйняття не перешкоджають функціонуванню фону, породжуючи своєрідне роздвоєння слухової свідомості композитора на два одночасно існуючі плани – внутрішній музичний та зовнішній немусичний.

Основою моделі, запропонованої М. Михайловим, є припущення про те, що довгочасна пам'ять містить, поряд з цілісними творами або їх фрагментами, також окремі інтуїтивно виокремлені з різноманітних контекстів інтонаційні одиниці – інтонаційні схеми (аналогічні позначення зустрічаємо в інших дослідників: «стереотип» у М. Арановського, «образ-еталон» у Є. Назайкинського). Активне внутрішньослухове мислення композитора відбирає та синтезує збережені в його інтонаційному запасі схеми, сплавляючи їх воедино у нові комплексні утворення. Але новизна повністю не знищує їх зв'язків з першоджерелами, які можуть виявляти себе більш явно або опосередковано. «У першому випадку ми говоримо про безпосередній вплив, а в другому – про більш загальний прояв закону історичної наступності» [3, с. 133].

Отже, сутність творчого акту може бути визначена як перетворення сприйнятих типових, інваріантних інтонаційних елементів на нову якість шляхом їх індивідуалізації, яка зумовлена конкретним художньо-образним смислом. І глибинною основою природи творчого процесу є принцип варіативності у широкому сенсі (як варіювання сприйнятого внутрішньослуховим досвідом композитора світу музичних інтонацій). Сформульовані закономірності у живій творчості діють миттєво, недиференційовано, як єдиний, цілісний інтуїтивний психологічний акт.

У якості логічної та психологічної моделі творчого процесу дослідник Б. Рунін пропонує розглядати *імпровізацію*. Не зупиняючись де-

тально на структурі творчого процесу композитора, він відзначає його «імпровізаційні» моменти. На його думку, творчість за своєю логікою є процесом самоорганізації, самонастройки, де завжди важливим є відправний момент, перший крок. Імпровізація, як спонтанна творчість, може спровокувати натхнення і задати рух подальшому розвитку художньої думки. Цей розвиток є процесом постійних взаємних переходів інтуїтивного та раціонального, задуму та його втілення, переживання та вираження. Момент імпровізації – це момент стрибка, переривання поступовості процесу. «Імпровізаційне начало невід’ємно входить у структуру достовірно художнього, тобто справді оригінального пізнання, яке може бути осмислене, зокрема, як черга локальних імпровізацій. Адже творчий процес експериментальний <...>. І на кожному етапі – це не стільки слідування вже наявним планам і намірам, скільки природний відступ від них» [4, с. 48–49].

Навпаки, важливість виникнення певного плану у творчому процесі композитора підкреслює М. Арановський. Моделюючи основні етапи творчого процесу, він пропонує структуру, яка містить чотири фази: 1) позамузичний смисловий (змістовий) стимул; 2) включення системи музичного інтелекту та його породжуючих систем; 3) утворення евристичної моделі; 4) реалізація евристичної моделі.

Першу фазу можна ілюструвати словами А. Шнітке: «Цей похідний підсвідомий задум є тією емоційною хвилиною, тим стрижнем, який і народжує твір, і без якого він з’явитися не може» [5, с. 105]. Щодо другого доречно процитувати визначення М. Арановського: «Музичний інтелект – специфічна система мисленневих здібностей людини, яка призначена для здійснення психологічної творчої діяльності ("музичного мислення")» [1, с. 129]. Тут також слід мати на увазі володіння музичною мовою, знання кола «музичних граматик». Особливий інтерес являє третя фаза. М. Арановський так визначає введене ним поняття «евристичної моделі»: «Поєднання позамузичного змісту і "граматичних" уявлень в цілому викликає до життя якісно нове психічне утворення, яке й керує процесом створення цілого. Цьому утворенню давались різні найменування: "ідея" (Бетховен), "план" (Глінка), "проект" (Чайковський). Це те, що *повинно* стати музичним твором, *перетворитися* в нього, *породити* його. Це його модель, але вже не стереотип, а дещо зовсім унікальне, що веде до появи єдиного у своєму роді варіанту поєднання звукоелементів. Ця модель, таким чином, відкриває дещо *принципово нове*, чого не існувало раніше, і тому може бути названа *евристичною*» [1, с. 138]. Таким чином, евристична модель представлена тут як «психічне утворення», тобто як певне ідеальне відображення майбутнього твору. Автор також зауважує про

можливе фактичне злиття двох останніх стадій творчого процесу. Проявляюча евристична модель може «безпосередньо переходити у створення матеріалу, тобто у стадію реалізації» [1, с. 139].

Тенденція активного проникнення комп'ютерних технологій у всі сфери сучасного життя, як відомо, знайшла свій відгук і в композиторській творчості. Тут завдяки виникненню творчого дуету «композитор – машина» спостерігаються особливі акценти у перебігу творчого процесу (наприклад, описані в книзі Яніса Ксенакіса «Формалізована музика»). Але зміни торкаються не лише технічної складової – вони проникають у саму психологію композитора та призводять до нових поглядів як на творчість, так і на особливості сприйняття музичних творів. Тому питання побудови моделі творчого процесу композитора залишається відкритим.

Використані джерела

1. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора / М. Арановский // Методологические проблемы современного искусствознания. – Вып. 1. – Л., 1975. – С. 127–141.

2. Денисов Э. О композиционном процессе / Э. Денисов // Эстетические очерки ; [сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт]. – Вып. 5. – М. : Музыка, 1979. – С. 126–136.

3. Михайлов М. К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. К. Михайлов // Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты ; [сост. А. Вульфсон]. – Л. : Музыка, 1990. – С. 117–147.

4. Рунин Б. М. О психологии импровизации / Б. М. Рунин // Психология процессов художественного творчества : Сб. ст. – Л. : Наука, 1980. – С. 45–57.

5. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи / А. Шнитке // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : Сб. ст. – М., 1982. – С. 104–107.

Гриненко Світлана Миколаївна

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДОРОБОК В ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ

Характерне для кінця ХХ століття відродження національної музичної культури України спричинило активний розвиток професійного музичного мистецтва, виникнення та формування національних виконавських шкіл, у тому числі гітарної, а в подальшому і появу низки українських гітарних композиторів. Велика популярність гітари зумовила здобуття гітаристами професійної освіти та їх активну практичну діяльність. Активізація музичного концертного життя посприяла розвитку композиторської творчості. Також передумовою розвитку гітарного мистецтва Півдня України стала поява багатьох фестивалів, конкурсів міжнародного рівня, що спричиняє потребу в постійному оновленні репертуару для гітари та активізує композиторську діяльність. Сьогодні

ми спостерігаємо тенденцію поєднання композиторської, викладацької та виконавської діяльності гітаристів.

У творчому доробку відомого композитора, поета, викладача, виконавця Півдня України *Валентина Задоянова* велика кількість музичних творів, об'єднаних у кілька збірок: «Золотий век гітари» (2009), «Книга пилигрима» (2010), «Баллада странствий» (2013), дитяча сюїта «С мира по нотке» та ін. Композитор цікавиться епохою Середньовіччя, культурою кельтів, вікінгів, музичною традицією фламенко, в його творчості поєднуються поезія, історичні та міфологічні сюжети.

Композиторську, педагогічну та ансамблево-оркестрову діяльність у своїй творчості поєднує відомий викладач Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, лауреат Міжнародних конкурсів, виконавець *Вікторія Сологуб*. З 1995 р. він є художнім керівником ансамблю «Classic Guitar», який є багаторазовим лауреатом Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. В. Сологуб – автор багатьох аранжувань, інструментовок, транскрипцій, перекладів та виконавських редакцій для гітари соло, дуетів, тріо, квартету та оркестру гітар (понад 200 робіт для однорідних складів і для гітари з іншими музичними інструментами), автор вправ для розвитку гітарної техніки. В. Сологуб – талановитий педагог, студенти якої є лауреатами міжнародних конкурсів і успішно створюють нові музичні твори для гітари.

Леонід Пантелеймонов – гітарист, викладач, композитор Миколаївщини, який з юності шукав своє покликання та захоплювався багатьма музичними стилями. У віці 19 років він вже був автором близько 100 пісенних творів та рок-опери. Навчаючись у Миколаївському університеті культури і мистецтв, Л. Пантелеймонов звернувся до класичної музики, та згодом у творче життя композитора увійшли джаз-рок та фьюжн. З 1983 по 1992 рр. композитор велику увагу приділяв музиці у стилі фламенко. Під впливом творчості знаного гітариста Пако де Лусії він писав твори, спираючись на жанрові та стильові традиції фанданго, румби, малагенї. Працюючи у Миколаєві з 1993 р., Л. Пантелеймонов постійно співпрацював із джазовими виконавцями, чим суттєво поповнив свій джазовий репертуар. Також композитор співпрацював зі спілкою Єврейської культури і з колективом «Миколаїв Клезмер бенд» та отримав I місце на Першому Всеукраїнському фестивалі клезмерської музики. Займаючись педагогічною діяльністю, Л. Пантелеймонов розпочав писати твори для своїх учнів, у яких відчутні риси джазового імпресіонізму, латиноамериканської ритміки, самби, румби, свінгу, при цьому виконавські прийоми у його творах переважно класичні. Композитором створе-

но велику кількість етюдів, п'єси «Грустная румба», музика до драми Шнайдера, твір для квартету гітар «Ветер Кордовы» та ін.

Яскравою постаттю українського гітарного мистецтва був *Анатолій Шевченко* – музикознавець, композитор, виконавець, художник, поет, лауреат Міжнародного конкурсу «Guitarra Microcosmos» ім. Б. Бартока та Міжнародного конкурсу композиторів ім. Н. Рубінштейна. За часи своєї праці в Одеській філармонії музикант виконав велику кількість програм, звертаючись до музичних традицій різних епох. А, Шевченко зробив значний внесок у формування української гітарної школи, його твори сьогодні виконують гітаристи багатьох країн. Славнозвісна «Карпатська рапсодія», що пронизана українським мелосом, є одним з обов'язкових творів на міжнародних конкурсах гітаристів. Гітарист також є автором багатьох теоретичних робіт з мистецтва фламенко.

Поряд із вищезгаданими постатями митців є ще багато гітаристів Півдня України, які своєю музичною та композиторською творчістю збагачують виконавську палітру виконавців на гітарі. Наразі їхня творчість не досліджена, що відкриває подальші перспективи у вивченні гітарної творчості митців Півдня України.

Гедзь Олена Петрівна

РОМАНТИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ДРІМЦОВА

Осмилюючи закономірності розвитку музичного романтизму, варто зазначити, що з'явившись під впливом літературно-філософської основи, цей напрямок став естетичною системою та типом художнього мислення. Аналізуючи етапи розвитку романтизму, неважко відстежити тенденцію спадкоємності у творчості композиторів-романтиків поряд з потужним проявом індивідуального переосмислення творчих традицій. Саме тому, домінуючи протягом ХІХ століття, цей напрям дав потужний поштовх для виникнення музичного імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму в наступну історичну добу. «Вичерпавши себе як стиль, романтизм зберігається у наступних періодах розвитку мистецтва у вигляді творчої тенденції, яка не тільки не згасла, а поступово посилилась у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття» [4, с. 15].

У процесі еволюції музичний романтизм неоднаково проявився у різних європейських народів, що сприяло виникненню національних композиторських шкіл. В епоху романтизму виявилися найяскравіші ознаки національного і в українській музиці. «Звернення деяких українських композиторів (попередників та сучасників М. Лисенка) до фольклору сприяло національному колориту. Микола Лисенко надавав

особливої ваги національній ідентичності музиці і свідомо прагнув досягти її» [1, с. 12].

Водночас, розглядаючи процес розвитку музичного романтизму на українських землях, можемо відзначити поєднання загальноєвропейських та національно-своєрідних тенденцій в творчості українських композиторів як репрезентантів романтичного типу творчості. Імена визначних українських композиторів С. Гулака-Артемовського, А. Вахнянина, М. Вербицького, М. Калачевського, М. Лисенка, О. Лизогуба, І. Лизогуба, С. Людкевича, Д. Січинського, П. Сокальського, К. Стеценка, Я. Степового, Г. Рачинського, Ф. Якименка та ін. відкрила світу саме епоха романтизму. В творах українських композиторів відстежуються мелодичні формули, композиційна будова та стилістичний зв'язок з творами Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Шуберта.

В українській фортепіанній музиці цього періоду жанровими домінантами є ліричні мініатюри: ноктюрни, пісні без слів, елегії, рапсодії. В творчості українських композиторів по-різному відбився вплив загальноєвропейських романтичних тенденцій. В ноктюрнах О. Лизогуба використано жанрову модель, створену автором перших ноктюрнів Дж. Фільдом, але стилістично його твори суттєво відрізняються. Ноктюрни В. Косенка демонструють імпровізаційністю музичної думки художній вплив Ф. Шопена, так і риси переосмислення жанру, притаманні творчості О. Скрибіна та С. Рахманінова.

Безумовно, майже вся палітра фортепіанної музики романтизму представлена у творчості М. Лисенка, в тому числі і ноктюрни. Для М. Лисенка художнім зразком жанру були ноктюрни Ф. Шопена, але «український композитор прагнув оновити його, створивши власну концепцію, яка б синтезувала універсально-романтичні традиції та українську національну своєрідність» [2, с. 124].

Послідовником М. Лисенка в цьому був український композитор, диригент, музичний педагог, громадський діяч Сергій Прокопович Дрімцов (1867 – 1937). Саме у фортепіанній творчості композитор проявляє себе як яскраво виражений представник романтизму. У його фортепіанному доробку є мазурки, ноктюрн, пісня без слів, рапсодії. Якщо у ноктюрнах М. Лисенка можна відстежити інтонаційну спільність з слов'янською вокальною лірикою, що притаманно і ноктюернам Ф. Шопена, то С. Дрімцов відзначається прихильністю до новаторських ідей в жанрі ноктюрна, які втілює у своїй творчості М. Лисенко. В той же час широкий діапазон динамічних змін, агогічні акценти вказують на спадкоємність шопенівських традицій в цьому жанрі.

Увагу С. Дрімцова привернула й інша форма фортепіанної мініатюри. Його «Пісня без слів» (1910) стала спробою зробити свій внесок в розвиток жанру в його національному контексті, долучившись до числа таких українських композиторів як Й. Витвицький, С. Людкевич, Д. Січинський, Т. Шпаковський, Я. Степовий. Надзвичайно важливим став той факт, що «концепція жанру та його модель, створені Ф. Мендельсоном, виявилися прийнятними завдяки таким особливостям як камерність форми, універсальність піаністичної техніки, розрахованої на побутово-аматорське і професійне виконання та багатство образного змісту» [3, с. 96]. Самобутня «Пісня без слів» С. Дрімцова відобразила загальноромантичну й національну образність та стилістику жанру. Пісенна мелодія твору проста і невимушена, гармонія колористична, фортепіанна техніка універсальна, ліричний образ має виражене національне забарвлення.

Рапсодія на українські теми для скрипки та фортепіано (1933) С. Дрімцова підкреслює національний напрям художнього мислення композитора. Лірико-романтичний твір сповнений українських народнопісенних інтонацій. В рапсодії поєднані фактурні принципи фортепіанної техніки романтизму та народного музикування.

У симфонічному доробку С. Дрімцова необхідно відзначити твір, який є українським різновидом рапсодії – шумку, що має програмну назву «Лісова пісня» (1920-ті рр.). Створений М. Завадським та розвинутий у творчості М. Лисенка цей жанр спочатку переважав у фортепіанних творах, але отримав розвиток та наблизився до жанру симфонічної поеми та концерту для фортепіано з оркестром. Тому у шумці С. Дрімцова скоріше відстежується вплив творчості та стильова тенденція С. Ляпунова та С. Рахманінова.

На межі ХІХ – ХХ століть в українській ліриці поширився жанр романсу. Розвиток цього жанру відбувався в прямій залежності від літератури. Лірика Т. Шевченка увійшла до світової скарбниці вокальної лірики, його твори стали джерелом тем й образів для багатьох композиторів. До плеяди композиторів, що заклали основи української камерно-вокальної музики долучився С. Дрімцов. Композитором створено двадцять романсів для голосу у супроводі фортепіано до «Кобзаря» Т. Шевченка, яким притаманна поліфонічна виразність та своєрідність.

Доба романтизму є одним з найважливіших періодів українського музичного мистецтва. Український музичний романтизм став невід'ємною складовою загальноєвропейського романтизму, продемонструвавши власну своєрідність у створенні нових стильових й жанрових тенденцій та засвоєння традицій європейського романтизму.

Використані джерела

1. Корній Л. П. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю / Л. П. Корній // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2012. – № 2(15). – С. 11–18.
2. Лігус О. М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX століття / О. М. Лігус // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2009. – № 3(4). – С. 119–128.
3. Лігус О. М. Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX століття / О. М. Лігус // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – 2016. – № 34. – С. 94–103.
4. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Марценківська. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 255 с.

Єрошенко Олена Віталіївна

ДО ПИТАННЯ ПРО МУЗИЧНИЙ КОМПОНЕНТ У СУЧАСНОМУ ВІТЧИЗНЯНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ (НА ПРИКЛАДІ М. ХАРКОВА)

Музичне мистецтво володіє могутніми властивостями психологічного впливу на людину, що відображається в зміненні настрою в слухачів, збудженні в них почуттів і думок. Це прямо пов'язано з самою природою музики, основним змістом якої, за визначенням видатного вченого XX століття академіка Б. Теплова, «є почуття, емоції, настрої» [1, с. 8]. У театрі сьогодення широко задіяний музичний компонент, значна кількість спектаклів наповнена музикою, хореографією, співом. Драматургічне вирішення вистав з чималим використанням музичного матеріалу репрезентовано багатьма вітчизняними режисерами столичних і обласних театрів. Серед них постановки С. Мойсеева (Київський академічний Молодий театр, з 2012 р. – художній керівник НАДТ ім. Івана Франка, Київ), Ф. Стригуна (НАУДТ ім. М. Заньковецької, Львів), Р. Держипільського (Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Івана Франка), А. Бакірова (Чернігівський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), П. Ластівки (Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, з лютого 2017 р. – директор Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка) та ін. На сучасному етапі розвитку мистецтва театру і кіно відмітним є посилення їх музичної складової, ролі інструментального і вокального компонентів у виставах і кінофільмах.

Забезпечення досконалого музичного оформлення в кінематографі в недалекому минулому базувалося на використанні звукозаписів музичних композицій, створених штатними оркестрами (ансамблями) кіностудій і запрошеними сольними виконавцями. Щодо театральної царини, так до 1980-х рр. до штату драматичних театрів входили невеликі симфонічні оркестри, які вирішували завдання творення музичної картини вистави. Наприкінці ХХ століття у зв'язку з бурхливим науково-технічним прогресом, музична складова кінофільмів здебільшого почала формуватися на основі використання цифрових технологій і величезного вибору численних фонограм, представлених у Інтернеті. Подібне вирішення музичного питання відбувається й в галузі драматичного мистецтва, де на театральних підмостках найчастіше звучать добрані режисером музичні фонограми з творами у виконанні музикантів-професіоналів, що здебільшого створює потрібні умови для повнішого глядацького сприйняття спектаклю та в цілому підіймає загальний якісний рівень вистави.

Водночас спостерігаємо, що як у драматичних спектаклях, так і в кіно, нерідко за режисерським задумом під час розгортання сюжетної лінії з різних мотивів (чи то для розкриття якихось внутрішніх психологічних настроїв героїв, зростання емоційної насиченості чи підсилення ілюстративної складової вистави тощо) виникає потреба у виконанні пісні, романсу або уривку (куплету) з вокального чи музичного твору власне самими акторами. Зазначимо, що для повноцінного глядацького сприйняття необхідні якісні та переконливі музичні і вокальні виконання, тому що невдала гра на музичному інструменті (найчастіше – гітарі) або негожий (фальшивий, насамперед) спів, навпаки, можуть викликати в театральній аудиторії емоції, зовсім протилежні від очікуваних, приміром, сміх замість зворушення. У той самий час гарне співацьке чи музичне виконання багатократно посилює емоційний вплив театрального дійства на глядача.

Свідченням визнання вагомої ролі й зростання значення музичної складової у вітчизняних виставах останнього десятиліття є, зокрема, творчі доробки драматичних театрів м. Харкова: державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна, а також недержавних професійних театрів міста.

Так, у цей період репертуар «шевченківців» збагатився новими спектаклями, в яких велике місце відведене музиці, пластиці, хореографії, співу. Чуйність та уподобання до музично насиченої тканини вистав виявляють роботи режисера-постановника театру в 2007-2010 рр.,

засл. арт. України А. Бакірова «Любов панни Інни» (2006, протягом всього спектаклю грає харківський струнний квартет «Ренесанс», музика композитора О. Родіна), незвичайна «Дуже проста історія» (2008) і феєричний «Сон літньої ночі» (2009, музичне оформлення самого постановника, режисер з пластики А. Калоян). Питомою вагою музичного компоненту вирізняються постановки засл. діяча мистецтв України О. Аркадіна-Школьника: іскрометні, аншлагові «Примадонни» (2010), «Спокуса по-італійськи» (2011, де актори під час вистави, виявляючи неабиякі музичні здібності, грають у імпровізованому невеличкому оркестрі), поставлена до 120-річчя від дня народження М. Булгакова «Зойчина квартира» (2011, на сцені музику початку ХХ ст. грає маленький оркестр з провідним фортепіано, під акомпанемент якого актори танцюють, співають, додає вражень уяві глядачів про часи далекого НЕПу виразна пластика хореографічного дуету «Міpartі»), романтична світла комедія «Продавець дощу» (2013, музика композитора Г. Фролова). Відмітимо, що в сучасному ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченка значне використання музикально-хореографічного компоненту здійснюється в різних за жанром виставах та несхожими за творчим почерком режисерами, наприклад, у постановці блискучої комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої» режисера О. Русова (2016, з багатим музичним і пластичним наповненням спектаклю) й в експериментальній трагіфарсовій виставі за п'єсою сучасного польського драматурга С. Мрожека «Танго» в режисурі засл. діяча мистецтв України С. Пасічника (2015, Мала сцена, хореографія В. Рибальченко).

Традиційно ХАРДТ імені О. С. Пушкіна позиціонує свій творчий напрям як академічний та психологічний, більшість спектаклів його не вирізняється насиченістю музичними складниками. Водночас останніми роками в репертуарі театру з'явилися вистави, які репрезентують нові творчі ідеї, щільно пов'язані з мистецтвом музики, танцю тощо, наприклад, дитячий спектакль режисера А. Лебеда «Сестра моя русалочка» (2014, хореограф С. Момот), у якому широко використано музикально-хореографічний компонент і навіть введені елементи пісочної анімації та циркової акробатики. З нещодавнім приходом до театру засл. діяча мистецтв України О. Аркадіна-Школьника репертуар збагатився новими яскравими виставами, вельми насиченими музикою і танцями. Це зокрема: запальна, динамічна постановка «Публице смотреть запрещается» (2016, з «бродвейською» музикою, танцями американського кабаре (хореографія дуету «Міpartі»), які гідно беруть участь у створенні в спектаклі атмосфери США двадцятих років минулого століття); прониклива вистава за п'єсою М. Булгакова «Кабала святош (Мольєр)» (2016, з

блискуче створеними танцювальними епізодами й загальною музичною тканиною спектаклю, яка глибоко вражає глядача). Саме з ХАРДТ імені О. С. Пушкіна пов'язана важлива подія театрального сьогодення Харкова – відкриття нової сценічної площадки – експериментального арт-простору «Портал на Гоголя, 8» – прем'єрою «Чайки» А. Чехова у виконанні молодіжного театру «Соль» (5 березня 2017 р.). Нові неординарні форми вистави, залучення виразних пластичних рішень, сучасної електронної музики притаманні постановці молодого режисера, переможниці конкурсу «Сучасна британська драма на українській сцені» (2015) О. Туруті-Прасолової.

Відзначимо, що музичний компонент відіграє значущу роль у створенні різножанрових постановок численних незалежних професійних харківських театрів, серед яких: Молодіжний театр «Мадригал» (мюзикли «Дон Жуан» (2008), «Король и шут» (2009), реж. О. Настаченко), Центр Сучасного Мистецтва «Нова сцена» («Муж на час» (2015, хореограф М. Бершова), «Дура-любовь» (2016), реж. М. Осипов), «Новий театр» (музично-поетична вистава «Высоцкий. Порвали парус» (2016), реж. М. Голосков), творчий простір «І.Гра» («Тіні забутих предків» (2016), музика С. Савенка (Сови), реж. О. Турутя-Прасолова) та ін.

Тож, високе затребування і важлива роль музичного наповнення вистав простежуються в сучасній творчій діяльності вітчизняних драматичних театрів, зокрема харківських. При цьому музичний компонент постановок має як електронну, так і акустичну форми. Зазначимо, що на нашу думку, під час акустичного, «живого», талановитого співу чи музикування актори, продукуючи музичні емоції, цю невидиму психічну енергію, і спрямовуючи її в глядацький зал, тим самим викликають щирий відгук у аудиторії, збуджуючи чисельні почуття й створюючи таким чином умови для якнайкращого сприйняття спектаклю.

Використані джерела

1. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М. : Наука, 2003. – 379 с. – (Памятники психологической мысли).

Каданцева Наталия Борисовна

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОСТАНОВОЧНЫХ ВЕРСИЯХ ОПЕРЫ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСКОГО «ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ»

Комическая опера, отозвавшаяся на героико-драматические страницы истории украинского казачества, не сходит со сцен театров Украины. Слушатели каждого следующего поколения находят нечто приемлемое и понятное, исходящее из правды исторических перипетий пред-

ставителей Запорожской Сечи. Автор исследования в качестве исполнительницы роли Одарки в данной опере участвует в постановках как в Одесской опере, так и в спектакле Украинского драматического театра, традиционно в Одессе тянувшегося к оперным масштабам музыкально оформленного представления. В трудах украинских исследователей данное сочинение неоднократно становилось предметом анализа, в том числе это работы И. Драч, Г. Гирсы, А. Кулиевой и др. [1-3], демонстрируя непрекращающиеся дискуссии по поводу смысла и выразительных средств удивительного создания украинского Мастера.

В данном случае акцентируем реактивность создателя произведения на «дух времени» и актуализирующиеся в современности идеообразы, прежде всего касательно характеристики женских персонажей как предмета исполнительской деятельности автора исследования. Цель работы – прослеживание оригинальной версии жанра оперы С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» в противопоставлении установленной концепции «итальянского подражания» и тем обеднения представлений о богатстве жанрово-стилевых соединений в сочинении С. Гулака-Артемовского, сфокусированных в трактовке женских партий Одарки и Оксаны.

Последние десятилетия в Украине и вне ее усилились «разоблачительные» усилия в адрес авторов тех или иных гениальных творений, как это имело место в позиции Е. Зинькевич, защищавшей идею плагиата П. Чайковского по отношению к идеям сюжетов А. Рубинштейна. Нечто соотносимое находим в работе И. Драч, которая защищает идею «украинского парафраза» на «Итальянку в Алжире» Дж. Россини – применительно к «Запорожцу за Дунаем» С. Гулака-Артемовского [2]. Каковы бы ни были итальянские проявления в данной композиции – и они закономерны, ибо любой творческий акт осуществляется с опорой на некоторую идеальную модель, определяемую избранной жанровой типологией, итальянские же касания в классическом для этой национальной школы оперном жанровом типе органичны. Однако главный жанровый знак здесь – комическая опера с разговорными диалогами, то есть представлена французская или немецкая модель «малой» оперы.

Данный жанрово-типологический выбор совершенно не помешал обнаружению драматических проявлений, сюжетно определенных бытово-событийными факторами. У С. Гулака-Артемовского был реальный выбор трактовки комического жанра, но он явно при выделенных «итальянизмах» в ряде поворотов амплуа партий Карася и Одарки к персонажам-буффо все остановился на версии целого – в заветах драматизированного зингшпиля немецкой школы. Также С. Гулаку-Артемов-

скому явно были знакомы итальянские и немецкие оперы, выдвигавшие басов и сильных сопрано на ведущее положение.

В диссертации А. Кулиевой находим чрезвычайно существенные наблюдения относительно существа сюжетики и жанровых преломлений этой оперы в советских постановках середины XX века [3, с. 73-74]. Указанная адаптация сочинения С. Гулака-Артемовского и темы в нем украинского козацтва в направлении нивелировки драматического заряда партий и продвижения их в сторону комикования, как видим, соответствовала предпочтениям советских постановщиков 1930-х. Главным рычагом такого переосмысления стало манипулирование тесситурно-регистровыми показателями партий главных персонажей.

В Одесском национальном театре оперы и балета и это «обновление» сочинения С. Гулака-Артемовского показалось сдержанным: сольные номера Оксаны повысили на секунду, а Одарки, соответственно, понизили, переводя ее на роль «второго ряда». Конечно, получилось противоречие в звучании сольных и ансамблевых номеров, поскольку они написаны композитором с выделением Одарки, боевой и властной казачки.

Самый низкий звук партии Одарки – это *h* в финальном гимне «Україно, рідний краю» – именно данной героине предназначено заявить священные слова Верности Отчизне. Общий объем партии – от *as²* до *h* – превышает объем партии Оксаны (от *a²* до *d¹*), что свидетельствует о том, что роль Одарки предназначена для *полного* сопрано, тогда как Оксана составляет в россиниевских измерениях, *меццо-сопрано*. Партия Одарки «перекрывает» партию Оксаны и по разнообразию жанровых проявлений: в дуэте с Карасем № 6 представлены жанровые срезы маскулинно-героической активности героини (вышеупомянутое начало дуэта), ее же «ляментозные» заявления («Ти гуляєш дні і ночі»), а также настоящее «сопрано-буфф» (финальная часть дуэта), чистота лирического излияния у Одарки – в №№ 17 и 25, причем первый из названных представляет бытовой исповедальный лиризм, тогда как в финале оперы, это отмечено выше, представлена лирика гимна.

Подводя итоги сказанному, отмечаем:

- опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» не может быть оценена как «моделирование «Итальянски в Алжире» Дж. Россини или иных итальянских моделей, поскольку реально присутствует сложный синтез итальянских влияний и типологий комических, лиризированных-драматизированных опер французской и немецкой традиций;

- сочинение украинского автора является единственной в своем роде в русской и украинской музыке реакцией на тематику конфликта «отцов и детей» шестидесятников XIX века, определяя оригинальный

принцип трактовки комического жанра как способа фокусирования внимания на историко-реалистических аспектах художественного запечатления национальной идеи (что сравнимо с «Нюрнбергскими майстерзингерами» Р. Вагнера, написанных несколькими годами позже);

- трактовка партий главных героев, Карся и Одарки, не допускает гиперболы комикования и «состаривания» персонажей, поскольку тем самым снимается поэтика национальной истории и драматическое напряжение в противостоянии украинского казачества турецкому патронату;

- партия Одарки выстроена с принципиальным размахом диапазона ($h - as^2$) и жанрового охвата выражения, показательного для «полного» сопрано, тогда как партия Оксаны менее разнообразна и диапазон ее пения сужен ($d^1 - a^2$), что указывает на установку на традицию меццо-сопрано как «суженную» по отношению к сопрано как таковому.

Использованные источники

1. Гирса Г. Автора первой украинской оперы упрекали в плагиате [Электронный ресурс] / Г. Гирса. – Режим доступа : <http://perstra.in.ua/archives/973.html/semenhulakartemovskyy>

2. Драч И. С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет / И. С. Драч // Джоаккино Россини і сучасні аспекти дослідження творчого насліддя : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной. – К., 1993. – С. 74–79.

3. Кулієва А. Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / А. Я. Кулієва ; Одеська держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. – О., 2001. – 172 с.

Каменська Вероніка Юріївна

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Звернення до обраної теми обумовлено недостатньою вивченістю фортепіанних творів В. Степурка, який належить до генерації композиторів – представників постмодерністської естетики, багатогранна творчість якого більш znana в вокально-симфонічному, камерно-інструментальному жанрах, хоровій духовній музиці.

Творчий шлях В. Степурка розпочинається в 70-х роках ХХ століття, коли відбувалося потепління в міжнародних стосунках із західним світом, що призвело до нової хвилі авангардних течій в молодіжному музичному середовищі. Композитор згадує, що в цей час в Донецькому музичному училищі керівник хору Є. Білявський тісно спілкувався з сучасними композиторами Прибалтики та Росії (У. Найсо, В. Торміс, Ю. Фалік, О. Флярковський, Є. Бальсіс, В. Салманов). У хорі училища співали твори авангардного та джазового напрямків М. Сидельникова,

О. Флярковського, Р. Паулса. Факультативно навчаючись у М. Лаврушка, В. Степурко знайомився з сучасною композиторською школою Куби, вивчав системи і принципи авангардного письма. Знайомство з класичною музикою, фольклорною традицією, музичним авангардом під час навчання у Донецькому музичному училищі та Київської консерваторії сформували індивідуальний стиль композитора.

Запис двох мегадисків творів М. Леонтовича, духовна музика Г. Свиридова, знайомство з кантовим мистецтвом Д. Туптала (Св. Дмитрія Ростовського) вплинули на творчий почерк композитора, сприяли різностильових та різножанровим орієнтирам у його музиці. Наприклад, духовні твори композитора несуть в собі впливи містичних підсвідомих процесів, які автор привніс в свою творчість зі східних вчень (індуїзм, буддизм), що інспірувало написання кількох містерій на власні тексти. Полістилістику композитор розуміє як розмаїття світопорядку і в жодному разі не протиставляє один стиль іншому.

У «Триптиху» для фортепіано I частина «Речитатив та елегія» В. Степурко об'єднує два жанри, які доповнюють один одного і створюють психологічний стан драматичного монологу в речитативі та ламентозного підсумку як висловлення жалю та життєвого розчарування в елегії. II частина «Колаж» пов'язана з сучасним кліпмейкерським мистецтвом, для якого характерним є швидка зміна кадрів. У творі використано алюзію на «Болеро» М. Равеля, яка несе у собі утаємниченість, та елементи джазової стилістики з яскравою імпульсивністю, які контрастно зіставляються у високому та низькому регістрах. Динаміка розвитку й кульмінації цієї частини йде через наростання життєдайного начала у джазовій стилістиці і збільшення «затуманення» й утаємниченості в імітаційному поліфонічному проведенні «Болеро». В репризі цієї частини циклу відбувається взаємопроникнення контрастних стильових пластів.

Використання пульсуючої енергетики репетиційної фактури в III частині «Токата» має в своїй основі принцип зачину II частини твору. Характерними є також квартові ходи в партії лівої руки, які в II частині циклу підкреслювали утаємниченість музики, в III частині вони набувають характеру ударного, дзвонного, набатного, активного начала, що закликає до дій. Розростання фактури партії правої руки від одноголосся до акордового викладу посилюється і постійно змінюваними вкрапленнями рухів кварт та гармонічної фігурації в лівій руці. Кульмінаційним сплеском є використання теми «Елегії» з I частини циклу в акордовому викладі партії правої руки.

Постійні фактурні зміни свідчать про активність взаємодій, що утверджують синтез кількох жанрово-стильових напрямків, а саме

1) дзвонність, характерну для православної традиції, 2) джазову життєдайну енергетику, що постійно переривається раптовими вкрапленнями тріольної розмитості, прийоми джазового свінгування, які є вираженням психологічної розкутості. Завершується фінальна частина та весь цикл масивним фактурним акордовим ущільненням в синтезі дзвонності та тутійного висловлення об'єднавчої ідеї життєдайності.

«Токата», що є найдавнішим специфічно-інструментальним жанром [1, с. 92], є завершальною частиною «Триптиха», що може свідчити про зв'язок твору композитора з принципами західноєвропейської музики XVIII ст.

Використані джерела

1. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К. : Наук. думка, 1980. – 316 с.

Кисла Світлана Вікторівна

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИЄВА

Сьогодні оперне мистецтво справедливо можна знавати елітарним попри те, що сучасні тенденції та історичний досвід становлення опери довели, що опера у своєму розвитку мала як елітарний (Флорентійська камерата, музичні драми Р. Вагнера), так і популярний етапи (останній як наслідок соціальної ангажованості мистецтва у ранніх операх Дж. Верді героїко-патріотичного спрямування, радянських «пісенних» операх). Проте сьогодні, як зазначає у своїй статті з промовистою назвою Л. Кияновська, опера – це передусім ринок, а вистава є свого роду маркетингом [1]. Такий статус опери є актуальним у країнах, де ринкова економіка має давні традиції і мистецтво також йому підпорядковано. В Україні однак головні оперні театри країни фінансуються держбюджетом, а тому вибір вистави та репертуарна політика не є вповні ринковими. Однак все ж таки варто говорити не про оперу як товар, а про етико-естетичні категорії та виховний потенціал, закладені в опері. Ми не помиляємося, коли кажемо, що опера нині є елітарним мистецтвом. Часи, коли примадонни були такими ж популярними, як нині зірки шоу-бізнесу, давно минули, хоча, звісно, є оперні діви, які в суспільному просторі мають медійну підтримку, як поп-виконавці. Однак тут йдеться саме про оперу як виставу, як цілісний організм, де навіть зірковий склад має підпорядковуватися загальній драматургії спектаклю, мета якого – засобами мистецтва сприяти духовному розвитку слухачів.

Сьогодні у Києві є три осередки, де відбуваються оперні вистави: Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Кожен театр має свої репертуарні пріоритети та свого слухача, і, відповідно, свої задачі, які він реалізує в своїй діяльності.

Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка – головне оперна сцена України. Репертуарна політика театру є дещо консервативною, хоча це виправдовується і бюджетним фінансуванням установи, і загальними тенденціями розвитку оперного мистецтва у XX – XXI століттях. Репертуар Національної опери України складається з шедеврів світової оперної музики – італійської (Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Пуччіні), російської (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський), французької (Ж. Бізе), а також творів української класики (С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко). Усі вистави йдуть мовою оригіналу, відповідно до світових тенденцій. Опера другої половини XX – XXI століття представлена творами Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» та М. Скорика «Мойсей».

Часове обмеження репертуару (практично не представлена класична опера, відсутні зарубіжні опери XX – XXI століття авангардистського спрямування) передусім пояснюється концентрацією на «золотому віці» світової опери, а саме XIX – початком XX століття, коли було створено низку шедеврів, які в уяві пересічного слухача (а саме на них і орієнтується оперний театр) ототожнюються власне з оперою. Усі твори, що знаходяться в репертуарі Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, є зразками високої оперної класики. Основна функція, що її виконує Національна опера України – художньо-естетична та репрезентативна щодо українського оперного мистецтва і його історичній динаміці.

Інше спрямування має Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва. Основне завдання цього театру – виховання молодого покоління на зразках оперної та балетної класики, зрозумілої для дітей різного віку. Орієнтація на дитячу аудиторію вносить свої поправки до репертуарного наповнення. Окрім класичних опер та балетів, у театрі звучать сучасні українські мюзикли, які орієнтовані на більш сучасну музичну мову, оскільки дітей більш приваблює та музика, яка їх оточує. Втім, у театрі йдуть твори композиторів, які є класиками світового оперного мистецтва. Серед вистав, що є у сучасному репертуарі – опера «Бастьен і Бастьенна» В. А. Моцарта, «Богема»

Дж. Пуччіні (концертне виконання), «Казка про царя Салтана», «Кощій Безсмертний», «Ніч перед Різдом» М. Римського-Корсакова, «Перси Тіресія» Ф. Пуленка, «Ріголетто» та «Травіата» Дж. Верді, «Ріта» Г. Доніцетті, «Розумниця» К. Орфа. Як бачимо, деякі твори в репертуарі Дитячої опери є цілком «дорослими» та популярними у світі («Ріголетто» і «Травіата» Дж. Верді, «Богема» Дж. Пуччіні), є твори, які не є «дитячими», але через казковий сюжет нині сприймаються саме такими («Казка про царя Салтана» та «Кощій Безсмертний» М. Римського-Корсакова, «Розумниця» К. Орфа). Серед ексклюзивних творів у театрі – абсурдистська за ідеєю комедія «Перси Тіресія» Ф. Пуленка, опера 12-річного В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєнна», визначена постановниками як «ситком-опера на одну дію»: тобто зінгшпіль юного композитора для слухачів подано у популярному телеформаті ситкому (ситуаційної комедії), що, за задумкою режисерів, зробить твір легким та звичним для сприйняття.

Щодо оновлення класичних оперних творів – це питання непросте, бо часто оперні режисери заради творчого самовираження намагаються «осучаснювати» класичні твори до непізнаваності. Іноді такі експерименти є цілком виправданими і художньо досконалыми, але, на жаль, у багатьох випадках втрачається головна ідея, закладена у творі, а «нові» сенси нічого не додають твору. Щодо дитячого театру, то його специфіка, на нашу думку, дає більш широкі можливості експериментів, що пов'язано з особливостями дитячого сприйняття.

Творчою лабораторією для молодих вокалістів є Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, де майбутні оперні виконавці шліфують свою майстерність. Сьогодні в репертуарі Оперної студії є кілька шедеврів світової класики, які відсутні в інших оперних театрах Києва: «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Царева наречена» М. Римський-Корсаков, «Орфей та Еврідіка» К. В. Глюка. Серед виконавців – не лише студенти, часто участь у спектаклях беруть імениті співаки, співпраця з якими дає можливість перейняти безцінний досвід роботи на оперній сцені.

Отже, є три оперні осередки Києва мають свої специфіку і свої завдання, які визначають репертуарну політику та режисерський підхід до вистав. Проте усі вони відіграють значну роль на культурній мапі Києва як заклади елітарні, де слухач спілкується з музикою, що репрезентує багатовікову традицію оперного мистецтва, що є актуальною й понині.

Використані джерела

1. Кияновська Л. О. Опера як ринок: спектакль як маркетинговий хід / Л. О. Кияновська // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – № 3. – 2010. – С. 34–39.

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА ОДЕЩИНІ

У вітчизняній музичній культурі народно-інструментальне виконавство відзначено своєрідністю еволюційних процесів: від виконавства усної традиції на примітивних самодіяльних інструментах до професійного музичного мистецтва. У 20-30-х рр. ХХ століття певну позитивну роль зіграли історично зумовлені процеси ідеологічного впливу на широкі маси населення, одним із засобів якого стало народне мистецтво. Тоді почали створюватися у великій кількості музичні професійні та самодіяльні колективи із залученням народного інструментарію: ансамблі та оркестри народних інструментів, капели бандуристів тощо. Згодом виконавська діяльність на народних інструментах посіла в культурному житті таке ж саме місце, як інші види музичної творчості академічної спрямованості.

У 1918 р. в Києві була створена капела бандуристів, засновником і керівником якої став відомий у майбутньому бандурист та педагог В. Ємець. У цей же період були організовані Перша капела кобзарів та Оркестр народних інструментів при Українському радіо. У 1925 р. створено Полтавську капелу бандуристів, яку очолив В. Кабачок, а консультантом був знаменитий бандурист, письменник і композитор Г. Хоткевич. У 1935 р. Київська та Полтавська капели об'єдналися в зразкову єдину капелу бандуристів України. Перший професійний домрово-балалаечний оркестр був створений у Харкові при губернському відділенні народної освіти в 1920 р. Його організатором і керівником став В. Комаренко, з постаті якого також починається й історія професійної школи гри на народних інструментах в Україні. В цей час також з'являються самодіяльні оркестри народних інструментів в Миколаєві, Сумах, Луганську, Києві та Одесі. З 1930 р. в Україні починають проводитися щорічні огляди художньої самодіяльності. У 1931 р. в Харкові була проведена перша Всеукраїнська музична олімпіада, в якій взяли участь близько шістдесяти колективів.

Поява в міських і сільських клубах, навчальних закладах, на підприємствах численних самодіяльних народно-інструментальних колективів викликала нагальну потребу підготовки висококваліфікованих кадрів для керівництва розрізненим самодіяльним мистецтвом і забезпечення середніх навчальних закладів викладачами, а концертні організації – виконавцями і диригентами. Цю потребу покликані були задово-

льнити створені в країні спочатку курси, класи народних інструментів при музичних технікумах і консерваторіях, а згодом – повноцінні кафедри, укомплектовані професіоналами вищої кваліфікації.

Величезна роль у становленні та розвитку народно-інструментального мистецтва на півдні України належить кафедрі народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Народно-інструментальне виконавство на Одещині має давні історичні традиції. На початку ХХ століття в Одесі існували самодіяльні домрово-балалаєчні оркестри і оркестри баяністів, які давали концерти не тільки в місті та області, а й по всій країні. Значною популярністю в місті користувався ансамбль баяністів «Чорноморець», створений у 1928 р. М. Ляховським. В репертуарі ансамблю були твори Ф. Шуберта, Л. Бетховена, Ж. Бізе, Р. Глієра та ін., також виконувалися попури з українських народних пісень.

У 1945 р. в Одеському музичному училищі був відкритий відділ народних інструментів, який очолив Л. Перельман. З 1933 р. в Одесі функціонувала робоча консерваторія вихідного дня, в якій також був відкритий відділ народних інструментів. Заняття по класу баяна і акордеона вели І. Епштейн, Л. Перельман, Г. Нарядков, по класу домри, диригування, оркестровому класу – В. Єфремов. Тут готувалися педагогічні кадри народно-інструментального виконавства для роботи в дитячих музичних школах. У 1949 р. був відкритий відділ народних інструментів в Одеській консерваторії. Навчання на народних інструментах в Одеській консерваторії проводилося за розробленими кафедрою народних інструментів Київської консерваторії програмами і було направлено на підготовку фахівців широкого професійного профілю – виконавців, диригентів, педагогів та методистів. У 1955 р. в Одеській консерваторії відкривається заочне відділення, а в 1959 р. – музично-педагогічний факультет, де на кафедрі народних інструментів зараховуються баяністи і акордеоністи.

У другій половині 50-х та у 60-х рр. успішно завершили свою освіту на кафедрі ті музиканти, які в подальшому зіграли особливу роль в розвитку народно-інструментальної музики на півдні України: домристи Д. Іващенко-Орлова та В. Касьянов, баяністи В. Дикусаров та В. Євдокимов. Набирав творчі сили і накопичував репертуар об'єднаний Оркестр народних інструментів Одеської консерваторії і музичного училища. У репертуарі оркестру з'являються найскладніші симфонічні твори великої форми (симфонічні твори Л. Бетховена, В. Каліннікова, фортепіанні концерти Е. Гріга, А. Аренського, Л. Бетховена та ін.) та

оригінальні твори («Молодіжна увертюра» С. Тулікова, «Скоморошина» та «Рапсодія на польські теми» О. Соколова та ін.). Оркестр багаторазово гастролював по містах України та колишніх радянських республік, неодноразово виїжджав з концертами за кордон до Німеччини, Австрії, Фінляндії та Польщі. Все це свідчить про високий професійний рівень оркестру народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

60-ті рр. ХХ століття стали новим етапом у розвитку народно-інструментального мистецтва Одещини. У 1961 р. відділ був перетворений в кафедру народних інструментів, яку очолила В. Базилевич, а з 1962 по 1974 рік кафедрою завідував В. Касьянов. Творчий потенціал молоді кафедри народних інструментів з кожним роком зростав, чому сприяло бажання фахівців постійно самовдосконалюватись, орієнтація на високий професіоналізм та використання досягнень інших виконавських шкіл. На кафедрі також практикувалися найрізноманітніші форми ансамблів народних інструментів.

У 1977 р. був заснований виконавський конкурс студентів відділів народних інструментів музичних училищ півдня України, куди увійшли Одеса, Миколаїв, Херсон, Сімферополь, Кіровоград, Умань. Перший конкурс відбувся в Одесі. Журі конкурсу очолив композитор В. Власов.

Значною подією музичного життя міста стала організація в 1975 р. оркестру народних інструментів при Одеській філармонії, який очолив заслужений артист України В. Касьянов. У 1983 р. штат Одеської філармонії поповнився ансамблем народних інструментів «Мозаїка». У 1999 р. артисти ансамблю стали лауреатами міжнародного конкурсу «Гармонія-99» (м. Лімбург). У 1994 р. в Одеській філармонії починає свій творчий шлях тріо бандуристів «Мальви», до складу якого увійшли випускниці Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової Т. Марковська, Г. Касаткіна та Н. Морозевич.

Отже, протягом ХХ століття склалися і реалізувалися усі передумови для створення нової виконавської школи. Народно-інструментальне виконавство назавжди увійшло до української академічної музичної культури багато в чому завдячуючи видатним музикантам-педагогам, засновникам кафедр народних інструментів в українських музичних навчальних закладах. Поєднання виконавської і композиторської роботи, диригентської діяльності та праці аранжувальника, педагогічної майстерності і науково-методичних розробок стали ґрунтом для створення усіх складових ланок виховання професійного виконавця на народних інструментах.

МАКРОЦИКЛИ «IN MEMORIAM» В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розгляд жанрово-типологічних новацій кінця ХХ – початку ХХІ століття загострює дослідницьку увагу на феномені діалогічності у семіологічному віддзеркаленні й інтеграції в новітніх жанрах камерно-інструментальної музики історичного жанрового, стильового, формотворчого, художньо-знакового та програмного досвіду. З одного боку, актуалізовані в ансамблевих композиціях за допомоги художньо-композиційних принципів полістилістики багат шарові інтертекстуальні зв'язки формують діалогічні комплементарні або антитетичні семіотико-змістові паралелі у певному наближенні або дистанціюванні відносно «чужого» текстового матеріалу, з іншого – такі притаманні жанрові ознаки, як «сміслопороджуюча енергетика жанру на різних рівнях музичної композиції» [4, с. 7] та «можливості створення ієрархічної жанрової драматургії всередині артефакту» [там само], вказують на наявний художньо-структурний потенціал жанрів, що надає їм, на рівні зі стилем, роль одного з провідних засобів композиційного та смислового моделювання міжтекстових зв'язків.

Активне використання окресленого інтертекстуального потенціалу жанрових структур у комплексному поєднанні з множинністю стильових і стилістичних сполучень обумовлює збагачення жанрової палітри камерно-інструментального ансамблю новими зразками. Йдеться про звернення українських авторів до т. зв. «творів пам'яті», «музики спогадів» – музичних дарунків, посвят, епітафій, постлюдій. У сукупності своїх численних різновидів вони належать до жанрів-*memory*, які «ґрунтуються на підкреслюваних зв'язках з традицією, де часто використовується "техніка нагадування" (зокрема, монограми, прийоми анаграмування), символіка, створюються стійкі асоціації з "минулим", "чужим" словом» [1, с. 159].

Аналіз органологічних параметрів «творів пам'яті» у камерно-інструментальній музиці українських композиторів виявляє їх належність до різноманітних камерно-ансамблевих моделей – від історично-усталених, «константних» (І. Польська) до вільно-індивідуальзованих, експериментальних. Тож, термін «жанри-*memory*» має узагальнююче значення, що вказує не здатність формування самостійного жанрового інваріанту з конкретними показниками його кількісної та якісної структури, а на «жанровий нахил» [3, с. 204] композиції – тобто, певний ідей-

но-змістовий аспект, що має вплив на організацію художньо-естетичної цілісності музичного матеріалу.

Так, введення *memory*-маркерів, спрямованих на збереження традицій культурно-історичної, стильової, жанрової пам'яті, є характерною рисою музики Валентина Сильвестрова. Як зазначає сам композитор, «вся культура у певному сенсі – епітафія, оскільки є пам'яттю про попередні покоління <...>, через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю» [цит. за: 2, с. 633]. Ця магістральна ідея музичного діалогу з минулим пронизує, без перебільшення, усю творчість Валентина Сильвестрова, який присвячує буквально усе всім. Згадаємо, зокрема його своєрідні музичні привітання Р. Шуману та Й. С. Баху – «2.06.1810... до дня народження R. A. Sch.» та «21.03.1685... до дня народження J. S. B.» (обидва – для віолончельного дуету, 2004), твір «Епітафія Л. Б.» пам'яті Лариси Бондаренко (для альту і фортепіано, 1999) або скрипкову сонату «Post Scriptum» з присвятою Дітеру Рексроту (1990). Твори-*memory* різноманітної, зокрема і неспорідненої жанрової належності Валентин Сильвестров ніби об'єднує у символічні макроцикли, де у подоланні темпоральної дистанційності виникає музично-діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох, включаючи найближчих сучасників композитора.

Приклади жанрів-*memory* знаходимо й у камерно-інструментальній творчості Євгена Станковича («Музика для небесних музикантів», мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових, 1993), Вадима Ларчікова («Тиха музика пам'яті А. Шнітке» для віоли да гамба та віолончелі, 1998) та багатьох інших українських композиторів: Олександра Щетинського, Юлії Гомельської, Альони Томльонової. Актуалізовані в їх творах діалогічні інтонаційно-стильові, жанрово-стилістичні та програмно-естетичні зв'язки створюють особливу «позачасову» ауру функціонування в різних темпоральних і стилістичних координатах моно-, полі- та ліброжанрів (за Г. Дауновавічене) «старої» та «нової» традицій.

Одночасно з цим в творах камерно-інструментальної музики спостерігаємо появу інтермедіальних *memory*-маркерів, які містять певну інформаційно-художню вказівку на твори інших видів мистецтв (літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв тощо) або згадку про їхніх безпосередніх творців. У цьому контексті згадаємо, приміром, «Квартет-симфонію» № 4 пам'яті Осипа Мандельштама Володимира Губи (для 2-х скрипок, альту і віолончелі, у 5-ти частинах, 1988), «Фрески» за картинами Катерини Білокур Лесі Дичко (у 2-х зошитах для скрипки і органу, 1986), «Contra spem spero» пам'яті Лесі Украї-

нки Володимира Рунчака (для квартету саксофонів, 1990) та ін. По суті, такі *memory*-посилання є виявом інтермедіальної поетики творчої свідомості, що виходить за межі конкретного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проекції креативних ідей, а також їх можна розглядати як своєрідну данину пошани митцям, внесок яких у розвиток культурно-мистецького процесу є непересічним.

У зв'язку з цим зазначимо, що у вирі семіотичних і техніко-композиційних (інколи занадто і невинувато епатажних) експериментальних пошуків кінця ХХ – початку ХХІ століття жанри-*memory* є тією стабілізуючою ланкою у жанрово-стильовій системі музики, що уособлює пам'ять про культуру та вкорінює зв'язок із традиціями, «панзнаками» (О. Козаренко) мови та образів різних видів мистецтв у змісти і конотації сучасного камерно-інструментального мистецтва України та музично-естетичну свідомість його реципієнтів. Включення камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного полілогічного поля культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті цілком відповідає полістилістичній логіці побудови глобального метатекстуального культурного простору і вказує на «самозростаючий Логос» розмаїтих жанрів камерно-інструментальної музики у динаміці оновлення семіотики та семантики постсучасної музичної культури.

Використані джерела

1. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 321 с.
2. Лунина А. Композитор – маленькая планета / А. Лунина. – К. : Дух і літера, 2013. – 736 с.
3. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
4. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Є. В. Харченко ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 18 с.

Левко Вероніка Іванівна

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У великих містах України вагому ролі відіграють мистецькі вищі навчальні заклади – музичні академії (консерваторії), які готують мистецькі кадри академічного напрямку для професійної сцени. Головним завданням творчих вишів є підготовка мистецьких кадрів для працівни-

ків культурно-мистецької галузі, тому важливе місце у навчальному процесі відіграють концертні заходи, у яких майбутні виконавці шліфують свою майстерність. У концертних виступах студентських колективів, які влаштовуються для широкої аудиторії, важливим є такі складові, як: отримання концертного досвіду в реальній, а не «віртуальній» аудиторії, опанування навичками ансамблевої гри, емоційне та естетичне задоволення від музики та аудиторії, що прийшла на концерт. Тому у навчальних закладах така велика увага надається концертній діяльності студентів, які отримують навички концертних виступів, а слухачі – задоволення від прослуханої музики.

Головним культурним осередком України, який вже більш ніж 100 років готує музикантів, є *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського* [2]. У межах навчального закладу регулярно проводяться концерти класів, ювілейні концерти, фестивалі, конкурси. Самі викладачі нерідко стають учасниками ювілейних заходів, присвячених творчості видатних сучасних українських композиторів: В. Кирейка, Ю. Іщенко, Є. Станковича, Л. Колодуба, Ж. Колодуб, О. Костіна. Авторські концерти, як зазначає М. Ржевська, є важливим компонентом сучасного культурно-мистецького життя: вони актуалізують для слухачів творчість митців, дають їм можливість «по-новому оцінити творчість композитора, наблизитися до осягнення справжнього масштабу особистості митця, розуміння його художніх ідей і, зрештою, його місця у "системі координат" сучасної музичної культури» [3, с. 55].

У Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського є кілька навчальних колективів, які ведуть активну концертну діяльність: симфонічний оркестр (худ. керівник і диригент – заслужений діяч мистецтв України, професор І. Палкін), камерний оркестр (худ. керівник – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор І. Андрієвський), духовий оркестр (художній керівник – О. Рошак), оркестр народних інструментів (худ. керівник і диригент – в.о. професора В. Маруніч), капела бандуристів (худ. керівник і диригент – О. Заволгін), студентський хор (худ. керівник і диригент – Герой України, народний артист України, професор Є. Савчук).

Усі колективи ведуть активну концертну діяльність. Оркестр народних інструментів дає виступи в Національній опері України, Національній філармонії України, Українському домі, часто виступає на телебаченні та радіо. Колектив протягом 2003–2005 рр. також брав участь у міжнародному музичному фестивалі у Тегерані з концертами з творів української народної та класичної музики. Капела бандуристів часто виступає у концертних програмах у Києві (зокрема, у Національній фі-

лармонії України), Чернігові, Житомирі, Ніжині та інших містах України, пропагуючи академічне і народне мистецтво. Окремі колективи, що були створені на базі Академії і складаються зі студентів цього закладу, постійно концертують. В їх числі – Державний камерний ансамбль «Київські солісти», створений 1995 р. Б. Которовичем, оркестр баяністів-акордеоністів «Віртуози Києва».

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського є важливим концертним осередком столиці. В Академії є два концертні зали – Великий та Малий, де регулярно відбуваються концерти, про що повідомляє офіційний сайт Академії. У Малому залі протягом навчального року щоденно відбуваються по два камерні концерти. Це переважно концерти класу викладачів Академії, іноді сольні концерти окремих виконавців. У Великій залі переважно відбуваються вистави Оперної студії або концерти (вистави) гастролерів. Проте важливі концерти, зокрема держіспити випускників, концерти у рамках фестивалів або суспільно-резонансні концерти проводять у Великій залі.

Важко переоцінити значення концертної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Цей навчальний заклад – провідний в Україні – є потужним центром не лише підготовки музикантів-виконавців, а й зосередженням культурно мистецького життя столиці і країни.

Окрім Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, важливе місце у культурно-мистецькому житті Києва посідає *Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра* [1]. Сьогодні у Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра є кілька студентських колективів: симфонічний оркестр (худ. керівник та диригент – М. Пікульський), ансамбль струнно-смичкових інструментів (худ. керівник – Л. Шухман), духовний оркестр (худ. керівник та головний диригент – В. Сидорченко), оркестр народних інструментів (керівник – І. Савков), капела бандуристів (керівник – лауреат міжнародних конкурсів Л. Амбросова), біг-бенд (художній керівник – Д. Аду), жіночий хор (худ. керівник – заслужений діяч мистецтв України Г. Горбатенко), камерний хор коледжу Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра (худ. керівник – З. Томсон).

Усі колективи задіяні у різноманітних мистецьких акціях Києва. Симфонічний оркестр є постійним учасником різноманітних творчих акцій Інституту: звітних концертів, фестивалю «Шевченківський березень». Колектив також виступає у Колонному залі ім. М. В. Лисенка, Національній опері України, Великому і Малому залах Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Будинку органної та камерної музики. Капела бандуристів бере активну участь у різноманітних творчих ак-

ціях Інституту: звітних концертах відділу народних інструментів, мистецькому фестивалі «Шевченківський березень». Серед постійних акцій – концертні виступи у меморіальному будинку-музеї М. Лисенка, Національному музеї Т. Шевченка, музеї книги і друкарства України.

Камерний хор коледжу Київського інституту є наймолодшим з колективів Інституту – його було утворено у 2000 р. На першому концерті, який було присвячено 250-й річниці від дня смерті Й. С. Баха, що відбувся 9 грудня 2000 р., уперше у Києві було виконано його знаменитий «Quodlibet».

Продовжуючи традиції просвітницьких концертів початку ХХ століття на літній естраді Центрального парку культури і відпочинку, Інститут організував у 1998 р. щорічний літній музичний фестиваль «Київські літні музичні вечори». Щосуботи та щонеділі упродовж двох літніх місяців на концертах, що влаштовуються на відкритій сцені, звучать твори українських та зарубіжних композиторів у виконанні симфонічних, камерних, духових оркестрів, ансамблів різних складів, хорових та солістів, а також джазових музикантів.

Сьогодні можна констатувати, що студентські навчальні колективи провідних музичних навчальних закладів України, у тому числі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, окрім основної (навчальної) функції виконують важливу культурно-просвітницьку роль у своїй містах, знайомлячи (найчастіше на безкоштовній основі) слухачів з шедеврами світової класики, так і музичними новинками – творами українських композиторів. Концерти за участю студентів та студентських колективів відбуваються переважно у стінах Alma mater, проте доволі часто колективи та солісти виступають у найкращих залах міста, тим самим підтверджуючи свій високий професійний мистецький рівень.

Використані джерела

1. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://glierinstitute.org/>

2. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://knmau.com.ua/>

3. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка) / Майя Ржевська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 47–56.

ТЕАТРАЛІЗОВАНА ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ТА ЇЇ ПРОЯВ У ТВОРЧОСТІ В. С. КОТЛЯР – СОЛІСТКИ ДЕРЖАВНОГО ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ УКРАЇНИ

Різноманітна плеяда артистів балету, танцівників українських ансамблів танцю, народних хорів і ансамблів пісні і танцю – справжнє сузір'я яскравих талантів, неповторних індивідуальностей. Друга половина минулого століття стала роками особливо бурхливого розквіту в творчих танцювальних колективах талановитих виконавців і акторських особистостей. Але навіть серед цього яскравого різноманіття виділялися окремі особистості, творчість яких є визначальною для часу, які є не тільки майстрами українського танцю, а й творцями художніх образів, які спроможні були нести зі сцени не лише радість творчості, відчуття повного життя, поезію танцю, але і часом володіти думками людей. Вони створювали справжні духовні цінності, мистецтво великих і нахненних вражень, прекрасне і глибоке, яке було святом танцю і змушувало людей інакше поглянути на навколишній світ. Саме цими якостями і позначилась творчість народної артистки України, лауреата III Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Берліні Валерії Семенівни Котляр, яка нерозривно була пов'язана з трансформаційними процесами, що мали місце в українському народно-сценічному хореографічному мистецтві протягом тривалого часу [6, с. 31].

Понад 20 років (1954 – 1975) працювала на сцені ця самотня танцівниця в своєрідному авторському театрі народного танцю Павла Вірського, який хоча й не отримав офіційного статусу при житті митця, але добре знайомий в країні та далеко за її межами під назвою Державний заслужений академічний ансамбль танцю України [5, с. 111].

Перші роки роботи в мистецькому колективі зарекомендували артистку балету як ліричну танцівницю. Глибоке проникнення в сценічний образ, висока танцювальна майстерність, наполеглива працездатність і невпинні творчі пошуки балетмейстера нових танцювальних форм дали змогу В. Котляр створити цілу галерею художніх образів в театрі танцю Павла Вірського, артистами якого був весь творчий склад Ансамблю. Лірична, цнотлива горлиця з однойменної хореографічної картини, задерикувата і кокетлива дівчина з «Колгоспної польки», невтомна трудівниця колгоспних полів у хореографічній картині «Слава праці», тендітна і відточено-віртуозна Снігуронька у «Метелиці», піднесено поетична дівчина з хореографічної картини «Рукодільниці» тощо. Відбиток непо-

вторної індивідуальності – на кожному сценічному образі. Мистецтво В. Котляр – це великий світ образів, кожен з яких був завжди більше, ніж конкретна людина, це ще і «збірний, народний національний художній образ, який набував масштабу великої емоціональної та психологічної наповненості і віри у щасливе майбутнє людства» [1, с. 101].

Як відомо, образи національної класики – невичерпна скарбниця для кожного митця. В них душа народу, його історія, боротьба, кохання і мрії, вони збагачують митців сцени, відточують їхню майстерність, виховують смак, підносять естетичні ідеали [3, с. 13]. Своєрідний стиль національних творів народжує і певний стиль акторської гри, особливу манеру виконання. Так у хореографічній картині «Про що верба плаче» (за мотивами творів Т. Г. Шевченка), В. Котляр знайшла чимало яскравих барв. І це природно, бо вона глибоко знала поезію свого народу, вона вихована була ним у рідних і чудових чернігівських краях. І саме в хореографічній картині «Про що верба плаче», у трепетному образі української дівчини з романтичною схвильованістю і драматизмом, прозвучала тема прагнення людини до щастя. Тут вперше у партії, що відповідала особливостям її обдаровання, артистка балету В. Котляр виявила себе як актриса чітко визначеного лірично-драматичного плану [4, с. 51].

Якщо підсумувати кожен виконаний танцювальну партію артистки, то видно, що в них виражено розкривалася ще й нова грань таланту танцівниці – ліризм і сердечність, які у глибоких роздумах вклала В. Котляр в образ Матері в хореографічній картині «Ми пам'ятаємо», який набрав у її трактуванні гостро публіцистичного звучання [1, с. 83]. Що б не танцювала В. Котляр – хореографічні композиції «Добрий вечір» чи «Ми з України», вогняний «Гопак» чи ліричну цнотливу «Горлицю» – скрізь вона виявляла себе танцівницею, що тонко передавала настрої, стиль і дух національного танцю. Органічно поєднуючи в танці елементи національного танцювального фольклору з класичним танцем, актриса створювала глибоко поетичні, яскраві національні образи. Наприклад, образ Дівчини-Хмелю з однойменної хореографічної картини «був зітканий нібито з півтонів». Тонко відчуваючи пластичну форму танцю, В. Котляр «ніби виспівувала кожен його рух – настільки він у неї був чистим, емоційним, виразним» [1, с. 102].

Важливим етапом у творчості В. Котляр була робота над образом Героїні в одноактному балеті Павла Вірського «Жовтнева легенда» – у виставі, яка багато в чому визначила шукання тогочасного балетного театру [4, с. 97]. Ця робота допомогла В. Котляр піднятися до вищих звершень сучасного балетного виконавства, вищого стилю хореографії, який ґрунтувався на новій лексиці танцю, його драматургії і яскраво театральній формі. А от стиль романтичної хореографії Павла Вірського

артистка розкрила у танці «Плескач». Її легкий, невагомий танець був овіяний поезією, який у наслідку вона майстерно передавала своїм учням-студентам кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв.

Викладацька діяльність Валерії Семенівни Котляр (1981 – 2005) відзначалась особливим стилем подання навчального матеріалу студентам, прагнення до створення не лише темпераментного танцю, а нахненного, змістовного образу в танці, який здатний виражальними засобами хореографічного мистецтва розповісти про гірку і мінливу долю сценічної героїні, розкрити її духовний світ, її вчинки. Завжди була помітна високопрофесійна майстерність артистки балету-викладача, яка вчила своїх вихованців свідомого відношення до народного танцю, пам'ятаючи слова Павла Вірського, що «красу і благородність в танці слід розуміти не як неприродну зовнішню красивість, а як справжню простоту і щирість у виявленні почуттів. Її розумна методика роботи зі студентами кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв збагачувала танцюристів, тому що була перевірена багаторічною роботою в театрі танцю Павла Вірського, який завжди прагнув до театралізації і театральності в народно-сценічному хореографічному мистецтві.

Якщо діяльність творчої людини і після смерті продовжує жити наступні покоління, значить він, безумовно, залишається їх сучасником. Сучасником мистецтва танцю, яке живе сьогодні [2, с. 114].

Використані джерела

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Генрієта Володимирівна Боримська. – К. : Мистецтво, 1971. – 132 с.
2. Кремшевская Г. Агрипина Яковлевна Ваганова / Галина Дмитриевна Кремшевская. – Л. : Искусство, 1981. – 136 с.
3. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії. Підручник / В. А. Литвиненко. – К. : Альтепрес, 2008. – 467 с.
4. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю.В. Вернигор, Є. І. Досенко. – Вінниця : Нова книга, 2012. – 320 с.
5. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники : біобібліогр. довід. / В. Д. Туркевич. – К., 1999. – 223 с.

Нефедов Сергій Юрійович

БАЯННО-АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: РОЛЬ ТА ФУНКЦІЇ У ХХІ СТОЛІТТІ

В українській музичній культурі ХХІ століття питання усвідомлення національно-історичної ретроспекції, збереження народно-

національних традицій визначено пріоритетним. Це актуалізує розгляд питання баянно-ансамблевого мистецтва України, осмислення його ролі і функцій у ХХІ столітті, а також аналіз формування й розвитку народно-інструментальної культури, її соціокультурного значення.

Поступово і неухильно еволюціонуючи від природно обумовленого так званого артефакту в двох провідних напрямках (формування, розвиток та культуротворче ствердження народно-національних традицій та створення об'єктивних підстав для актуалізації та оптимізації процесів, спрямованих як на професіоналізацію й академізацію суто виконавства, так і на продуктивність безпосередньо пов'язаних з ним сфер педагогіки й творчо-організаційного керівництва), нині в баянно-ансамблевому мистецтві України утворено специфічний пласт – «виконавське музикознавство». В контексті виконавського мистецтва на прикладі баянно-ансамблевого мистецтва окремої уваги потребує конкретизація та характеристика специфіки рівнів ієрархічної структури поняття «баянно-ансамблеве мистецтво», визначення його ролі та функцій.

Історично обґрунтованими є культуротворче значення та перспективи розвитку народно-інструментального (за стильовим критерієм), професійно-академічного (за фаховим рівнем), ансамблевого (за кількісним показником), однотембрового (за складом) виконавського жанру.

Масштабність і багатоплановість сучасного баянно-ансамблевого мистецтва потребує розробки особливих підходів до його вивчення з метою узагальнення та систематизації накопиченого теоретичного й практичного досвіду.

Актуальними залишаються питання репертуарного забезпечення баянно-ансамблевих колективів, визначення ресурсів оптимізації їх функцій. «Феноменологічні» властивості виконавської діяльності – духовність, діалогічність, майстерність – набувають все більшого значення на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва і культури та привертають увагу музикознавців в різних сферах наукових інтересів, зокрема, у сфері мистецтвознавчого осмислення баянно-ансамблевого мистецтва України.

На особливу увагу заслуговує теорія ансамблю І. Польської, яка репрезентує загальні принципи функціонування цілісної системи музичного ансамблю, характерні ознаки її жанрово-типологічних рівнів і структур та питання специфіки ансамблевого мислення [1].

Загальновідомо, що наскрізною лінією в розвитку баянного мистецтва являється фольклоризм, обумовлений власне походженням даної інструментальної галузі. Фольклорна самоцінність і безпосередньо-фольклористична зумовленість композиторських винаходів поступово (до середини ХХ століття) і впевнено перетворюється у всеохоплюючий,

масштабний та глибинний за різноманітністю творчих надбань напрям – неофольклоризм. А. Гончаров зазначає, що фольклорна основа в музиці має широчезний діапазон світосприйняття, що охоплює всі сфери народного буття з відповідним відтворенням в усіх жанрах музичної культури, впливає на концептуальну драматургію професійної творчості та, нарешті, спонукає до виникнення нових форм в мистецтві. Особливого значення набуває той факт, що звуконаслідування фольклору для баяну є природним, і цей безпосередній генетичний зв'язок з народними джерелами сполучається з сучасною академічністю цього музичного інструменту.

Аналіз музикознавчої літератури, яка так чи інакше стосується історичного розвитку репертуарного забезпечення баяністів, а також власне репертуару, дозволяє конкретизувати періодизацію залучання фольклорних джерел до баянно-ансамблевої композиторської та концертно-виконавської практики.

Перший період: кінець XIX – перші десятиріччя XX століття. В цей час провідну роль відігравали такі жанри як обробки та аранжування народнопісенного й народно-танцювального матеріалу. Прагнення до збереження первісного жанрово-стильового образу дозволило науковцям визначити цей період в зазначеній репертуарній сфері як суто «фольклористичний» (або «фольклорний»). Авторами обробок та аранжувань як правило були керівники колективів.

Другий період датується 1940-1960 роками й визначається як період академізації – «фольклорно-академічний» період. В контексті даної проблематики він відмічений формуванням оригінальної баянної літератури з використанням усталених фольклорних жанрово-стильових ознак та, в певних жанрах, цитованого тематичного матеріалу (наприклад, варіації, фантазії, парафрази, сюїтні форми тощо). Як приклади назвемо: «Варіації на дві російські народні пісні» (1956), варіації на теми українських народних пісень «Ой ходила дівчина бережком», «Ой за гаєм, гай» (1959, 1961), В. Власова; варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай» (1956) Л. Горенка; фантазія на тему української народної пісні «Ой, у полі криниченька» В. Дяченка; парафраз на тему української народної пісні «Сусідка» М. Корчинського; варіації на російські народні пісні (1957) М. Михальченка; «Концертна фантазія на теми улюблених українських пісень І. Франка» (1964) К. Мяскова; «Елегійна фантазія на тему української народної пісні “Повій, вітре, на Україну”» (1965) В. Подгорного; Фантазія на теми українських народних пісень і танців (1962), фантазії та варіації на теми українських та російських народних пісень («Дощик» – 1944, «Ах, вы косы русые» – 1962) М. Різоля та ін.

Наступний (*третій*) період – 1970-80-ті роки – пов’язують з загальною нефольклорною тенденцією в музичному мистецтві, яку ще визначають як певну стадію «нової фольклорної хвилі». В баянному репертуарі спостерігається процес активного засвоєння, тобто композиторського інтерпретування усталених фольклорних жанрово-стильових моделей вітчизняного фольклору та народно-музичної спадщини різних народів світу. Відбувається органічне об’єднання в єдину художньо-естетичну цілісність академічних та фольклорних засобів виразності, формобудови, композиційних та драматургічних принципів. Такими творами є, наприклад, «Українська рапсодія» М. Чайкіна; «Шість п’ес на основі народних пісень» Є. Юрцевича; «Дружба народів – 15 концертних п’ес у формі танців народів СРСР» К. Мяскова; «Російська сюїта» Г. Шендерьова; «Російський триптих» В. Власова; сюїта № 3 «Іспанська» А. Білошицького; «На вечірці» (1970), Парафраз на народну тему (1977); «Веснянка» фантазія (1984), соната-експромт «Буковинська» (1985), фантазії «Гаївка» й «Колядка» (1987), «Думка і скерцо» (1978) В. Власова; «Українська акварель» В. Гальчинського; «Пелехські замальовки» (1979), «Невестіно коло» (1987), «Фольк-капричіо» В. Губи; «Тема з варіаціями» (1991) В. Дикусарова; «Карпатська сюїта» (1975, версія для тріо – 1999), «Три фольклорні п’еси» (1994) В. Зубицького, «Концерт-веснянка» (Концерт № 3, 1983) Я. Лапинського; «Російська фантазія» (1969), «Українське капричіо» (1981), «Циганська рапсодія» (1983), «З російського епосу» В. Подгорного; «Скіфи ХХ століття» (1982) О. Пушкаренка; сюїта № 2 «Українська» (1980, 1987, 2003) В. Рунчака; «Фантазія на російські теми», «Фантазія на словацькі теми» С. Чапкія; Два хороводи (1964), танцювальна сюїта «Візерунки лугові» (1980), «Характерна сюїта» (1983) Г. Шендерьова та ін.

Сучасний період – останнє десятиріччя ХХ століття й по сьогодні – це період, який можна назвати як свого роду «мега-неофольклоризм». Практично «синкретичне» поєднання традиційної та інноваційної, архаїчної і модернової, масово-популярної й авангардної, етногенетично-національної та «екзотичної» атрибутики відкрило нові обрії, можливості й перспективи для розвитку баянно-ансамблевого репертуару, оновлення якого тепер не тільки залежить від майстерності інтерпретацій-перекладень, транскрипцій тощо, але й забезпечується творчістю професійних композиторів (як баяністів, так і не-баяністів), які звертаються конкретно до цієї інструментальної сфери. Прикладами цієї тенденції можна вважати такі твори, як «Слов’янські боги» (2003) С. Азарової; «Музика для чотирьох» В. Власова; «Балканський триптих» (1992), «Паризькі таємниці» (1999), «Коломийка» (2003) А. Гайденка; Сюїта у трьох частинах (1994), «Український танець», соната «Fatum» (2000)

В. Зубицького; «Accordion» (2005) В. Рунчака; «Мій Гоголь» (2003) Л. Самодаєвої; «Фольк-зошит» (1992), сюїта-зошит «Давньокиївські фрески» (2005) А. Сташевського; Концертні диптихи Ю. Шамо тощо.

Отже, баянно-ансамблеве мистецтво в контексті музичної культури України можна визначити як інструментальний вид виконавської діяльності, який протягом свого існування еволюціонував від аматорського та напівпрофесійного до професійно-академічного рівня; він репрезентує себе в різних стильових сферах (народно-етнографічній, класично-академічній та естрадно-джазовій) та може варіюватися за кількісним показником (дует, тріо, квартет тощо).

Використані джерела

1. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03 / І. І. Польська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 35 с.

Нікандрова Марина Вікторівна

ДІЯЛЬНІСТЬ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ФІЛАРМОНІЇ (ЗА ПІДСУМКАМИ РОБОТИ 2003-2017 РОКІВ)

Міська дитяча філармонія – це творчий проект, який об'єднав дітей, педагогів, батьків, людей інших професійних спрямувань, які розуміють значення мистецтва для гармонійного розвитку особистості. Протягом чотирнадцяти концертних сезонів Чернігівської міської дитячої філармонії було проведено близько шестисот мистецьких заходів, відбулося більше тисячі виїзних виступів.

Міська дитяча філармонія демонструє глядачам самобутність дитячої творчості, де гармонійно поєднуються класичне, сучасне мистецтво і фольклор. Кожний концерт – це свято музичної творчості юних виконавців. Успішна робота міської дитячої філармонії визначається наявністю сприятливого культурно-освітнього середовища, атмосферою взаєморозуміння і дружби, де учні отримують унікальну можливість творчого спілкування. Кожна подія (творча зустріч, концерт, музичний вечір, спектакль) стає для них подією – спільним емоційно значущим, яскравим життєвим явищем у колективі однодумців.

Дуже важливо, щоб концертні програми були цікавими й пізнавальними, а не просто демонстрували набір музичних номерів, а й мали на меті знайомство з музичними стилями й напрямками, історією музичного мистецтва, видатними творчими постатями минулого і сучасності.

Виступаючи на сцені, юні музиканти реалізують свій духовний потенціал, творчі здібності, відчують гордість від особистої причетно-

сті до створення справжнього мистецтва, а це – дуже потужний стимул для навчання. Адже тільки копіткою працею можна досягти творчих успіхів, і дітям, які є артистами дитячої філармонії, це добре відомо.

У процесі підготовки творчих заходів у дітей формується стійка мотивація до художньо-творчої, дослідницької, концертно-просвітницької діяльності. Поєднання музичної освіти з досвідом практичної творчої діяльності – основа морально-ціннісної мотивації подальшої самостійної діяльності учасників творчого об'єднання «Міська дитяча філармонія». Учасник об'єднання стає пропагандистом музичного мистецтва, культури, або обирає професію митця – музиканта, актора, професію викладача мистецьких дисциплін, мистецтвознавця.

Кращі учні, які брали активну участь у концертах дитячої філармонії, обрали шлях професійного виконавства, живуть, навчаються, концертують не лише в Україні, але й у різних країнах світу – Італії, Швейцарії, Німеччині та ін. Вони пам'ятають, що свої перші кроки в мистецтві зробили як артисти дитячої філармонії, де отримали перші оплески, перше визнання – потужний стимул до подальшої самореалізації. Проявом вдячності є їхні концерти, які музиканти дарують рідному місту в кожний свій приїзд, демонструючи високий артистизм, витончену виконавську майстерність, свободу і самобутність художнього мислення.

Сьогодні ми маємо право говорити про успішну реалізацію проекту «Міська дитяча філармонія», яка дозволяє використовувати найрізноманітніші форми і методи роботи з дітьми різного шкільного віку, що відкриває нові горизонти в залученні юних виконавців і юних слухачів до світу прекрасного, справжньої духовності, культури, творчості та гармонії.

Освітні результати діяльності дитячої філармонії:

- посилення інтересу до класичної, народної та сучасної музики, інших видів мистецтва;
- оволодіння знаннями, вміннями і навичками організаторів, слухачів і учасників концертних програм;
- придбання навичок комунікативного спілкування, спільних колективних дій у суспільно-корисній та соціально-значущій діяльності;
- вихід на творчу самореалізацію, самопізнання, самовдосконалення з метою свідомого вибору подальшої освіти, майбутньої професії; формування мистецької спеціалізації (фаху).

Соціальний ефект:

- дієва система залучення до естетичного розвитку через організацію суспільно-корисної діяльності;
- створення умов для самовираження і самореалізації в соціально-значущій діяльності;

- успішна інтеграція дитини у світ соціальних відносин;
- пропаганда дитячої самодіяльної та професійної художньої творчості, популяризація діяльності творчих колективів та сольних виконавців.

Діяльність міської дитячої філармонії добре відома у міському культурному співтоваристві. Виконавська майстерність дітей була високо оцінена професійними музикантами і представниками громадськості міста Чернігова. Культурно-мистецькі заходи міської дитячої філармонії постійно висвітлюються в місцевій пресі та інтернет-виданнях, соціальних мережах, в сюжетах обласного та міського телебачення.

Міська дитяча філармонія має постійну слухацьку аудиторію шанувальників, які очікують нових зустрічей з дитячою творчістю. Радіймо, що життя юних артистів – її вихованців – осяяне світлом справжнього мистецтва. Спільним переконанням організаторів діяльності дитячої філармонії є те, що кожна дитина від народження талановита, і справа дорослих – розвивати і допомагати реалізовувати цей дорогоцінний потенціал, безцінний божий дар.

Пухтецька Алла Альбертівна

ЛІТУРГІЧНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальність обраної теми дослідження обумовлена необхідністю актуалізації запропонованих в літургійній творчості українських композиторів початку ХХ століття підходів до передачі змісту богослужіння, використання характерних музичних форм та засобів виразності, застосовуваних методів для створення духовно-молитовного піднесеного стану усього народу, що приймає участь у Літургії.

Літургія виступає об'єктом не тільки богословських та мистецтвознавчих досліджень, її вічні образи досліджуються представниками різних галузей людського знання, черпаючи в ній ідеали Любові, Милосердя, Істини. В даному дослідженні, комплексно розглядаючи Літургію, її зміст, форми, види, основну увагу планується приділити взаємозв'язку та взаємообумовленості вимог церковного уставу та піснеспівів хору, дияконів, священиків, що відправляють Літургію, із усталеними і часто визначеними заздалегідь характерними рисами музичних форм, засобів виразності, що мають передати зміст свята, особливо скорботні або, навпаки, надзвичайно піднесені переживання молитовного стану людини, яка бере участь у православному церковному богослужінні, сприяти формуванню їх естетичних смаків у поєднанні комбінацій зовнішніх форм впливу, у т. ч. засобами музичного мистецтва.

Важливість проведення окремого дослідження, присвяченого літургічній творчості українських композиторів, обумовлена тим, що вона мала вплив на розвиток не тільки української, але й російської та зарубіжних музичних шкіл. Наприклад, низка видатних українських композиторів невинно називаються російськими у роботах сучасних російських музикознавців, тому акцентування уваги на здобутках українських композиторів та значенні їх літургічного доробку для розвитку сучасної богослужбової практики, професійної підготовки диригентів і співаків церковних хорів, музичного виховання та навчання молоді набуває дедалі більшої актуальності.

З огляду на це дослідження літургічної творчості українських композиторів початку ХХ століття, її основних видів, складових, особливостей поєднання з іншими богослужіннями добового циклу, іманентних їм особливих музичних та художніх образів, засобів виразності та формулювання пропозицій щодо їх застосування у сучасній богослужбовій, диригентській та хоровій практиці потребує проведення спеціального дослідження.

Формування світогляду українського народу відбувається в нерозривному взаємозв'язку з духовною спадщиною, традиціями попередніх поколінь, політичними, історичними, культурно-мистецькими факторами, які, комплексно взаємодіючи, розкривають потенціал української нації, її значення для збереження та примноження православної християнської традиції як у країнах близького зарубіжжя, так і в багатомільйонній українській діаспорі. Вагому роль в цьому процесі відведено церковнослужителям та керівникам церковних хорів. У цьому зв'язку важливо забезпечити становлення середньої та вищої регентської освіти в Україні з урахуванням системоутворюючих факторів, що забезпечили формування незалежної Української Церкви.

Теоретичну основу дослідження становлять дослідження вітчизняних та зарубіжних вчених – М. Арановського, М. Лобанової, О. Маркової, Є. Назайкінського, Л. Пархоменко, Н. Середи, О. Соколова, О. Тищенко та багатьох інших. Окремі аспекти дослідження літургії, її правил, видів, складових елементів як об'єкту музикознавчого дослідження були проведені в Україні у дисертаціях О. Тищенко щодо співвідношення обряду і жанру, Н. Середи стосовно творчості українських та російських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття в аспекті жанрового канону православної літургії. Проте в зазначених дослідженнях недостатньо уваги приділено особливостям співвідношення музичної форми, богослужбового змісту та пропонованих композиторами початку ХХ століття засобів музичної виразності, культурно-естетичного виховання православної молоді, що дозволяють стверджувати про необхідність від-

творення та широкого запровадження у богослужбовій практиці саме класичних прикладів передачі в музичному супроводі богослужіння необхідного духовно-молитового стану, що, на жаль, часто втрачається у працях сучасних композиторів, диригентів, регентів кліросних хорів, які тяжіють більше до самовираження, використання нехарактерних форм, засобів, інтервальних співвідношень, що відволікають від молитви та не сприяють досягненню молитовного стану.

Л. Пархоменко у праці, присвяченій творчості К. Стеценка, зазначає, що «духовна музика на помежів'ї ХІХ – поч. ХХ ст. – одна з найдавніших галузей вітчизняної культури, що налічувала століття розвитку, історичні зміни стильових епох, розгалужену систему жанрів, галерею уславлених композиторів ХVІ – ХІХ ст. ст. і потужні ресурси кваліфікованого співочого контингенту, – переживала глибоку кризу. Найталановитіші митці минулого ХІХ ст. віддавали своє натхнення світсько-концертній чи театральній музиці, що інтенсивно розвивалась і перебувала в полі як суспільних зацікавлень, так й інтересів аматорів і любителів музики. У той самий час функціонування на життєво-побутових рівнях багатой богослужбової традиції та щоденної практики потребували відновлення багатоманітності зв'язків з суспільним життям, а для того – певного оновлення богослужбово-звичаєвої сфери, зокрема церковної музики. Саме з таким колом проблем пов'язані гострі дискусії на межі століть про шляхи подальшого поступу, реформування культової музики» [1, с. 150]. Дослідниця також відмічає, що «на українських теренах ці кризові обставини ще загострювалися русифікаторськими тенденціями церковного відомства. Ревно впроваджуючи і насаджуючи імперську ідеологію, російський патріотизм, «русское произношение» до виголошуваних на службах старослов'янських текстах, і так само настирливо викорінюючи з обходу українську вимову й музичну лексику, церковна цензура й адміністрація відчужувала від цієї мистецької сфери найобдарованішу молодь. Тим частково зумовлена суттєва диспропорція інтенсивного творчого процесу в концертно-світських галузях і ледь помітних спорадичних проявів у церковній» [1, с. 151].

Особливу увагу в даному дослідженні присвячено Божественній Літургії та музичній творчості українських композиторів початку ХХ століття, що сприяли розвитку української літургічної музики, орієнтирами якої було визнано перехід до класичних форм, правил гармонії строгого стилю, використання інтервальних співвідношень, що сприяють формуванню духовно-піднесеного стану, привертають увагу до молитви.

До провідних композиторів, музична творчість яких була тісно пов'язана з літургічною музикою як православного, так і католицького (греко-католицького) обряду, слід зазначити: В. О. Барвінського, М. І. Верикі-

вського, О. М. Гайворонського, П. П. Гончарова, Г. М. Давидовського, П. Д. Демуцького, Й. Кишакевича, М. Ф. Колеси, О. А. Кошиця, М. Д. Леонтовича, М. В. Лисенка, Б. М. Лятошинського, К. Г. Стеценка та низки їх учнів, що сприяли формуванню Нової української школи як напрямку в музичному мистецтві початку ХХ століття.

Характеризуючи духовну музику К. Стеценка, Л. Пархоменко зазначає, що свою першу Літургію на слова Св. Іоанна Золотоустого К. Стеценко написав через два роки після написання «Вінчання» на своє весілля: «Твір масштабний і натхненний. Він виявить стрімкий поступ автора. Попри надмірну перенасиченість його тогочасного життя працею для заробітку – учителювання, регентування в кількох церквах, діяльність оглядача-рецензента оперних вистав у «Раді» – він помітний учасник культурно-громадського спілкування» [1, с. 156]. Дослідниця зазначає, що «ектенійні побудови, написані Стеценком традиційно. Здебільшого тут використані автентичні кадансові звороти в домінантових тональностях до суміжних піснеспівів. Серед малих піснеспівів звертає увагу розспів «Для Євангелія», де терців виклад у жіночих партіях включає тризвуки, а в кадансі голоси розходяться по-народному в октаву. Асоціації з лагідними дитячими піснями викликає «Прокимен», де подвоєні сексту мелодії в жіночих партіях звучать то на тлі тонічної педалі, то – на домінантовій. Вирізнені із tutti жіночі голоси (фрагмент «із каменів цінних» – ніби темброво «персоніфіковані» з відтінком довіри, мрійності)» [1, с. 156].

Одним з центральних елементів духовно-мистецького феномену виступає літургічна творчість українських композиторів, що характеризувалася глибоким духовним почуттям, розуміння змісту та особливостей богослужбових піснеспівів, високого значення культурно-просвітницької роботи, що проводилася центрами духовного та культурно-мистецького виховання молоді, як правило, при духовних освітніх закладах та в парафіяльних недільних школах.

Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що вивчення літургічної творчості українських композиторів початку ХХ століття розкриває особливості становлення Нової школи в музиці як специфічного етапу розвитку музичних форм, жанрів, тісно пов'язаних з ідеями відновлення української нації засобами культурно-мистецького виховання, духовно-естетичного виховання православної молоді, що всебічно сприяє становленню середньої та вищої регентської освіти.

Використані джерела

1. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Л. О. Пархоменко. – К. : Муз. Україна, 2009. – 392 с.

ПРОБЛЕМИ В ДІЯЛЬНОСТІ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ ТА РОЗВИТКУ АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА МІСТА КИЄВА

За п'ятнадцять років роботи Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень проведено ряд досліджень, які допомогли сформулювати проблеми в діяльності клубних закладів та розвитку аматорського мистецтва м. Києва. Для покращення роботи культурно-мистецьких закладів клубного типу, що функціонують у столиці, необхідно вирішити питання збільшення обсягів фінансування їх діяльності з метою створення в закладах сучасних, наближених до європейських стандартів, умов для надання різноманітних культурних послуг населенню, які мають передбачити, по-перше, зміцнення та вдосконалення матеріально-технічної бази (проведення капітальних і поточних ремонтів будівель і приміщень, придбання сучасного обладнання, меблів, одягу сцени, звукової апаратури, приладів художнього освітлення, концертних залів, аудіо-, відео- та комп'ютерної техніки, музичних інструментів, сценічних костюмів і взуття для аматорських колективів, книг і періодичних видань для клубних бібліотек тощо), по-друге, розвиток форм культурно-просвітницької та масово-дозвілдової роботи серед дітей, молоді, середнього та старшого покоління, пенсіонерів (збереження та збільшення мережі аматорських колективів народної художньої та технічної творчості, об'єднань, клубів і гуртків за інтересами, проведення відпочинку, тематичних зустрічей, молодіжних вечорів, а також забезпечення участі творчих колективів у районних, міських, регіональних, всеукраїнських і міжнародних конкурсах виконавської та технічної майстерності, ін.).

Слід зазначити, що в Києві діє мережа аматорських колективів, які представляють культуру і мистецтво національних меншин України, вони часто залучаються до проведення районних і міських художньо-мистецьких оглядів, фестивалів, святкових концертів тощо. Зважаючи на те, що творчі колективи національних меншин в своїй більшості не мають приміщень та належної бази для свого розвитку і вдосконалення, було б доцільно внести пропозицію щодо створення Київського міського центру культури і мистецтв національно-культурних товариств на базі приватизованої будівлі будь-якого кращого клубного закладу, який було закрито, шляхом повернення її до комунальної власності територіальної громади м. Києва.

Аналізуємо, що за останні 10 років у зв'язку з різними формами господарювання, а також відсутністю чіткої стратегії збереження мережі

клубних закладів, іде скорочення установ культури Києва. Незважаючи на те, що 4 березня 2004 р. Верховною Радою прийнята Постанова № 1585 – IV про стан збереження об'єктів соціально-культурного призначення в процесі приватизації і цільового їх використання у після-приватизаційний період та заборону виселення закладів культури з приміщень без надання їм іншого рівноцінного приміщення (Закон України «Про культуру» від 14.12.2010 № 2778 – VI, розділ III, стаття 20, п. 4), ситуація навколо закладів культури залишається напруженою.

Дослідивши нові форми господарювання та враховуючи необхідність вижити в нинішніх умовах, ми бачимо, що впливає на збереження системи клубних закладів і що процес закриття буде продовжуватись. Варто зауважити, що було б доцільним вирішити питання про звільнення від оподаткування підприємств, установ і організацій, які утримують об'єкти соціально-культурного призначення, а, головне, для оптимізації роботи культурно-мистецького простору необхідно створити в десяти районах м. Києва базові районні будинки культури з відповідним частковим фінансуванням з бюджету району на оплату комунальних послуг. На жаль, в системі формування місцевих бюджетів відбулось значне зменшення місцевих видатків на культуру.

Сьогодні клубні заклади – це багатофункціональні дозвіллі, культурно-просвітницькі установи, головним завданням яких є забезпечення потреб населення культурними послугами, сприяння самоосвіті та творчій реалізації особистості. Будинкам культури необхідне цілеспрямоване фінансування для реалізації культурно-мистецьких проектів, зокрема придбання театрального та сценічного реквізиту, сценічних костюмів, ігрового інвентарю, а також кошти для участі творчих колективів у міських та всеукраїнських конкурсах.

Вагомим стимулом для розвитку аматорського мистецтва є організація та проведення фестивалів-конкурсів народної творчості, атестації колективів (присвоєння та підтвердження звання «народний (зразковий) аматорський колектив»). Діяльність в цьому форматі передбачає участь в роботі журі, яке складається з відомих професійних фахівців, що дають відповідну творчу оцінку та рекомендації колективам, чим стимулюють підвищення рівня їх виконавської майстерності.

Ще одна прикрість: у зв'язку з відсутністю коштів припинилося видання Київським міським центром народної творчості та культурологічних досліджень методичної літератури в допомогу аматорським колективам. Так, в період з 2004 – 2012 рр. було видано понад 40 видань з різних жанрів народної творчості (репертуарні збірки, методичні рекомендації, посібники, культурологічні дослідження та ін.). Та, попри від-

сутність коштів, Центром народної творчості постійно проводяться університети клубного працівника, семінари-практикуми, майстер-класи, виставки, тощо.

У підсумку зазначимо, що сьогодні потрібна оптимізація системи професійної культури столиці, яка фінансуватиметься з бюджету міста, і за рахунок цієї оптимізації частково кошти направити на розвиток аматорського мистецтва та підтримку закладів культури м. Києва.

Лукашова Олена Володимирівна

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У ВІЙСЬКОВІЙ СПРАВІ

Особливе місце в системі сучасних військових ритуалів України належить музичним творам у формі маршу, тобто маршовій музиці. Марш як музичний жанр призначений для супроводу пересування людей чіткому, синхронному темпі (військових демонстрацій, парадів тощо). Музичні розміри маршу – $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, рідше $\frac{6}{8}$; форма, як правило, тричастинна з бадьорою, мужньою, активною музикою першої та третьої частин, і наспівною другою.

Визначено, що в процесі розбудови військової музики основним жанром став стройовий марш. Його різновиди; похідний чи «швидкий», парадний чи для урочистого проходження, колонний, фанфарний, зустрічний, похоронний, а також концертний марш.

Цей музичний жанр зародився у далекому минулому. Ще у Давній Греції різні процесії супроводжувалися музикою, в такт якої рухались учасники. Сформувався марш як жанр військової музики в епоху Пізнього Середньовіччя на основі похідної пісні. Незабаром для виконання переважно маршової музики були створені особливі військові інструментальні капели з дерев'яних і мідних інструментів, поновлені в кінці XVIII століття ударними інструментами з так званої «яничарської музики». Поступово в різних родах військ утворюються певні типи військового маршу. З кінця XVII століття у кожному полку більшості держав Західної Європи існував свій марш.

Розвиток військової духової музики у другій половині XIX століття характеризується не лише значними змінами оркестрового складу, музичної освіти, концертної діяльності духових оркестрів, але й репертуару. Маршова музика посіла значне місце у діяльності духових оркестрів. Вона звучала і в походах, і під час парадів, а також із концертної естради.

До написання нових маршів певною мірою зобов'язувало формування нових військових частин. Ще у 1857 р. спеціальним наказом Вій-

ського відомства був установлений порядок, згідно з яким необхідно було мати свій полковий марш. Внаслідок цього наказу у другій половині XIX століття з'являються нові марші, їх авторами були, як правило, капельмейстери, які добре знали специфіку цього жанру. Як жанр марш поширюється на інші сфери музичного життя – концертну, оперну, балетну та ін., що збагатило його зміст, форму й виражальні засоби. До найкращих зразків належать марші Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Дж. Верді, Р. Вагнера, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта.

Розвиваючи розбудову національних традицій військової музики і наповнюючи їх новим змістом, композитори активно працювали в області військової музики. Збагаченню військової музики новими композиціями, спеціально написаними для духового оркестру, допомагали такі відомі композитори, як: Р. Глієр («Армійський марш»), С. Василенко («Похідний марш»), Н. Мясковський («Драматичний марш»), М. Іполітов-Іванов («Похідний урочистий марш»), Д. Шостакович («Урочистий марш») та ін. Поряд з маршовими композиціями концертного характеру створювалися стройові марші Н. П. Іванова-Редкевича, Ю. А. Хайта, В. С. Рунова, С. А. Чернецького та ін. До стройової церемоніальної музики відносяться такі п'єси як «Вечірня зоря», «Розведення караулів» та ін., призначені для обслуговування стройових, учбових, церемоніальних і побутових потреб військових частин.

Для визначення характерних ознак Д. Кабалевський запропонував термін «маршовість». Така музика покликана, діючи на естетичні почуття, підняти настрій солдат, які йдуть в строю.

При внесенні прапорів і знамен, при зустрічах офіційних осіб і вищих начальників військових частин і кораблів виконуються зустрічні марші, які здатні за короткий проміжок часу створити урочисту обстановку, встигнути показати всю красу ритуалу. Тому зустрічний марш виконується в більш швидкому темпі, ніж стройовий і похідний. Ритм стройового маршу, гармонійність рухів військових підрозділів при урочистих проходженнях, злагодженість дій при виконанні команд, стрункість і підтягнутість кожного окремого воїна, шеренг і колон підрозділів – все це елементи стройової краси, які є результатом напруженої творчої роботи командирів тощо.

Варто наголосити, що історично марш є центральним початком еволюційного становлення сучасної української військової музики, найзначнішою її сферою, основою, на якій виростають інші жанри військової духової музики. І, безперечно, професійне виконання маршу вимагає від військового диригента максимальної точності і виразності жесту,

ідеальної темпової витримки та цілісного охоплення всіх компонентів музичної форми, що досягається лише за наявності необхідного рівня професійної майстерності.

Маршова музика у виконанні військових духових оркестрів надає військовим ритуалам саме тієї форми, що яскраво виражає зміст ритуалу, привносить у його виконання ритмічність, урочистість, піднесеність, а відтак надихає військовослужбовців та посилює їх корпоративну єдність.

Актуальною на сьогодні є ідея саме національних рис в українській військовій традиції. Чекали на своє повернення старовинні козацькі марші, величезний масив стрілецької музики, чудові взірці народнопісенної творчості, а також український народний інструментарій (трембіта, сопілки, дрімби), залучення яких не тільки значно збагатило б барви військових оркестрів, але й надало їх звучанню яскравого колориту.

Підкреслимо, що Державний гімн України «Ще не вмерла України...» М. Вербицького (перекладання для військового оркестру О. Морозова, оркестрова редакція М. Скорика, Є. Станковича та ін.) виконується під час ритуалу «Почесна варта»; стрілецька пісня-гімн «Ой, у лузі червона калина» (оркестровка для духового оркестру Б. Сапелюка) – ритуалу «Стройовий огляд»; марші «Калина пам'яті», «Січова слава», «За рідну землю» Б. Сапелюка – під час проходження урочистим маршем як обов'язкова складова усіх військових ритуалів Збройних Сил України.

Окремо зауважимо, що в наш час важко переоцінити патріотичне значення та безпосередній вплив цих музичних творів на духовний світ військовослужбовців.

Отже, військові ритуали, сформовані на основі маршу як основного елементу військово-музичної традиції, художньо обрамляючи найяскравіші і значні моменти життя воїнів, створюють атмосферу піднесеною, роблять естетично-виразною військову службу. Разом з тим сучасна досконалість ритуалів, зокрема музичних, має якість робити привабливими ідеї, які символічно закладені в них: ідеї демократичності суспільства, вірності бойовим традиціям Збройних Сил України, військового обов'язку і наказу командира.

Стаценко Олена Олександрівна

КАТОЛИЦЬКІ ЛІТУРГІЧНІ ЖАНРИ В ОРГАННІЙ МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Органна літургічна музика не є традиційною для української культури, хоча орган як світський інструмент був відомий в Україні ще з часів Київської Русі і використовувався у побуті, придворних репрезе-

нтаціях, війську тощо. Як зазначає Сергій Каліберда, «згадки про органи зустрічаються у Воскресенському, Львівському, Патріаршому, Софійському та інших літописах. Відомо, що органи, поряд з іншими інструментами, знаходились у війську князя Святослава під час його походу проти волзьких булгар. Такі невеликі інструменти, портативи, носили на ремнях на шиї ... У лівобережній частині України орган залишився світським інструментом, хоч іноді використовувався в церквах. З'являлись органи і в домівках знаті» [2]. З часом значення органу в українській культурі зменшувалося, а його відсутність в православному богослужінні гальмувало становлення професійної органної музики, яка в Європі, починаючи з доби Відродження, значною мірою формувалася у рамках католицької та протестантської церковної служби.

В католицькій богослужбовій практиці широко була розповсюджена органна меса, яка пройшла довгий еволюційний шлях у контексті розвитку обрядів Католицької Церкви. У XV – XVI століттях до хорового співу у католицькому богослужінні а саррелла став долучатися інструментальний акомпанемент, метою якого було дублювання хорових партій. Пізніше з'явилася традиція заміщення деяких хорових розділів меси органним звучанням. Частини, виконані на органі в так званій альтернативній манері (антифонно з хором), стали основою органної меси. Перші органні меси були представлені у вигляді обробок григоріанського хоралу в XVI столітті, а далі включали імпровізаційні і поліфонічні жанри. Французькі композитори XVII – XVIII століть додавали до складу органної меси навіть світські п'єси. Розквіт органної меси, яка була найбільш поширена в Італії і Франції, припадає на XVII століття. Збереглися відомості, що органісти грали не тільки на кожній месі, а й брали участь в інших церемоніях. Можна припустити, що органісти грали близько 400 разів на рік, а це значить, що велика кількість органних мес були імпровізаційними, а зразки, які дійшли до нас, можна розглядати як моделі для таких імпровізацій. Отже, у католицькій церковній традиції протягом століть було сформовано традицію інструментального озвучення не лише основних незмінних частин меси («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei»), а й інших, що відносяться до пропрія, включаючи вставні номери для інших богослужбових обрядів, оскільки органна меса як літургійний і музичний жанр була поняттям варіабельним, що дало можливість композиторам XX – XXI століть у власній творчості вільно інтерпретувати поняття «меса» по відношенню до органної музики.

Становлення органної традиції в Україні припадає на XX століття, і серед різних жанрів, до яких звертаються композитори, значне місце посідають твори, що спираються на традиційні жанри католицької церковної музики. Тяжіння композиторамів саме до органу при інтерпрета-

ції жанрів латинської літургічної музики зумовлено свідомою орієтацією до західноєвропейської релігійної традиції; з практичної точки зору збільшення кількостів органних творів пов'язано з появою досить великої кількості органних залів по всій території України.

Першими, хто використовував орган як темброву складову у втіленні католицьких церковних жанрів, були композитори з польським корінням, які отримали освіту у Львові: *Анджей Нікодемівич* (1925, Львів – 2017, Люблін, Польща), який написав низку творів: *Реквієм* для сопрано, хору і органу, (1952–1998), *Salve Regina* для хору хлопчиків і органа (1981), *Лоретанська літанія* (*Litania Loretańska*) для сопрано і органа (1985), цикл варіацій *Ave maris stella*; *Тадеуш Махль* (1921 – 2003) – автор твору *Requiem dla zaginionych w Tatrach* для сопрано, баритона, читця, змішаного хору, органа і великого симфонічного оркестру (1980).

Пізніше до органної творчості, що спирається на католицькі літургічні жанри, долучилися українські композитори, створивши яскраві музичні твори, в яких втілили своє бачення традиції, зокрема впевненість, що латинська літургічна музика повинна виконуватися при залученні органу до складу виконавців (див. перелік органних творів українських композиторів, складений Г. Булибенко та С. Калібердою [1]). Нині у доробках українських композиторів-сучасників досить велика кількість органних творів, зокрема жанрів латинської літургічної традиції: *Dies Irae* для органа, *Lacrimosa* для органа, реквієм *Сім сльозин* для сопрано, мішаного хору, органа, струнних та ударних (1985) *Володимира Зубицького* (нар. 1953 р.); *Libera me* для високого голосу і органа (1998) *Святослава Луньова* (нар. 1964 р.); *Lacrimosa* (1995) *Світлани Острової* (нар. 1961 р.); *Missa Brevis* для солістів, хору і органа *Максима Устинова* (нар. 1974 р.); реквієм *Lux aeterna* на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта для солістів, читця, дитячого хору, гітари, фортепіано, органа, синтезатора і ударних (1988), органна меса *Via Dolorosa* (1990), меса *І сказав я в серці моему* для сопрано, жіночого вокального тріо, органа і синтезатора (1995) *Михайла Шука* (нар. 1952 р.); *Agnus Dei* для сопрано, 4 флейт, органа і ударних (1996) *Ігоря Щербакова* (нар. 1955 р.).

Реквієм *Lux Aeterna* – перший твір, що прижається на католицьку церковну традицію, Михайла Шука, написаний в 1988 р. і присвячений пам'яті батька композитора. Він складається з шістьох частин: «Requiem aeternam», «Kyrie eleison», «Sanctus», «Lacrimosa», «Libera me», «Lux aeterna». Завдяки незвичному для літургічної музики складу виконавського ансамблю, використанню віршів поетів-символістів поряд з канонічними текстами традиційного реквієму, застосуванню інтонаційних алюзій та сонористики композитор занурює слухача у світ медитатив-

них роздумів. Атмосферу церковного звучання привносять елементи григоріанського та протестантського хоралів та органний акомпанемент у всіх частинах ревієму (окрім першої). Поряд з католицькою традицією, композитор проводить паралель з православною богослужбовою практикою, застосовуючи відгуки дзвонів.

Органна меса *Via Dolorosa* (1990) М. Шуха представлена як сюїтний цикл, який був розповсюджений у Франції у XVII – XVIII століттях. За емоційним наповненням музика твору є скорботною, про що свідчить його назва.

Ще один меморіальний твір, присвячений пам'яті матері – меса *I сказав я у серці моему*, яка складається з 9-ти частин «Kyrie eleison», «Dies irae», «Lacrimosa», «Dies illa», «Victimae Pashali», «Domine Jesu Christe», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei». Текст твору написаний на канонічні латинські тексти, проте структура твору досить незвична для канонічної меси – вона починається і завершується традиційними частинами («Kyrie eleison», «Agnus Dei»), проте до її складу входять частини з ревієму («Dies irae», «Lacrimosa», «Dies illa», «Domine Jesu Christe») та з пропрія (секвенція) пасхальної літургії («Victimae Pashali»). Частину «Gloria» композитор не включає до своєї меси, а «Credo» (фрагмент) долучає до останньої дев'ятої частини «Agnus Dei». Оформлення музичної тканини меси відрізняється від попередніх творів особливо пісенністю, кантиленною вокальною партією, теситурними вокалізами. Жіночий вокал у супроводі органа та синтезатора надають музиці меси містичного звучання.

Отже, сучасні українські композитори, звертаючись до органічної музики, орієнтуються на жанри, сформовані в католицькій церковній традиції, інтерпретуючи їх відповідно до свого творчого задуму.

Використані джерела

1. Булибенко Г. В. Твори для органа українських композиторів ХХ ст. [Електронний ресурс] / Г. В. Булибенко, С. І. Каліберда. – Режим доступу : <http://www.organy.lviv.ua/cgi-bin/index.cgi?42>
2. Каліберда С. І. З історії органів від Київської Русі [Електронний ресурс] / С. І. Каліберда. – Режим доступу : <http://www.organy.lviv.ua/cgi-bin/index.cgi?3>

Ян Ірина Миколаївна

НАЦІЄТВОРЧИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У процесі національної самоідентифікації актуалізуються питання відродження та збереження національної культурної спадщини в її рет-

роспективному розмаїтті. Дослідження українського театрального мистецтва, української театральної критики, невід'ємної складової історичної пам'яті, яскравого прояву національно-культурної ідентичності українства є важливим чинником осмислення й аналізу культурних здобутків попередніх поколінь.

В останній третині XIX століття становлення та розвиток українського театрального мистецтва, формування української театральної критики відбувалось на хвилі духовно-культурного піднесення українства, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Творча спадщина і поетичне слово Т. Г. Шевченка заклали історичний, теоретичний та методологічний ґрунт для формування національної самосвідомості, стали націєтворчою програмою з формування національної ідентичності українства, зміцнення патріотизму, почуття власної національної гідності, консолідуючим фактором об'єднання регіоналізованих частин українського народу в єдину інтегровану етно-національну цілісність з єдиною українською літературною мовою та єдиною національною культурою.

У зв'язку з колоніальним становищем України, українські діячі, сповідуючи систему духовних цінностей Т. Г. Шевченка, прагнули захистити політичні, економічні, культурно-освітні права, мову та культуру української спільноти. Саме освітню, культурницьку працю вони вбачали основою національного відродження. Українські діячі були переконані у тому, що українська нація рівноправна серед інших народностей, так як має свою історію, мову, культуру та яскравий, неповторний народний характер. За їх переконанням шлях до піднесення духовного, економічного та політичного рівня української нації полягав у поширенні освіти, знань, розвитку культури і мистецтва, пробудженні національної свідомості [3, с. 77].

В останній третині XIX століття культурницька діяльність патріотично налаштованої української еліти отримала неприхований опір з боку імперської верхівки та шовіністично налаштованих кіл громадськості, які не бажали визнавати окремішності українського нації та вважали, що незалежне існування та розвиток української культури призведе до національно-духовного пробудження, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності імперії. Проте, державна імперська влада не змогла знищити українську театральну традицію, стримати духовно-культурний поступ української спільноти. Творчість видатних театральних діячів, в основі якої були Шевченківські заповіді та ідеали стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, яке консолідувало українську еліту на основі загальнонаціональних цілей та завдань.

Л. Старицька-Черняхівська зазначає: «Український театр жив і набував слави, не зважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний націоналізм – ось фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на ту височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час він був єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі презентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямованим донесли його до наших днів» [7, с. 239].

Саме на цьому націєтворчому ґрунті, який заклав своєю творчістю Т. Г. Шевченко в лоні українського музично-драматичного театру формувалася національний репертуар, викристалізувалися жанрові форми, художня форма спектаклю, принципи виконавства, сценографії та режисури. Фундатори українського театру – М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський заради збереження національно-культурної ідентичності, відродження та збереження народнопісенної, фольклорної традиції української нації застосували весь свій творчий інструментарій: музично-драматичну, етнографічно-побутову специфіку репертуару, етнографічний характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав.

Національна специфіка театральних постановок корифеїв української сцени вирізнялась майстерним включенням до драматургічної дії яскравих виражальних засобів, вокально-музичних (музичних картин, народних пісень) та хореографічних (дивертисменту, народного танцю, хореографічної композиції). Музично-хореографічні номери достовірно відображали національні архетипи, традиції та звичаї українців. У постановках корифеїв музика, спів та танець, різні за своєю драматургічною функцією, були барвами єдиної режисерської палітри, різними гранями цілісного національного художньо-сценічного образу.

Українські вистави, відтворюючи національний психологічний тип українців, пропагували їх етнографічні традиції та звичаї, сприяли національно-духовному пробудженню, національному самовизначенню та були популярними серед широких кіл громадськості. Основу національного репертуару становили п'єси видатних українських драматургів: «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Вуси», «Дай серцю волю, заведе в неволю...» М. Кропивницького, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Мартин Боруля»,

«Суєта», «Понад Дніпром», «Наймичка», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна» І. Карпенко-Карого, «За двома зайцями», «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького та ін. [6, с. 231].

В аналізований період українська театральна критика віддзеркалювала духовно-культурний поступ українства, особливості національного світобачення, світовідчуття, характерні властивості національного характеру, була важливим чинником національного самовизначення української нації [6, с. 74]. Провідні театральні критики, застосовуючи широку жанрову палітру (оглядово-аналітичні статті, критичні статті-підсумки сезону та гастролей, театральні рецензії на прем'єру, виставу поточного репертуару, бенефіс, театральний фейлетон, творчий портрет, портрети-присвячення), на сторінках тогочасної періодики висвітлювали націєтворчу діяльність провідних українських митців та сприяли формуванню духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків української спільноти.

Таким чином, українська театральна критика була важливим чинником національно-культурного відродження, національного самовизначення, сприяла консолідації українського суспільства, інтенсифікувала пробудження національної самосвідомості, популяризувала українську культурну спадщину та сприяла збереженню національної ідентичності української нації.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.
2. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 180 с.
3. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX – XX ст. / Я. Грицак. – К., 2000. – 360 с.
4. Кропивницький М. Л. Твори в 6-ти томах / М. Л. Кропивницький. – К. : Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
5. Мар'яненко І. Минуле українського театру / І. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 180 с.
6. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. : монографія / А. Новиков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.
7. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
8. Шурапов В. П. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. П. Шурапов. – Кіровоград : Код, 2002. – 40 с.

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Белявіна Наталія Дмитрівна

ПРИДВОРНА КАПЕЛА КНЯЗІВ АНГАЛЬТ-КЕТЕНА НА ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ

У дослідженні здійснено спробу охарактеризувати розвиток музикування у Ангальт-Кетенському князівстві на початку XVIII століття та вплив на нього окремих музикантів, таких як І. Д. Хейніген, Х. Ф. Абель, Й. С. Бах. Князі Ангальт-Кетенські вважали себе покровителями німецької літератури: у 1617–1680 в Кетені існувало «Плодовите товариство», яке було засновано за зразком флорентійського товариства *Accademia della Crusca*. Товариство проповідувало чистоту німецької мови, недопущення у неї слів з французької та італійської, пропонували розвиток мови за рахунок німецьких словосполучних елементів, що базуються на кореневій системі. Вони були також покровителями розвитку освіти і шкільництва: Леопольд I здійснює реорганізацію шкільного навчання, засновує типографію для випуску підручників; князі спілкувались з питань реформи світи із знаменитими педагогами, філософами, богословами, такими як Вольфганг Ратке (1571–1635), Август Герман Франке (1663–1727).

У XVIII столітті князі Ангальт-Кетенські підтримували розвиток музичного мистецтва: князь Леопольд (1694–1728) під час європейської подорожі відвідував оперні вистави і концерти, вивчав теорію музики у теоретика і композитора І. Д. Гейніхена (1683–1729), спів і гру на інструментах, разом з матір'ю Гізелою Агнесою створив Придворну капелу, брав участь у музикуванні, запросив до капели відомих музикантів.

Зупинимось на музичній діяльності Леопольда I (Leopold von Anhalt-Köthen, 1694–1728), який отримав титул князя Ангальт-Кетена у десятирічному віці у 1704 р. Функції регентів, які значно вплинули на формування його смаків, особливо музичних, виконували король Пруссії Фрідріх I (1657–1713) та мати Гізела Агнеса (1669–1740).

Гізела Агнеса фон Рат (1669–1740) стала дружиною князя Емануеля Лебрехта Ангальт-Кетенського (1671–1704) у 1692 р. Вона походила із старовинного дворянського роду лютеранського сповідання. Емануель Лебрехт закохався у Гізелу Агнесу ще юнаком, однак цей морганістичний шлюб князя-кальвініста з незнатною лютеранкою викликав

обурення зі сторони церкви. Втім, у 1699 р. цей шлюб був визнаний імператором. Коли син Гізели Агнеси Леопольд прийшов до влади у 1715 р., вона переїхала у свої володіння у Нінбурзі. Замок та місто були її особистою власністю, де вирувало придворне життя. Там її навіщав відомий у той час богослов та педагог Август Герман Франке (1663–1727).

Гізела Агнеса активно підтримувала лютеранську общину і лютеранський храм – церкву Св. Агнуса, до якої належав Й. С. Бах під час свого перебування у Кетені. Також у 1711 р. вона заснувала світський жіночий монастир для незаміжніх жінок шляхтного походження.

У 1710 р. Леопольд здійснив поїздку до Гааги, де й виявилась його любов до музики під час відвідування опери. У 1711 р. він перебуває у Англії, де відвідує бібліотеку Оксфордського університету та оперні вистави. Надалі через Голландію та різні німецькі князівства він переїздить до Італії у 1712–1713 рр., а на завершення відвідує Відень.

Леопольд досить довго перебував у Венеції, де часто відвідував оперні вистави. Відомо, що на театр він витрачав досить багато грошей у Римі, Турині, Флоренції. Під час поїздки Леопольда до Риму та Венеції його супроводжував композитор, музикант і теоретик Йоганн Давид Гейніхен (1683–1729), який вважається музичним вчителем князя Леопольда. Цікаво, що у карнавальний сезон 1713 р. у Венеції були поставлені і йшли з успіхом опери І. Д. Гейніхена *Mario* та *Le passioni per troppo amore* у Театрі Сан-Анджело. Повернувшись до Кетена, Леопольд вирішив завести власну Hofkapelle. Цікаво, що ще у 1707 р. на його прохання його мати Гізела Агнеса взяла на службу трьох музикантів.

У 1714 р. Гізела Агнеса започаткувала придворний оркестр. Спочатку до нього запросили колишніх оркестрантів з Берлінського оркестру, який був розпущений у 1713 р. після смерті Фрідріха I. Цікаво, що Леопольд перебуваючи при дворі свого регента, навіть грав у оперних виставах. Першим капельмейстером кетенської Hofkapelle у 1714–1717 рр. був оперний композитор, капельмейстер та співак-тенор Августин Рейнхард Штрикер (1680–1718), з 1702 р. по 1713 р. – «sammer-musicus», співак-тенор, диригент, композитор Пруської королівської придворної капели, автор опер та кантат. Оскільки в Кетені не було опери, то він зосередився на камерній музиці: написав та опублікував світські кантати (1715 р.), створив тріо-сонати для різних складів. У Кетен з Берліна у 1714 р. також переїхали гамбіст Х. Ф. Абель, скрипалі Мартін Фредерік Маркус та Йозеф Шпіс, гобоїст Людвіг Роуз, бассоніст Христоф Торлі, співак Християн Фробез, віоліст Христіан Бернхар Лінігке.

Молодий князь Кетенський Леопольд ще у січні 1716 р. у Нінбургу на весіллі своєї сестри Елеонори Вільгельміни, яка вийшла заміж за

саксен-веймарського герцога Ернеста Августа I, познайомився з Й. С. Бахом, який супроводжував веймарського герцога як придворний музикант. Й. С. Бах (1685–1750) був призначений на посаду капелмейстера і прослужив у Кетені майже 10 років (1717–1723). «Музикування стало любимою розвагою», і тому Леопольд узяв Й. С. Баха «директором камерної музики та своїм акомпаніатором». Князя Леопольд грав на скрипці, клавесині та віолі да гамба, мав хороший голос – бас. Князь Леопольд любив спілкуватись з іншими високопоставленими особами, часто виїздив до них і «брав із собою артистів капели», «свою скрипку та дорожній клавикорд», а також Й. С. Баха, «щоб при нагоді похвалитись і своєю скрипкою і своїм акомпаніатором».

В капелі у 1717 р. в Кетені була «невеличка капела» – всього 14 «здібних музикантів». У 1720 р. склад оркестру був такий: 6 скрипок, 1 віолончель, 2 флейти, 1 гобой, 1 фагот, 1 труба, 1 гамба – всього 13 музикантів. Серед них був гамбіст-віруоз Христиан Фердинанд Абель (1695–1737?), який переїхав у Кетен у 1713 р. Він був скрипалем і гамбістом у Кетенській капелі спочатку під керівництвом А. Г. Штрікера, а з 1717 р. – Й. С. Баха, а у 1723 р. він стає капелмейстером і першим музикантом капели. Вважається, що Й. С. Бах писав свої сюїти для гамбіста Х. Б. Абеля чи для віолончеліста Х. Б. Лінігке.

В Кетені Й. С. Бах зосередився на світській музиці: «не орган, а клавесин і клавикорд, скрипка і альт стали тепер інструментами Баха» – наголошує А. Морозов: «в Кетені він повною мірою виявив дар поета світської камерної музики». Клавір для Й. С. Баха став основою для постійного експериментування. Й. С. Бах виробив «новий синтетичний стиль для клавіру, який увібрав виразні засоби та прийоми органної, оркестрової, вокальної літератури – французької, італійського та німецької», – стверджує К. К. Розеншильд. Облігатний чи концертуючий (*concertato*) клавір у Й. С. Баха – це не *basso continuo*, а рівноправний учасник ансамблю двох інструментів в їх блискучому концертному стилі.

В ансамблевих творах для годин придворного музикування переважає елемент розважальності, радісного та піднесеного настрою. Зразками галантного стилю стали оркестрові сюїти (партити), близькі до французьких сюїт. Вони створені для різних інструментів, з якими дозволяв експериментувати склад капели в даний період, тому й інструментовка сюїт є досить оригінальною: перша (C-dur) – для смичкових *continuo* та духових, які виконують роль *concertato*, у другій – (h-moll) до струнних додано флейту.

На жаль, наступні правителі Ангальт-Кетена мало цікавилися мистецтвом, а розвивали інші напрями: підтримували військову традицію

попередників (служили у пруській армії), гомеопатичні дослідження, шкільну освіту, уводили у своїх володіннях податкові пільги, будували порти та залізні дороги, підтримували такі галузі сільського господарства як рослинництво, тваринництво, особливо вівчарство. Цікаво, що саме князі Ангальт-Кетенські з роду Асканіїв заснували заповідник «Асканія Нова» на українських землях.

Борисенко Тетяна Вікторівна

РИСИ «ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ» В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО № 1 А. ШНІТКЕ)

В камерно-інструментальній музиці твори під назвою «Перпетуум мобіле» (надалі – П. М.) з'являлися у ХІХ столітті як різновид романтичної мініатюри. П. М. представлені в камерно-інструментальній музиці Б. Бріттена, Ц. Кюї, Ф. Мендельсона, А. Онеггера, Ф. Пуленка, М. Равеля, А. Шнітке, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін.

Вічний рух, або «перпетуум мобіле» є філософським символом індійського походження. Він має два основних тлумачення: «perpetuum mobile naturae» («природний вічний рух») – той, що існує об'єктивно в природі та не залежить від людей, і «perpetuum mobile artificiae» («штучний вічний рух»), створений людьми. Цей давній символ отримав різні втілення у культурі та мистецтві, зокрема в музиці.

Відповідно до відомостей, які даються в «Музичній енциклопедії» під ред. Ю. Келдиша, «П. М. увійшло в ужиток у ХІХ ст. До цього явища відносяться інструментальні п'єси віртуозного характеру, мелодія яких розгортається в безперервному русі однаковими дрібними тривалостями» [1, с. 253], як, наприклад, «Бджілка» для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, «Політ джмеля» з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, Спінкато (Перпетуум мобіле) № 12 з циклу «Калейдоскоп» ор. 50 для скрипки та фортепіано Ц. Кюї та ін. Зразки П. М. у романтиків відрізняються змалюванням пантеїстичного вічного руху, на відміну від музичних творів ХХ століття, коли П. М. стає одним із утілень шаленого ритму життя людей, нових технологій, соціальних відносин.

Наприкінці ХІХ і особливо у ХХ столітті у європейському житті і культурі стався так званий «технологічний вибух» [2, с. 73], який повністю змінив класико-романтичні традиції з характерними засобами музичної виразності. На зміну романтичній мелодії, гармонії, ритму, що

прагнули відтворити внутрішній світ людини, прийшли механістичність, остинатність, повторюваність, які стали характерними ознаками техніцизму в музиці ХХ століття. Ці риси знайшли своє втілення у творах різних композиторів, наприклад, у «Болеро» М. Равеля, «Сарказмах» С. Прокоф'єва, «Allegro barbaro» Б. Бартока та багатьох ін. Тож техніцизм у межах різних естетичних концепцій, зокрема футуризму, віддзеркалював нові реалії, шалений темп життя у мегаполісах. У свою чергу, люди як відображення оточуючого світу ставали схожими на механізми, буденно тиражуючи ті ж самі дії та рухи у повсякденному житті. Саме тому Машина стає головним символом Новітнього часу. Між людиною та Машиною закладаються певні зв'язки, іноді позитивні, основані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Виникає міфологема «Людина-Машина», а П. М. стає її своєрідною ознакою з конотаціями у різних видах мистецтва, як, наприклад, у фільмах братів Люм'єр «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», А. Ганса «Колесо».

Яскравими прикладами втілення П. М. у симфонічній музиці стають твори французьких композиторів А. Онеггера «Пасіфік-231» та Д. Мійо «Блакитний експрес», «Сільськогосподарські машини». Програмні назви «Завод. Музика машин» О. Мосолова та «Перпетуум мобіле» А. Пярта презентують техногенні втілення образу Вічного руху в ментальності людини ХХ століття.

Згодом П. М. з'являється не тільки у симфонічній музиці, а й інтегрується у камерно-інструментальну творчість. Наприклад, фінали Сонати для віолончелі та фортепіано ор. 65 та Сюїти для скрипки та фортепіано ор. 6 Б. Бріттена, які мають назву «П. М.», набувають рис техногенної остинатності. За задумом автора, вони завершують цикл, демонструючи позитивне світобачення. У М. Равеля фінал Сонати для скрипки та фортепіано П. М. продовжує традиції ХІХ століття, які розпочав знаменитий віртуозний твір «Мото перпетуо» Н. Паганіні. У творі темою виступає секундово-репетиційний мотив, який символізує безперервний рух. Повторювані арпеджіо, швидкі пасажі (неширокого розташування, але більше октави), ритмічна остинатність, прозора лаконічна фактура акомпанементу у рояля характеризують цей блискучий фінал.

У другій половині ХХ століття можна спостерігати інші тенденції втілень П. М. в камерній музиці. На прикладі Сонати для скрипки та фортепіано № 1 (1963) радянського композитора, піаніста та викладача німецького походження Альфреда Шнітке спробуємо визначити їх риси. П. М. Соната № 1 написана в період активних творчих пошуків композитора, коли композитор експериментував з додекафонією, поєднуючи її з вільними елементами. Розташування 4-х частин твору (Andante – Al-

legretto – Largo – Allegretto scherzando) нагадує будову барокових сонат. В сонаті використано чотири серії. Твір будується за принципом фонічних контрастів, де складні дисонанси 2-ї частини протиставлені Домажору Пасакалії (3 ч.). Перша частина досить коротка і насичена філософськими роздумами. Її форма прологу характерна для музики А. Шнітке. Вона без перерви переходить у другу частину Allegretto. Останню можна трактувати як П. М., виходячи з її характеру та засобів виразності музики. В побудові другої частини можна відмітити монотематичність, рондоподібність (форма A–B–C–B1–A1–C1). Остинатна пульсація септим у скрипки чергується з акордами фортепіано. Короткі колоподібні уривчасті мотиви у скрипки з перших же тактів викликають асоціацію з тим, як заводиться важка військова техніка і, поступово розігріваючись, починає свій поступальний та загрозливий рух. Діставшись піку розвитку, перша тема раптово зникає, залишаючи пульсуючий акомпанемент, на фоні якого виникає друга синкопована тема, що інтонаційно пов'язана з першою та має іронічно-гротесковий характер. Так композитор втілює в музиці менталітету на «авось», коли й танки не страшні. В епізоді C виникає кантиленна тема, що має фольклорне підґрунтя. Вона протиставляється наступаючій агресивній партії рояля, яка досягає руйнівної кульмінації (соло). Після цього в партії рояля виникає хорал, який сприймається як узагальнюючий погляд на спустошення після руйнації. Наступна частина – Пасакалія – є ліричним центром всього сонатного циклу, осмисленням того, що відбулося раніше в другій частині.

Фінал має просту двочастинну форму з головною темою джазово-шлягерного характеру. В її основі – ритмічна алюзія на тему «Кукарача». Композитор, вже написавши «Історію доктора Фаустуса», де звучить танго – тема Мефістофеля, говорив: «Шлягер – хороша маска для всілякої чортівні, засіб влізти в душу. Тому я не бачу іншого способу вираження зла в музиці, ніж шлягерність ... Це – зло, яке надсилається як мана, як випробування» [3, с. 63]. У фіналі ми також бачимо механістичний рух, але це скоріше характерний танок, демонстрація того, що перед нами зло – абсолютне, нахабне та глумливе. Кода сонати філософськи об'єднує весь твір, утворюючи тематичну арку з прологом. Тож, ризиками П. М. у 2-й частині цього твору стали монотематичність, рондоподібність, остинатність ритмічного розгортання.

Таким чином, розглянувши втілення П. М. в камерно-інструментальній музиці ХХ століття, а саме: фінали Сонати для віолончелі та фортепіано ор. 65 та Сюїти для скрипки та фортепіано ор. 6 Б. Бріттена, фінал Сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля визначаємо, що П. М. є одним з аспектів міфологеми «Людина-Машина». У А. Шнітке в

Сонаті № 1 для скрипки та фортепіано П. М. втілюється через монотематичність, рондоподібність, остинатність в пульсації, використання складних дисонансів, механістичного руху агресивного характеру, створюючи руйнівний образ Машини, направленої проти людства.

Використані джерела

1. Музыкальная энциклопедия. – Т. 4 / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – 974 с.
2. Пясковский И. Логика музыкального мышления. / И. Пясковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 179 с.
3. Холопова В. Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чigareва. – М. : Советский композитор, 1990. – 377 с.

Вежновець Ірина Леонідівна

П. ЕЛЮАР ТА Ф. ПУЛЕНК:

СИМВОЛІЗМ І ПСИХОЛОГІЗМ МУЗИЧНИХ ОБРАЗІВ

*Я знаю всі місця, де голуб гнізда в'є,
і найкраще з них – сумління людини.*

П. Елюар. «Обличчя миру»

Символічне відношення до світу древнє, як людська культура. Ввід давнини до сьогодення людству притаманне символічне бачення світу, що насамперед відображається в архетипах культури. Концепція символізму в цілому та її поглиблена теоретична розробка склалися в епоху романтизму – в творах Ф. Аста, К. В. Ф. Зольгера, в ідеалістичній філософії І. Канта, Ф. Крейцера, Ф. Мейера, особливо Й. В. Гете і Ф. В. Шеллінга, А. Шопенгауера, у міркуваннях Ф. Ніцше про надлюдину. Символізм стикався з платонічною і християнською концепціями світу і значно вплинув на розвиток всієї подальшої європейської культури. Архетипи завжди присутні в культурі, незалежно від етнічної приналежності. І К. Г. Юнг, і М. Еліаде спиралися на уявлення про єдність і сутнісну незмінність людської природи від давніх часів до сучасності. «Привертаючи увагу до живучості символів і міфічних тем в душі сучасної людини, показуючи, що спонтанне відкриття архетипів і архаїчної символіки, властивої всьому роду людському незалежно від раси і географічного середовища, глибинна психологія позбавила історика релігій від останніх коливань» [2, с. 145]. Достатньо яскраво це знаходить прояв у мистецтві, особливо поезії. Символічність поезії з'являється ще у часи Античності та Середньовіччя. У контексті нашої теми окремо слід зазначити проблему поєднання музики і слова у синтетичних камерно-вокальних жанрах, що призвело до подальшого розвитку нових

якостей, пов'язаних з ознаками *психологізму*, ототожнення психіки та свідомості, осмислення позасвідомих процесів, суб'єктивного світу, які почали проявлятися ще в музиці Ренесансу.

Історія символізму йде від 1857 р., коли було надруковано «Квіти зла» Ш. Бодлера, та пов'язана з творчістю П. Верлена, А. Рембо, С. Маларме (60-70-ті рр. XIX століття). «Найперше – музика у слові»: цей рядок з верленівського «Поетичного мистецтва» стає девізом поетів-символістів. Тоді з'являються перші збірки символістської тематики: «Кантилени» Ж. Мореаса, «Заспокоєння» А. де Реньє, «Гамми» С. Мерріля, «Голосні» А. Рембо та ін. Головна ідея – таємниця, що криється у глибині матеріальних речей, і як говорить Ж. Мореас у маніфесті: «справа митця втілити цю ідею, надати збагненої форми». Пріоритет віддається музиці та поезії. За теорією А. Шопенгауера, лише музика є мистецтвом трансцендентного і наближена до світу таємничого, «музика» вірша несе основний зміст. «Якщо П. Меріме, Л. Віте прагнули створити «вільний» жанр для подолання умовностей літератури, що заважали максимально наблизитися до розуміння історичної реальності і її законів, то сюрреалісти Л. Арагон, А. Бретон, Р. Деснос і П. Елюар шукали свободи від пут традиційних жанрів для осягнення таємниць *людської психіки*» [2, с. 174].

Коріння сюрреалізму поезії П. Елюара у глибинному символізмі. «Принципова відмінність *символу* від художнього образу – його багатозначність. Символ не можна дешифрувати зусиллями лише розуму, неможливо знайти однозначного тлумачення. Образ виражає поодинокі явище, символ – єдне в собі цілий ряд значень, часом протилежних» [1]. В «сюрреалістичний» період П. Елюара виходять в світ збірки «Столиця болю» (1926), «Любов поезія» (1929), «Саме життя» (1932), «Троянда для всіх» (1934), «Допомогти побачити» (1939). Остання книга, випущена видавництвом Галлімара – вірші в прозі, естетичні статті і замітки, вірші, присвячені друзям та ін. Всі вони були об'єднані роздумом про призначення творчості, що відкриває перед людьми безкрайні далі, дозволяючи осягати життя і опановувати його, бо, як свідчить епіграф Елюара: «побачити – значить зрозуміти, оцінити, перетворити, уявити, забути або забутися, жити або зникнути».

Захоплення Ф. Пуленка творчістю символіста М. Жакоба приводять в середині 30-х рр. до любовної та філософської лірики П. Елюара. Пізніше Ф. Пуленк скаже: «Я мало знав Аполлінера і тому, не ображаючи його пам'яті, можу сказати, що моїм найулюбленішим поетом був Елюар» [3]. Основним творчим методом поета став верлібр (фр. *vers libre* – вільний вірш). Його версифікаційні джерела, як і символи, знаходяться у фольклорі. На вірші П. Елюара Ф. Пуленк напише глибоко психологічні

твори різних жанрів, з чуйним ставленням до інтонування слова, мовної інтонації, з високим рівнем вокально-декламаційного мистецтва. Вокальні цикли «Той день, та ніч» (1937), що порівнюють з «Зимовим шляхом» Ф. Шуберта, «Лід і полум'я» (1950), «Робота Художника» (1956), де частини названі іменами художників авангарду ХХ ст., нагадують особистості митців, психологічні риси характеру, їхній емоційний стан, творчий процес або осмислення цього процесу, спонукають до асоціацій, пов'язаних з творами митців, складають мозаїку головної ідеї – творчого прагнення до розуміння Всесвіту та ролі митця в ньому, де праця митця – продовження його життя після смерті.

Ф. Пуленк зі збірки П. Елюара бере сім віршів, де акцентує тему творчості в назві свого вокального циклу «Le Travail du Peintre» («Робота художника»). Ф. Пуленк не пояснював, чому за задумом в циклі планувалось вісім *melodies* (вір «Матіс» поет не встиг написати). Існує лише припущення: вісім мелодій – вісім нот гама, вісім тактів музичної фрази, вісімка як знак нескінченності, що символізує два світи – матеріальний і духовний, сенс божественного в досягненні гармонії між кінцевим і нескінченим. Піфагор пов'язував вісімку з гармонією, числом, що означає також тривимірність і стабільність, символом невідворотності долі. «В сюрреалістичній літературі, як і в живописі, є мотив вічності (вічності зірок), вічності людини, їх зв'язку, що здійснюється через Всесвіт. Око – древній символ пильності, мудрості, всезнання, а також енергія, яка може виступати як творча, так і руйнівна» [2]. Очі стають «обличчям і пейзажем», «блакитними очами любові», або складають тотожність з образами «богів», «крилатих птахів землі і ясних вод». У міфології світу це магічний зв'язок між людиною і явищем природи, предметом і його символічною сутністю. Протилежний символ «око неба» – сонце – часто описується як божество, символ, що наділяється функцією духовного бачення та розуміння. В архаїчних уявленнях місяць і сонце – це погляд неба, але нерідко сонце сприймається як благо, а місяць – як лихо.

Прагнення людини подолати свою приземленість, піднятися над суєтою повсякденності і меркантильності, мрія навчитися літати або широко розкрити крила творчості є архетипічною. Усі ці символи є у віршах П. Елюара: «Птах відлітає, йому шкода хмарок, як даремної завіси, він ніколи не боявся світла, полонений своїм летом, він ніколи не мав тіні» («Жорж Брак»). Міфологема *повітря* проявляється в ліриці П. Елюара: «На арфі всієї землі / Нічне повітря білої завіси», під крилами *птахів*, або через образ неба: «Золото трав свинець небес / Розділені синім полум'ям», або *політ уві сні*: «Він збирає там дива, як-от: листя в лісах, чи окриленіх птахів, чи людей у сні» («Пікассо»). Архетип «відро-

дження» переходить в архетип «сходження», що пов'язано з підйомом, рухом вгору, до світла: «За твоїм полотном світанок» («Пікассо»), «Всупереч брехні світанок горизонт вода» («Війон»). Через важливість *земного*: «пестячи землю осяваючи ліси освітлює і камінь і троянду в ночі і кров натовпу» («Війон»). Елюар дає відчуття справжню свободу, силу духу, що дозволяє долати земні закони, управляти Всесвітом. В поезії П. Елюара природа позначена образами, що сприймаються як символи *вічності* (зірки, планети, повітря), зміна дня і ночі, сонця і місяця ставиться в єдиний ряд з безліччю. Життя художника триває після його смерті в його творах або в результаті нескінченних перетворень Всесвіту, що приводить до оновлення життя. Тотожність людини і природи, суб'єкта і об'єкта, а також неподільність цілого і частини свідчить про прояви основних характерних рис міфомислення. Аналізуючи побудовані на архетипічних мотивах міфи і образи П. Елюара у *melodies* Ф. Пуленка, можна побачити загальну архетипічну ідею безсмертя. Психологізм образу митця відповідає кореневим поняттям та метафорам, складовій і практичній основі архетипічної психології Дж. Хілмана, що наслідує школу Г. Юнга. Синтез мистецтв будує багатоплановість сприйняття, надає іншій вимір існування жанру музичного портрету, визначає ознаки психологізму, значно посилює емоційний вплив. В еволюційному розвитку жанру музичних портретів Ф. Пуленк йде від наслідування інструментальної програмної музики до власної унікальної трактовки жанру, що відрізняється новою філософією, пов'язаною із заглибленням у психологію людини та еволюцію людства.

Використані джерела

1. Довгая Ю. В. Архетипы и бессознательное в теории и практике европейского сюрреализма: на примере произведений П. Элюара и С. Дали : дис. ... канд. культурологии : 24.00.02. – М., 2000. – 233 с.
2. Луков В. А., Луков М. В., Луков А. В. Сюрреализм во французской художественной культуре // Знание. Понимание. Умение : науч. журнал МГУ. – М., 2011. – № 3. – С. 173–181.
3. Пуленк Ф. Я и мои друзья / вступ. ст., прим., общ. ред. Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.

Волкова Галина Викторовна

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ НАПРАВЛЕННОСТИ ЭПИСТЕМОЛОГИИ Э. ДЮРКГЕЙМА

Цель работы – выявление конкретных, согласно обозначению в эпистемологии Дюркгейма вероисповедальных инициативных, имитационных стимулов ритуалов. Обращаем внимание на органику такого

рода исследований с подробным описанием традиции и обычаев, держащих соответствующие ритуалы, для построения теоретического концепта этого рода описаний. В данном случае интерпретационный герменевтический ракурс исследования сосредотачивает внимание на религиозном (прарелигиозном) обозначении истока конкретного ритуала.

Э. Дюркгейм представляет поколение Л. Леви-Брюля, М. Вебера и других открывателей специфики первобытного общества как самостоятельной мыслительской активности, причем Э. Дюркгейму принадлежит инициатива в противоположность Л. Леви-Брюлю отстаивания интеллектуальной полноты этих прамыслительных операций. Соответственно, центральное место трудов Э. Дюркгейма, определяемое в принадлежности к эпистемологически-гносеологической сфере теории познания, направлено как к своему теоретическому концепту, к религиозно-тотемической системе, которая представляет интерпретационно-герменевтический комплекс.

В основе осуществленной Э. Дюркгеймом уникальной попытки анализа многообразных функций ритуалов как единого системно организованного целого, лежит специфическое понимание общества – реальности *suī generis*, не сводимой к сумме эмпирических жизней его членов. Э. Дюркгейм пришел к выводу, что разделение мира людей на сакральный и профанный воспроизводит отделение общества как реальности особого рода от посюсторонней жизни этого общества. Дуализм этих двух миров находит свое выражение в религиозном культе. В основе религии, по Э. Дюркгейму, – обожествление общества, а культ как совокупность ритуалов фиксирует дуализм сакрального и профанного миров и направлен на недопущение их смешения [1].

Ритуал как первоначальное проявление человеческой истории и культуротворческий механизм, сосредотачивается на системе религиозных представлений, которые образуют прочный фундамент поведенчески-мыслительных действий людей. Эпистемология Э. Дюркгейма, аргумент о социальных истоках категорий понимания, – аргумент, излагаемый главным образом в центральных главах книги «Элементарные формы религиозной жизни» [1], связывает происхождение фундаментальных категорий мышления с конкретными эмпирическими деталями исполняемых ритуалов [2]. Функция религии, согласно Э. Дюркгейму [там же], состоит в производстве логического основания для понимания. Источником моральных сил служит не «мистическое коллективное сознание» или групповой разум, накладывающий определенные ограничения, но, скорее, как наглядный результат конкретных социальных практик.

Французский социолог подчеркивает, что цель ритуала – чувство морального единства, оно не располагается в уме и не привносится умом, такое чувство составляет сущность ритуала, и потому, оно является общим, а не индивидуальным. Более того, это чувство удовлетворения единением представляет собой восприятие следствий ритуала. Э. Дюркгейм сосредотачивается на разнообразии ритуалов, тем самым демонстрирует богатство культурно-культовой идеи, культ же реализуется в проявлении идеи в акции, а эти акции и есть ритуал.

Архетипические сюжеты указывают на то, что язык (интеллектуальная и творческая деятельность) создает предпосылки познания и постижения истины за счет рациональных связей множественных смыслов-слов. Однако эти языковые логические построения в качестве априорной позиции содержат вероисповедальный символ. В описанном Фюстелем и использованном Э. Дюркгеймом церемониале, наличествует сюжет Застолья [3], где выделены основные черты социальной значимости происходящего, которые Э. Дюркгейм объединил в понятии ритуала: наличие группы непосредственно взаимодействующих лиц; наличие общего центра внимания и общих эмоций; действия, осуществляемые не с практическими, но с символическими целями.

Символ акции – включение индивидов в надындивидуальные связующие психоритмы, за которыми стоит культовая ценность: мир живых, в ритуале осознается в единстве с почитаемыми ими идеальными воплощениями человеческих достоинств (предки, герои, боги). Смысл этого ритуального действия – конституирование группы, придание ей морального единства как идеального круга живущих и не имеющих жизненно-физического естества. Тем самым, проблема интерпретации предстает в значительной мере усилиями систематизации: создание классификационных показателей для восприятий, которые, в силу их обобщенности, интерпретируют предмет описаний (чувственного багажа восприятий).

Способность к классификации в антропологии [4] понимается как специфически человеческая способность: высокая абстракция классификационных позиций направляемая априорными данными мышления, то есть принимаемого на Веру. Последняя предопределяет наш взгляд на мир, исключая иное, там самым идеально в восприятии (психологически реально) корректируя физическую явленность окружения. Э. Дюркгейм рассматривал человека через двойственность индивидуальности и довлеющего над ней общественной реальности, то есть в синкретизме – синкретизисе чувственной реакции и надчувственно осуществленной классификационной регистрации, реализуемых в восприятии.

Таким образом, классификационный принцип и есть тот символ, который запечатлевает Веру и направляет ритуальные акции, закрепляющие исходный смысловой стимул. Для Э. Дюркгейма общество – простейшая модель в порождении логической классификации.

Э. Дюркгейм выделяет тотемизм за его консолидацию физически реального и идеального образа (тотем), поскольку тотемизм конкретизирует исходную двоичность. В этом видится параллель к христианскому Преображению, хотя Э. Дюркгейм не пользовался этим термином, но именно эта параллель обобщает эмоциональным окрасом деятельностные проявления идеи преобразования. Так срабатывает интерпретационная логика культурной герменевтики Э. Дюркгейма, определившего непосредственные аналогии ранних религиозных и классически религиозных идеальных человеческих установок, реально регулирующих жизнь.

Среди разных исследователей [2] существовало мнение, что Э. Дюркгейм ошибался, провозгласив базовое равенство всех людей. Но эта «ошибка» выводила исследователя на формы мышления как продукты их религиозных практик (идеальных практик), «заменяющих» в мыслительных акциях религиозные механизмы (Вера в политический и иные идеальные сущности). Э. Дюркгейм явно различал религиозную космологию как способ репрезентации моральной силы и религиозную практику как способ ее созидания. И это для Э. Дюркгейма есть принципиальная граница между социологией знания и эпистемологией: существуют практики (социальные факты), которые создают категории, и существуют космологии (коллективные идеи), объясняющие и репрезентирующие их. При этом категории эмпирические достоверны, космологические же умозрительны, но интерпретационно решающие [2].

Э. Дюркгейм отстаивал психологизм как обязательную включенность иррационального в разум, религиозное присутствие в мышлении приветствовалось как достоинство последнего. По Э. Дюркгейму, обряды есть то, что они репрезентируют, обряды и репрезентируемое находятся в отношениях эквивалентности и созидания, а не представления или соответствия. Согласно Э. Дюркгейму, символ репрезентирует реальный факт учреждения и воспроизводства членами тотема себя в качестве морального сообщества, посредством исполнения ритуала они производят свое единство и идентичность [1]. Э. Дюркгейм развивал социологию знания классификационных систем как демонстрации их укорененности в социальном, а не индивидуальном опыте, он утверждал, что по мере усложнения внутренней организации социальных групп они делят природу и общество на классы, называемые тотемами, которые становятся частью внутренней организации группы. Религиоз-

ний или тотемический порядок не отражает индивидуальное восприятие естественного порядка, классификация же природных явлений основывается на сходном делении социальной жизни.

Итак, космология мифотворчества и эпистемология Э. Дюркгейма составляют интерпретирующее и интерпретируемое качества научного изложения, за которыми прослеживается органика представлений об идеальных начала мира и воплощения последних в практике ритуала и жизни как таковой. Такой подход структуралиста-эпистемолога раскрепощал для естествознания опору на религиозную философию, которая стала реальностью научной мысли в XX – XXI веках. Эмоционально-иррациональный фактор как интерпретирующий символ мыслительных рационально-логических построений – таков итог герменевтики культуры по Э. Дюркгейму, который органично вписывается в современную диффузию видов знания и подводит мощную историческую базу под устои этих знаний.

Использованные источники

1. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемистическая система в Австралии. (Введение, Глава 1) // Классики мирового религиоведения. Антология. – Т. 2. – М., 1998. – С. 174–230.

2. Роулз Э. У. Эпистемология Дюркгейма: незамеченный аргумент / Энн Уорфилд Роулз // Социологическое обозрение. – М. : НИУ ВШЭ, 2014. – Т. 13. № 2 – С. 84–140.

3. Фюстель де Куланж Н.-Д. Гражданская община древнего мира / Н.-Д. Фюстель де Куланж ; пер. с фр. под ред. проф. Д. Н. Кудрявского. – С.-Пб. : 1906. – 495 с.

4. Щепановская Е. М. Методологические проблемы герменевтического изучения культуры [Электронный ресурс] / Е. М. Щепановская. – Режим доступа : <http://www.astrolingua.ru/PHILOS/germenevtika.htm>

Дубрівна Антоніна Петрівна

МІЖКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНА – ІСПАНІЯ (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ»)

На сучасному етапі розвитку цивілізації у зв'язку з розширенням міжкультурних зв'язків та взаємного обміну духовними та матеріальними цінностями між країнами питання міжкультурної взаємодії набуває актуального характеру. Інтеграційні процеси надають культурі, як важливому компоненту комунікації та гуманізації міжнародних зв'язків, провідної ролі. Тенденції сьогодення свідчать про зростання інтенсивності співробітництва у музейній сфері, між мистецькими організаціями, закладами творчої освіти. Також помітно підсилюється інтерес мисте-

цьких діячів до міжнародної культурно-мистецької співпраці, що збагачує соціокультурну сферу загального світового простору та стимулює цивілізаційний розвиток.

У контексті вище зазначеного культурно-мистецький проект «Спорідненні душі», який організовано на експозиційній платформі Національного музею Тараса Шевченка з 7 по 23 квітня 2017 р., демонструє позитивний приклад дієвої культурної дипломатії, важливого чинника інтеграційних процесів. Цей міжнародний проект здійснюється за підтримки Міністерства культури України, Посольства Іспанії в Україні, департаменту культури адміністрації провінції Арагон, ГО «Відновлення Донбасу», Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, Національної спілки художників України.

Національний музей Тараса Шевченка, започатковуючи різноманітні акції та виставки, ставить своїм завданням зробити спадок Т. Шевченка надбанням світової скарбниці культури, широко розкриваючи на сучасному рівні добуток його творчості, роблячи їх зрозумілими та корисними не тільки українцям, а й представникам різних націй.

В основі проекту закладено ідею осмислення вічних загальнолюдських цінностей та проблем. Протягом історії людства, особливо в складні періоди, митці звертались до актуального, гостро соціального та національного матеріалу. Необхідно зазначити, що художній твір з вагомим історичним та національним підґрунтям виходить на загальносвітовий рівень, відбувається його проникнення в національно-соціальні глибини, що надає більшої потужності та виразності мистецькому добутку.

В культурному просторі України монументальною постаттю, що демонструє національну сутність, виступає Т. Шевченко – засновник критичного реалізму в українському мистецтві, твори якого характеризуються соціальною направленістю, національною самосвідомістю та гуманізмом, що надає їм інтернаціонального рівня актуальності. Особливе місце в іспанському мистецтві, зокрема в становленні реалістичного критичного методу, посідає творчість Ф. Гойї, який став одним з основоположників викривального мистецтва. Його мистецька діяльність проклала нові шляхи нещадному аналізу і розкриттю соціальних суперечностей. Між українським та іспанським геніями дуже багато спільного. Це не тільки схожий критичний погляд на відображення проблем суспільства, але й спорідненість у пошуковій роботі в галузі графічного мистецтва. Обидва митця, кожний у своїй країні, започаткували, розвивали та підняли на небувалий рівень техніку гравірування (офорт, акватинта). Аналіз близькості внутрішньої творчої філософії Ф. Гойї та Т. Шевченка, трагізму життєвого шляху, глибини талантів, а також над-

звичайної позачасової значимості й неперевершеного впливу на культури своїх країн спонукав до реалізації міжнародного культурно-мистецького проекту «Споріднені душі».

Унікальним в рамках проекту є проведення паралелі в досягненні спадку Тараса Шевченка та Франсіско Гойї, де вперше проаналізовано тотожність їх творчої складової. Важливою інновацією є здійснення трансчасового, транскультурного та транснаціонального поєднання України та Іспанії зр посередництвом образотворчого мистецтва, де своєрідним зв'язуючим елементом виступають абстрактні роботи сучасного скульптора Карлоса Гарсія Лаоса. Спорідненість у творчому погляді, актуальна проблематика, що розкривається у роботах трьох митців, представників різних країн та різних історичних площин, демонструє виняткову особливість художньої мови образотворчого мистецтва, як універсального засобу міжкультурної взаємодії.

Українське культурне поле стимулює зацікавленість ним зарубіжними митцями. У цьому процесі яскраво виділяється діяльність іспанського скульптора, дизайнера, суспільного діяча Карлоса Гарсія Лаоса, який живе і працює в м. Сарагоса, але вже не перший рік приїздить до України, де вивчає її традиції й побут, серцем вболіваючи за неї. У творчому доробку митець має низку українсько-іспанських культурно-мистецьких проектів («Abstracciones Encontradas», «8 міст», «R-evolution. Suprematism. Maydan», «Материнський інстинкт»), де виступає як автор, куратор та учасник, залучаючи до співпраці митців з України та Іспанії.

Культурно-мистецький проект «Споріднені душі» піднімає важливі теми – материнство, людяність, самотність, лицемірство, героїзм тощо. Вони розглядаються через творчий доробок Т. Шевченка, Ф. Гойї та Карлоса Гарсія Лаоса. Вагомим є те, що привертається увага до спорідненості етнічних особливостей, релігійних, політичних, філософських світоглядів різних країн, а також відбувається осмислення невпинності бурхливого потоку життя, важливості вічного, підкреслюється схожість людських проблем, незважаючи на національну приналежність та громадянство. Це робить значний внесок у глобальні процеси культурного об'єднання на основі поваги та толерантності до різних культур, слугує позитивним прикладом інтернаціонального співтовариства.

Отже, явище міжкультурної взаємодії є складним та суперечливим процесом, яке виступає об'єктивною історичною реальністю та охоплює всі сфери сучасного суспільства. Це відкриває нові можливості для розвитку культури, веде до співпраці між країнами, взаємного обміну цінностями та здобутками, а також поглиблює політичні, економічні, соціальні зв'язки.

**«ВИЗАНТИЙСКИЙ НАПЕВ» ДЛЯ ОРГАНА С. ОСТРОВОЙ:
О МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ ИДЕИ
ХРИСТИАНСКОГО ЕДИНСТВА**

В многоликом жанровом конгломерате органных произведений украинских авторов особую группу составляют сочинения, инспирированные духовным текстом в широком смысле слова. Орган как музыкальный инструмент всегда являлся носителем сакрального смысла, прежде всего, ввиду своей неотъемлемой «причастности» к западному варианту процедуры богослужения. Именно поэтому органные произведения украинских композиторов, даже не будучи напрямую связанными с культовыми жанро-формами, так или иначе становятся проводниками сакральной символики. Каноническим истоком для них являются католические и протестантские значительно видоизмененные музыкальные обычаи, освобожденные от связи с храмовыми церемониями и строгими предписаниями церковного устава. Специфическую жанрово-коммуникативную ситуацию (термин Е. Назайкинского), атрибутивную соборной музыке, в украинской органной музыке зачастую подменяет коммуникативная схема концертного преподнесения, что дает композиторам определенную свободу в оперировании атрибутами музыки различных религиозных конфессий и приводит к довольно смелым авторским инициативам.

В большинстве органных произведений жанровые атрибутивные признаки предстают в микшированном, обобщенном или распыленном виде, обрастают плотным шлейфом стилистически разнородных примет, накопленных в истории духовных жанров как внутри, так и за пределами соборного пространства. Масштабы реконструктивных процессов оказываются различными: от воплощения жанра в единстве всех составляющих (экстраполяция) или обращения к исторически конкретному жанровому прототипу (интерференция) – до фиксированности специфической жанровой интонационности с сохранением общего семантического модуса жанровой группы (вкрапление).

Особняком стоят органные сочинения, в которых происходит совмещение духовных традиций различных конфессий. По технике выполнения они представляют собой микст типов жанрово-стилевого взаимодействия. Воссоздание жанроформ духовной музыки сопровождается потерей реальных контекстных связей, сохраняющихся в памяти жанра и оживающих в виде ассоциаций. «Установка на восприятие» не сраба-

тывает, а вступает в конфликт с реальным звучанием, актуализируя принцип межконфессионального диалога.

Примером заявленного типа взаимодействия является «Византийский напев» (обработка) Светланы Островой, в котором жанр, атрибутивный православному богослужению, преподносится в органном исполнении. Подобная авторская инициатива оказывается вполне прогнозируемой, ввиду того, что творческие интересы композитора связаны с двумя магистральными линиями западной и восточно-христианской духовной музыки, органично переплетенными в «Византийском напеве».

Произведение относится к обработкам свободного типа, при создании которого автор не стремился достичь аутентичности звучания. Обращаясь к наиболее архаичным способам исполнения духовного текста, переплетая целый ряд разнородных признаков духовных жанров православного и католического канона, С. Островая пытается найти некий «общий знаменатель», позволяющий в рамках органной миниатюры выразить глобальную идею единства христианского мира. Особую роль играет само название сочинения, которое в данном случае становится скорее программным подзаголовком, наделенным глубоким духовным смыслом, нежели собственно жанровым наименованием. Ведь, как известно, именно византийская музыка была мощной направляющей силой в культуре христианского мира на протяжении многих столетий и имела огромное влияние не только на греческий распев, но и на ранние латинский, славянский, грузинский и другие музыкальные диалекты.

Процесс анализа «Византийского напева» разделяем на ряд фаз, с целью поиска параметров единства и противоречий при совмещении пары стилистически разнородных музыкальных линий – раннехристианской и григорианской (в условиях которой развивалась органная музыка), воплощенных на гребне волны «новой религиозности».

Среди моментов общности назовем использование мензуральной ритмики с относительным делением на такты и приемы мелизматического пения. Фактура неоднородна, совмещает в себе рецитацию на фоне бурдона, движение параллельными консонансами, туттийные октавные дублировки. Встречаются в сочинении и элементы имитации, являющиеся признаком более развитой полифонии. Не реализованные до конца, они так и остаются «намеком». В ладовом отношении обращает на себя внимание модальная основа музыкального материала, предполагающая верность звукоряду. Совершенно очевидно, что структура произведения связана со словом (реально не звучащим), а значит, имеет место тексто-музыкальная форма, специфика которой определяется строением молитвенного текста. Именно поэтому композитор тщатель-

но проставляет цезуры и фактурно, а также динамически, выделяет моменты кадансирования. Деление на строфы подчеркнуто различными вариантами регистровки.

Говоря о стилевых признаках византийского пения, воплощенных в сочинении, фиксируем наличие микшированного типа обиходного многоголосия, балансирующего на грани модально окрашенного и многоголосия, и гармонической стилизации с использованием обиходного звукоряда в главном голосе. Рассматривая ладовые особенности произведения, выделим мелодию верхнего голоса («путь»), где в наиболее концентрированном виде проявляются признаки обиходного гексахиха. Нет сомнений, что верхний голос является продуктом функционирования обиходного лада (малый автентический «а», неполный вид). Это следует не только из самого состава звукоряда, но и из общих условий системы (интонационно-попевочное строение мелодии, которая даже при отсутствии реально звучащих элементов позволяет их мысленно реконструировать). При многочисленности строк отмечается ладовая статичность (высота «а»), выражающаяся в однообразии каденционных опор, при переменности функций гармонического наполнения. Исходя из состава попевок, использованных в верхнем голосе, можно утверждать, что мелодия принадлежит к четвертому гласу (попевки № 8, 29, 23, 27 по системе В. Металлова). Внутренняя ладовая жизнь мелодического голоса проявляется в отношениях между господствующими тонами и опорой «а», где типичные модальные тяготения реализуются посредством секундовых ходов по схеме: от неустоя через ряд «транзитов» к устою конечного тона.

В вертикальной проекции произведения наблюдается взаимодействие нескольких стилистически неоднородных, местами противоречащих друг другу примет. В зонах кадансирования соблюдается допустимое в условиях византийского пения использование так называемых кварт- и квинтоктав наряду с простыми октавными дублировками. Во всех же опорных местах формы композитор использует совершенные консонансы, выстраивая таким образом гармонический остов структуры. Несколько раз в тексте появляется случайный знак, не характерный для осмогласной системы («*fis*» тт. 11, 16, 17, 19, 20, 21), окрашивающий отдельные разделы формы в дорийский оттенок. Данные мутации намеренно подчеркнуты сильным временем такта и характерным созвучием (квинтаккорд «*h*»), что корреспондирует с более поздними модальными явлениями (скорее, ренессансной гармонии).

На фоническом уровне сочинения отметим повышенную сонантную напряженность, даже при условии тихой динамики. Это происхо-

дит ввиду вертикалізації мелодических комплексів, в частині інтонацій секунди, а також посилення щільності фактури в каденційних зонах, що актуалізує характерні для Нового часу сонорно-гармонічні явища.

Произведения, подобно «Византийскому напеву» С. Островой об'єднують музикальні тенденції різних релігійних конфесій, не являються показателними для української органної музики. В той же час вони демонструють прагнення сучасних композиторів компенсувати відсутність неперервного процесу розвитку української органної культури ретроспективним «оживленням» в своїх творах цілого ряду жанрових традицій, накопчених за багатовікову історію світової органної музики.

Лебедев Євген Семенович

ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ РИС ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО В «МАЛЕНЬКІЙ ПАРТИТІ» ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО Ю. ІЩЕНКА

Музичне мистецтво епохи бароко є величезним пластом музичних жанрів, в яких композитори зуміли виразити всю складність і суперечність свого часу. В інструментальній музиці, що бурхливо розвивалася впродовж першої половини XVII століття, вони відобразили всю широту філософських і етичних пошуків своєї епохи. Величезний емоційно-психологічний потенціал, закладений в інструментальних творах доби бароко, робить їх багатими в чому співзвучними з творами сучасних музикантів. Інтерес до барокової інструментальної музики ми спостерігаємо вже у деяких композиторів романтиків, значного поширення неокласичні тенденції набули в українській музичній культурі XX – початку XXI століття. Увага українських композиторів до музики епохи бароко пояснюється «намаганням протиставити дисгармонійній і сповненій конфліктами реальності універсальні духовні цінності, протистояти навалі на руйнування традиційних музичних канонів збереженням вічних ідеалів» [5, с. 228]. Жанрово стилістичні тенденції мистецтва бароко яскраво проявилися в «Маленькій партиті» для скрипки і фортепіано Ю. Іщенка. *Мета дослідження* – на основі аналізу цього твору розкрити образно-смісловий зміст, структуру, особливості музичної мови з позицій неокласичних тенденцій.

Саме в Італії, в творчості А. Кореллі вперше утвердився і отримав розвиток сонатний жанр і визначилися його дві жанрові різновиди: церковна соната (sonata da chiesa) та камерна соната (sonata da camera), або

сюїта, партита. Для церковної сонати була характерна філософсько-узагальнена образність, що було пов'язано зі сферою її застосування: вона виконувалася на богослужінні та будувалася за принципом темпового і образного контрасту. Партита належала до жанрів світської музики і ґрунтувалася на усталеній системі танців. Серед них потрібно відзначити традиційно сталі пари танців, як: алеманда – куранта і сарабанда – жига. Інші танці включалися в партиту вельми довільно, на розсуд композитора у зв'язку з його творчим задумом.

«Маленька партита» створена Ю. Іщенком у 1973 р. і призначалася для флейти та арфи. Редакція для скрипки і фортепіано була здійснена відомою українською скрипалькою і педагогом О. Пархоменко. Цей твір складається з чотирьох частин («Прелюдія на тему Й. С. Баха», «Менует», «Арія з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя», «Сициліана»). У «Маленькій сюїті» яскраво проявився основний принцип барокового чергування частин – принцип образно-емоційного контрасту. Енергетика «Прелюдії» *Allegro moderato*, що задає піднятий тонус всьому твору, написана на основі цитування знаменитого «Жарту» Й. С. Баха – останньої частини оркестрової сюїти № 2 сі-мінор, тобто є своєрідною транскрипцією бахівського твору. Ю. Іщенко дещо безтурботну цитовану тему насичує сучасними засобами виразності: так, у другому проведенні теми змінюється її тональність, мелодичний рисунок за рахунок альтерації та пов'язаності тонів і характер теми стає більш напруженим і загостреним. Особливої ролі набуває дисонантна інтерваліка, а також розірваність мелодичної лінії, що створює настрій тривоги, невизначеності. Нове бачення образу підкреслюють виконавські засоби виразності – контрастна динаміка, яскраві акцентовані звучання, синкоповані ритмічні фігури. Таким чином композитор відображає індивідуальне бачення образу, знаходячи в ньому новий підтекст, відображаючи дуалізм сучасного буття.

Друга частина – «Менует» – є елегантним французьким придворним танцем. У традиційній бароковій музиці він містився в середні частини партит. Так, в партиту для скрипки соло мі-мажор Й. С. Бах включає два менуета. В загальній драматургії циклу «Менует» контрастує з іншими частинами та має ніби «розважальний» характер. Елегантна, невибаглива тема спершу експонується в партії фортепіано. У темі Ю. Іщенко включає гострі консонантні співзвуччя та акценти, а у викладі скрипки глісандуючі звучання, тим самим надаючи музиці відтінок гумору та іронії. Середній епізод «Менуету» – Тріо – є усталеним в неокласичній традиції принципом формоутворення. Як правило, його музичний образ відрізняється м'яким, дещо меланхолійним настроєм. Композитор постійно проявляє своє бачення і ставлення до барокового стилю, включаючи в музи-

чну тканину яскраво контрастні, дисонуючі з головним образом художньо виразні засоби та прийоми. На своєрідному органному пункті такі дисонуючі акорди звучать в партії фортепіано на VI пониженому ступені у фа-мажорі (Des, Ges, As). Треба відзначити, що композитор в даному випадку виявляє достатню чуйність, не виходячи за рамки дозволеного, обмежуючись легкою іронією та поважною посмішкою.

Третя частина «Арія з варіаціями на тему Г. Ф. Генделя» є більш опосередкованим прикладом прояву барочних тенденцій. Перш за все, це «остинатність», тобто збереження незмінності протягом усієї частини. Це проявляється насамперед у 4-х тактовій структурі кожної варіації, збереженні єдиної тональності. В основі частини лежить своєрідний діалог солюючої скрипки та партії фортепіано, при якому скрипкова партія з кожною варіацією все більше контрастує з фортепіано в плані ускладнення музичної лінії.

Перше проведення теми *Adagio* доручено фортепіано. Тема має спокійний, пісенний характер, звукова лінія відрізняється плавністю, мелізматики і прийоми мелодичного кружляння витримані в бароковій стилістиці. З першої варіації вступає солююча скрипка, і подальший драматургічний розвиток прямує шляхом ускладнення скрипкової партії і посилення контрасту з партією фортепіано. У другій варіації *Andante* діалог-протистояння скрипки (*a tempo*) і фортепіано (*più mosso*) здійснюється в області темпо-ритму. Ускладнення більш віртуозного характеру виконання проявляється в ритмічній, регістровій, фактурній областях та в сконцентровано в третій і четвертій варіаціях, в які композитор включає також елементи сучасного композиторського письма – алеаторику та вільне глісандування. У завершальній п'ятій варіації знову експонується початкова тема в скрипковому викладі, але з дещо зміненою гармонією (ступені Des, As).

Четверта частина «Сициліана» *Allegretto grazioso* написана на основі популярного танцю епохи бароко італійського походження, з характерним тріольним кружлянням і пунктирним ритмічним рисунком. Новизна висвітлення теми проявляється в сфері гармонічних змін, а також в використанні мелізмів. Таким чином, в «Маленькій партиті» Ю. Іщенко спостерігається творче переосмислення необарокових тенденцій в сучасному музичному процесі, котре збагачує художній потенціал світового мистецтва.

Використані джерела

1. Герасимова-Персидська Н. А. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці XVII ст. / Н. А. Герасимова-Персидська // Українське бароко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 211–215.

2. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 «Маленьких партит» Ю. Іщенка) / О. К. Зав'ялова // Історія української наукової думки: компл. дослідж. духовної культури слов'ян : зб. наук. пр. / упоряд. Н. Костюк. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 112–121.

3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.

4. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. О. Мельник ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 19 с.

5. Рудницький О. М. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення / О. М. Рудницький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 4. – С. 228–230.

Олійник Аліна Валентинівна

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ФЕДЕРАЛЬНИХ ЗЕМЕЛЬ НІМЕЧЧИНИ

Культура в сучасних умовах глобалізованого світу є чинником стабілізації розвитку суспільства, а культурна політика провідних держав світу, у т. ч. Німеччини, забезпечує основу дій держави у культурній сфері. Українські вчені наголошують, що нова культурна політика сформувалася в цій країні у 1970-х роках «як частина загального процесу демократизації в суспільстві, зміст якого був розширений, щоб охопити всі сторони діяльності громади» [2, с. 25]. У 1980-х рр. з'являються нові пріоритети у культурній політиці, де культура трактується як фактор підвищення привабливості Німеччини.

Питання культурної політики сучасної ФРН привертає увагу українських науковців, зокрема О. Дмитренка, який підкреслює, що сьогодні це «справа федеральних земель, так записано в Основному законі. Федеральні землі розглядаюся як охоронці та будівничі культурного федералізму в Німеччині» [1, с. 43]. Отже, сучасна культурна політика країни формувалася після об'єднання Німеччини, яка не має реальної загальнодержавної культурної політики. У Конституції країни зафіксовано, що культура – справа німецьких земель, які мають суверенітет в галузі культури. О. Дмитренко відзначає, що лише з 1998 р. в Берліні з'явився пост Державного міністра у справах культури та ЗМІ у Відомстві федерального канцлера, і те чи інше питання в сфері культури стало розглядатися як питання, що стоїть перед усією нацією [1, с. 43]. Він підкреслює, що «культурні заклади розташовані в Німеччині набагато густіше, аніж у більшості інших країн. Федералізм у галузі культури пробуджує

честолюбство кожної федеральної землі. Культурна політика – це політика на користь сприятливої економіки» [1, с. 43].

Питання мистецтва й культури відображені у більшості земельних конституцій. Так, три землі – Баварія, Бранденбург і Саксонія – включають культуру до головних цілей діяльності держави, як, наприклад: «Баварія є правовою, культурною і соціальною державою» (Ст. 3.I). Більшість земельних конституцій включають обов'язок підтримки державою (земельним урядом) мистецтва або культурного розвитку, наприклад: «Земельний уряд захищає й підтримує культурне життя» (Берлін, Ст. 20.II). Багато земельних конституцій зобов'язують владу заохочувати публіку до участі в культурних подіях, наприклад: «Всім людям має бути надана можливість користуватися надбаннями культури» (Райнланд-Пфальц, Ст. 40.III). Також земельні конституції передбачають відповідальність держави у сфері охорони культурної спадщини або мистецької освіти для дорослих, деякі з них згадують про підтримку й захист культурних традицій етнічних меншин. В ширшому контексті окремі конституційні положення передбачають культурні цілі для системи освіти, як, наприклад, Конституція Баварії: «Відкритість до всього, що є добрим і прекрасним» (Ст. 131.11), або конституція Тюрінгії: «Миролюбне співіснування з іншими культурами й народами» (Ст. 22) [3].

Правове визначення головних аспектів державної культурної політики визначається відповідними положеннями конституційних та адміністративних законів. Ці положення однак не зібрані в одному спеціальному законі, вони складаються з маси конституційних та статутних положень, муніципальних нормативних актів, кількох спеціалізованих актів законодавства земель, що стосуються справ культури, а також деяких федеральних законів, як, наприклад, акту про захист культурної спадщини Німеччини від її вивезення за кордон, закону про авторське право, закону про федеральне сприяння кіно, закону про соціальний захист митців. Специфічні галузеві «культурні» закони існують на рівні земель, наприклад, стосовно архівів, охорони пам'яток, мистецької освіти. Деякі землі мають закони про музичні школи (Бранденбург), про бібліотеки (Баден-Вюртемберг). Однак ніде немає окремих законів для таких важливих закладів культури як театри, музеї, оркестри. Правові норми щодо масових та електронних медіа розподілені між федеральною й земельною владами. Образотворче мистецтво, як і інші мистецькі сфери, знаходиться під захистом Федеральної Конституції (Ст. 5.III щодо права на вільну мистецьку творчість). Ця стаття гарантує кожному громадянину право вільно працювати у сфері мистецтва та прагнути публічного визнання своєї роботи. Гарантії цього лежать не тільки у

«сфері творчості», але також у «сфері впливу» цієї творчості шляхом публікації й дистрибуції творів [3].

Дослідники підкреслюють, що «особливістю залучення коштів від бізнес-компаній у сферу культури є активна діяльність благодійних фондів у сполученні з масовим волонтерським рухом. На сьогоднішній день у ФРН нараховується більш ніж 20000 різних фондів» [2, с. 26]. Типовою організацією, через яку здійснюється фінансова підтримка культурної сфери є Німецький Федеральний фонд культури (Kulturstiftung des Bundes чи Bundeskulturstiftung), «який був заснований Федеральним урядом Німеччини для підтримки національних і міжнародних проєктів в галузі культури та для активізації співробітництва із країнами Східної Європи. Необхідність створення подібного фонду виникла після об'єднання Німеччини, так як в наслідок федеративного устрою питаннями культури займаються уряди федеральних земель. Тому й виникла потреба у створенні такої організації, яка була би спроможна успішно долати бар'єри у вигляді місцевих урядів та об'єднувала німецьку культуру в єдине ціле, для успішного просування її в світі, постійного оновлення суспільних відносин, розвитку економічних практик та допомозі культурним установам» [2, с. 27]. Поряд з невеликими фондами в Німеччині існують благодійні організації з капіталом більш ніж 100 млн. євро. Наявність таких значних коштів дозволяє провадити активну роботу, залучаючи для цього волонтерів.

Отже, «культурна політика ФРН – це в першу чергу відповідальність муніципалітетів і федеральних земель. Кожна федеральна земля стикається з певними проблемами культурної політики і несе відповідальність за свій власний культурний розвиток» [4, с. 1]. Разом з тим, гарантування кожному громадянину країни права вільної праці у сфері культури та мистецтва, рівного доступу до культурної спадщини та широкої інфраструктури стимулює й забезпечує сталий культурний розвиток Німеччини.

Використані джерела

1. Дмитренко О. В. Стан розвитку освіти й культури в сучасній ФРН : навч. посіб. / уклад.: О. В. Дмитренко. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. – 83 с.
2. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів / кол. авторів: кер. [Безгін О. І., Бернадська А. Є., Кочарян І. С., Успенська О. Ю.]. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2013. – 176 с.
3. Культурна сфера в країнах Європи та її правове регулювання [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/11203/>
4. Brüheim T. Überblick: Kulturförderpolitik. 16 Bundesländer / Theresa Brüheim [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.kulturrat.de/themen/regionale-kulturpolitik/landeskulturpolitik/ueberblick-kulturfoerderpolitik/?print=pdf>

РОЛЬ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ У РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА РУБЕЖУ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

Традиція сучасного музичного фестивального руху, народилася в 30-ті роки ХХ століття саме в Італії – у Флоренції та Венеції. Залишається вона актуальною і для музичного життя сучасної Італії, якій належить перше місце серед європейських країн по проведенню та організації фестивалів.

Фестиваль походить від французького «festival», яке, у свою чергу, утворилося від латинського «festivus» – «веселий, святковий». Саме ці прикметники характеризують даний термін, що асоціюється з масовим святом, яке збирає в одному місці велику кількість людей, об'єднаних спільними інтересами, захопленнями, досягненнями та ідеями.

Музичні фестивалі в сучасній Італії проводяться в основному з травня по жовтень, що пов'язано з кліматичними умовами даного півострова. Музичний фестиваль – творчий проект, у якому цикли концертів і вистав об'єднані спільною назвою, єдиною програмою і проходять в особливо урочистій обстановці. Фестивалі бувають за тривалістю (від кількох днів до півроку) і змістом, а саме: монографічні (присвячені музиці одного композитора), тематичні (присвячені тому чи іншому жанру, певній епосі або стильовому напрямку).

Фестивалі організуються державними і місцевими властями, філармоніями і музичними товариствами, асоціаціями культури, а також фірмами і приватними особами. Музичні фестивалі проводяться регулярно (щорічно, раз у 2-4 роки) або у зв'язку з якими урочистими подіями. Влаштовуються вони зазвичай у містах, що славляться музичними традиціями, пов'язаними з життям і діяльністю великих музикантів.

Аналіз фестивального життя сучасної Італії дає підстави умовно поділити музичні фестивалі на професійні та аматорські. Професійні фестивалі мають свою історію, деякі з них проходять щорічно та існують не одне десятиріччя. Принцип організації і проведення даних фестивалів передбачає певну концепцію та тематичну спрямованість, високі критерії добору учасників, солідні гонорари та майбутні контракти з відомими театрами та оркестрами Італії. Принцип організації аматорських фестивалів навпаки є спонтанним. Вони проходять нерегулярно, не мають чітких обмежень при складанні програми та вимог для учасників, критерії добору є формальні, все залежить від рішення самих організаторів фестивалю. Дані проекти не мають довгого творчого життя. Їх діяльність обмежується одним або двома музичними проектами.

Серед музичних фестивалів сьогодення, слід назвати фестивалі професійного напрямку, які успішно функціонують, а саме: 1) «Венеціанський музичний фестиваль» («Festival Internazionale di Musica Contemporanea la Biennale di Venezia»), 2) «Флорентійський музичний травень» («Maggio Musicale Fiorentino»), 3) «Оперний фестиваль Арена ді Верона» («Arena di Verona Opera Festival»), 4) «Стреза-фестиваль» («Stresa Festival», «Settimane Musicali di Stresa»), 5) «Равелло-Фестиваль» («Ravello Festival»), 6) «Фестиваль Верді в Пармі» («Parma Verdi Festival»), 7) «Фестиваль Пуччіні в Торре дель Лаго» («Festival Puccini Torre del Lago»), 8) «Фестиваль націй» в Чітта ді Кастелло («Festival delle Nazioni»).

Одним з найяскравіших музичних проєктів у панорамі професійних фестивалів залишається «Венеціанський міжнародний фестиваль сучасної музики» («Festival Internazionale di Musica Contemporanea la Biennale di Venezia») вперше проведений у вересні 1930 р. в рамках вже існуючої Бієннале мистецтв. Його основним орієнтиром була і залишається сучасна італійська й зарубіжна музика. Перші чотири фестивалю в рамках Бієннале проходили раз на два роки, з 1936 р. фестиваль став щорічним, не враховуючи перерв у 1939, 1940, 1943-1945 рр.

Перші музичні фестивалі, а саме «Венеціанський міжнародний музичний фестиваль» («Festival Internazionale di Musica Contemporanea la Biennale di Venezia»), «Флорентійський музичний травень» («Maggio Musicale Fiorentino»), «Свято музики в Умбрії» («La Sagra Musicale Umbra»), «Театр новинок міста Бергамо» («Teatro della Novità di Bergamo»), «Сієнський музичний тиждень» («La Settimana Musicale Senese») були створені в Італії у період фашистського режиму та мали особливу культурно-політичну стратегію держави – привернути увагу іноземної публіки до подій, притаманних італійській еліті. Вони організовувалися вузьким колом музикантів, композиторів і музичних критиків, а також відвідувалися лише заможними італійцями та іноземцями. Як відзначає дослідниця М. Лебедь, заради лінгвістичної незалежності фашистський режим постановив не використовувати слово «фестиваль» запропонував вживати замість нього слова, тісно пов'язані з власною традицією – «свято» («sagra»), «травень» («maggio»), «тиждень» («settimana») тощо [1, с. 58].

На першому заході «Венеціанського міжнародного музичного фестивалю» («Festival Internazionale di Musica Contemporanea la Biennale di Venezia») у 1930 р. звучала тільки камерна і симфонічна музика, що виконувалась силами міланського оркестру EIAR («Ente Italiano Audizioni Radiofoniche») та оркестру римського театр «Аугустео» під керуванням Бернардіно Молінарі. Починаючи з 1932 р. в програмах фестивалю

з'явився модний у Європі жанр камерної опери чи балету, як правило, без хору, з обмеженою кількістю виконавців, з оркестром, який не перевищував 25 інструментів.

На відміну від інших фестивалів, венеціанський повністю фінансувався за рахунок державних коштів і тому залежав від патронажу глави уряду. Завдяки цьому постійно існував внутрішній конфлікт між двома напрямками – консервативним в особі його президента А Луальді (представника уряду) та модерністським в особі А. Казелли, М. Лаброки і Ф. Маліп'єро (відповідно віце-президента, генерального секретаря та члена оргкомітету). Однак незважаючи на всі внутрішні кризи, венеціанський фестиваль мав широкий міжнародний резонанс і представляв італійські прем'єри творів композиторів першого рангу: Б. Бартока, З. Кодая, І. Стравінського, Д. Мійо, А. Берга, А. Шенберга, П. Хіндемита [1, с. 59].

За роки існування директорами фестивалю були відомі італійські музиканти: Adriano Lualdi, Alfredo Casella, Mario Corti, Mario Labroca, Ferdinando Ballo, Nino Sanzogno, Ferrante Mecenati, Alessio Piovesan, Pino Di Valmarana, Alessandro Piovesan, Ferrante Mecenati, Virgilio Mortari, Luca Ronconi, Mario Messinis, Carlo Fontana, Sylvano Bussotti Paolo Portoghesi, Mario Messinis, Bruno Canino, Uri Caine, Giorgio Battistelli, Luca Francesconi, Ivan Fedele.

Традиції фестивалю зберігаються також у наш час. З 2012 р. директором фестивалю є відомий композитор Іван Феделе (Ivan Fedele). Фестиваль кожного року підтверджує свою вагомую роль у музичній панорамі новітнього часу. У програмі фестивалю постійно з'являються композиції молодих авторів зі всього світу. 29 вересня по 8 жовтня 2017 р. відбудеться 61-й сезон фестивалю, який, за словами директора фестивалю Івана Феделе, «дивиться на Схід. Тема Сходу червоною ниткою проходить через усі концертні програми фестивалю і основними учасниками даного проекту є представники великого регіону азіатського континенту, який включає Китай, Корею і Японію, авторів, які пов'язані із Заходом» [2]. Фестиваль вірний своїм традиціям – як і раніше, у програмі домінують інструментальні композиції, в яких головна роль належить акустичним експериментам зі звуком, електронікою, природними елементами «в симбіозі з навколишнім середовищем, в якій природні елементи, такі як вода, каміння, предмети, паперу та кераміки взаємодіють з традиційними інструментами оркестру, що робить персонажа унікальним у світі» [2].

Фестиваль з кожним роком розширює жанрову палітру на рівні експерименту з електронікою музикою, в якому задіяні ambient, industrial, nois, free jazz та house.

Вже четвертий сезон у рамках фестивалю діє Biennale College – Musica. У цьому році будуть представлені три опери breve. Інтерес до камерної опери, який був заявлений ще на перших проектах фестивалю, є актуальним і сьогодні. Постановка трьох опер «Orpheus moments», «Арпеа», «La stessa barca» міжнародною командою молодих композиторів, лібретистів, сценографів, вокалістів складається з різних етапів: навчальних курсів, що проходять з березня, та реалізації даного проекту. Самі спектаклі очікуються з 18 вересня по 6 жовтня 2017 р.

На основі вищевикладеного можна констатувати, що фестивалі органічно вписалися у систему музичного життя сучасної Італії, а фестивальний рух зазнав значних змін і протягом останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття набирає все більше обертів: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів – професійних та аматорських, 2) підвищився професійний рівень учасників аматорських фестивалів, що відзначилося на рівні їх майстерності; 3) професійні фестивалі зросли до рівня масштабних заходів зі своїми школами, де влаштовуються майстер-класи і реалізуються творчі проекти в рамках фестивалів для молодих музикантів; 4) поширюються міжкультурні та творчі зв'язки не тільки між 20 областями Італії, а у на міжнародному рівні.

Використані джерела

1. Лебедь М. И. Альфредо Казелло и новая музыка в Италии : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лебедь Марина Игоревна. – М., 2012. – 298 с.
2. La Biennale di Venezia – Biennale musica 2017 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.labiennale.org

Серова Олена Юріївна

СВІТ І МИТЕЦЬ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Момент віддзеркалення мистецтвом навколишнього світу виправдовується його визнанням як форми суспільної свідомості. Але яку ж свідомість зараз має на увазі мистецтво доби постмодерну? Можливо, феномен зведеної свідомості інформаційно-технологічного (ІТ) суспільства, який став дзеркалом окремих суспільно-емоційних феноменів, як то компілятивно-розірване мислення психології споживання, симультанність ейнштейнівсько-хоккінгівської одночасовості різночасового, есхатологічної туги індивіда у постутопічній іманентності і у різних інших пост- – постметафізики, постраціоналізму, постемпіризму? Може його естетичні наслідки, як то низведення еліти в маси, відкриту анти-

форму, метонімічну гру з кубиками стилів та епох чи мовну дисперсивність художнього вираження?

Постмодерн – це «свідомість» усього цього, в першу чергу, нічого з цього – в другу, і, разом з тим, одночасність усього і нічого – в третю. Постмодерн, за висловом У. Еко – «певний духовний стан» [3]. Який це стан? За І. Гассаном – це стан «сприйняття світу як хаосу» [1]. За В. Пахаренком – «розпаду цілісного погляду на світ, руйнування суперсистем – світоглядно-філософських, економічних, політичних» [2]. На нашу ж думку, це є, насамперед, стан переосмислення свідомості світу у відношенні до свідомості митця та його творчості, що цю свідомість світу мало б було виражати. Але зараз вже кілька десятиліть ця хрестоматійна аксіома предзалежності авторського мистецтва від імпульсу навколишнього світу не працює. Тобто працює, але не так.

Чому так сталось? Традиційно було прийнято вважати, що мистецька творчість є або відображенням, або інтерпретацією навколишнього світу, реакцією душі митця на нього. Тобто, простими словами дехто може сказати, що «який світ навколо – таке і мистецтво». Мовляв, митець через призму власної свідомості віддзеркалює те, що бачить навколо, і переводить на мову художніх образів свою власну для кожного виду мистецтва. Але чи дійсно зараз у сучасній художньо-творчій соціокультурній ситуації мистецтво є реакцією митця на світ? А може – світу на митця? Навколишній світ в нашу з вами постмодерну добу «contemporary» є першопричиною, засобом та останньою інстанцією для того мистецтва, де ім'я художника запам'ятати важче, ніж отримати враження від інсталяції акули в розрізі в Pinchuk Art Centre. Нащо пам'ятати художника, коли за кілька хвилин пошуку в мережі вам стане відоме як ім'я автора – Демієна Герста, так і назва цієї роботи – «Пояснення смерті». Відбулась інверсія реакції від такої собі історично сталої залежно-причинної пари «мистецтво (реагує на) – світ». Може світ певною мірою й досі впливає на мистецтво, але це вже не важливо. А важливо те, як світ сам реагує на митця, адже від кількості епатажу, що переходить в якість піару, залежить фінансовий успіх того імені, що його створило та сором'язливо стоїть у кількох строчках у біло-чорній етикетці з поясненням концепції роботи. Але це вже не типово-модерністський епатаж мистецтва заради мистецтва. Це – епатаж-іронія, деконструктивне розсіювання тексту у вичерпному мовчанні, яку реципієнт сам наповнює тими змістами, якими володіє у міру своєї можливості впізнати упізнаване та реінтерпретувати його у своїй власній свідомості.

Зведена «свідомість» постмодерну отримала узагальненого реципієнта – світ, який саме і втілює в собі зведену суспільну свідомість тих

індивідів, що шукають в мистецтві не просто враження і здивування, а шок, емоцію, екстатичку, відразу, вирази «фу, це що?» та постійні питання «чому?», «нащо?» та «навіщо?». Йому вже замало поодиноких естетичних категорій, він хоче бачити в одному художньому творі не тільки протилежні пари, а й протилежні пари пар. Прекрасне та потворне у високому та низькому разом з трагікомічним в одному інформаційно перенасиченому творі вже не сприймається як какофонія змісту: інформативність мистецтва вже давно сягнула свого максимуму. Саме тому такі критичні психоемоційні стани потребує від мистецтва сучасний світ, щоб вирватись на хвилинку на узбіччя із загального постійно-перманентного емоційного шуму, що оточує нас в безперервному потоці інформації. Не митець виховує світ, а світ – митця.

Свідомо-узагальнений сучасний світ-реципієнт самостійно визначає те, яким хоче бачити мистецтво, і сам вибирає ролі митця на реалізацію своїх художніх бажань. Іншими словами, замовляє творчий контент. Світ-реципієнт хоче впізнавати у мистецтві щось давно знайоме, реагувати на самого себе у комбінованих художніх вимірах різноманітних видах мистецтв, від класичних до найновіших медійних. Він таким чином, можливо, відчуває себе розумнішим за себе ж самого, але у митцях мистецькій семантико-дистанційованій моделі мистецтва епохи модерну. Якщо епоха модерну диктувала і руками саме художника визначала зміст мистецтва, його «декларовану елітарність» [1], то мистецький простір сучасного етапу постмодерну повністю залежний від реакції світу-реципієнта на власні мистецькі вияви.

Отже, у культурному діалозі митця і навколишнього світу на сучасному етапі доби постмодерну визначальним замовником ідеї, сутності, форми та змісту мистецького продукту є саме світ-реципієнт – узагальнений споживач та суб'єкт-співтворець, що одночасно і позначає запропоновану ніби самим мистецтвом постмодерну «недекларовану демократичність» [1] і визначає творчу якість останньої у дзеркалі художньої ре-інтерпретації в парі «світ – митець».

Використані джерела

1. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике / В. О. Брайнин-Пассек // Новый мир искусства. – СПб., 2002. – 5(28). – С. 7–9.
2. Гассан І. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і культурний аспекти / Ігаб Гассан // Американська література після середини ХХ століття : [мат-ли міжн. конф., Київ, 25–27 трав. 1999 р.]. – К. : Довіра, 2000. – 367 с.
3. Пахаренко В. І. Нарис української поезики : до нових підходів у вивченні літератури / В. І. Пахаренко // Українська мова та література : [додаток]. – 1997. – 80 с.
4. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» : [пер. с итал.] / Умберто Эко // Эко У. Имя розы. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 425–467.

КЛАСИЧНА МУЗИКА У СИСТЕМІ «MIDDLE CULTURE»

Поняття «middle culture» або «серединна культура» має широке значення. З одного боку, воно характеризує будь-які художні реалії, що балансують на межі академічного та масового мистецтва. З іншого, під цим визначенням доволі часто розуміють певну галузь музичного мистецтва, де розмивається межа між академічною та неакадемічною традиціями, коли руйнування канонів провокує до формування нових видів творчої діяльності. Умовно всі ці творчі експерименти в контексті «middle culture» можливо поділити на три групи. До першої групи слід віднести транскрипції музичної класики виконавцями академічної традиції за допомогою нетрадиційних для неї засобів виразності. До другої групи входять різноманітні спроби освоєння неакадемічними музикантами композиційних ідей та принципів академічної музики. Йдеться про прояв інтересу представників масової культури до творчості академічних композиторів, про створення нових версій відомих творів з характерними ознаками іншого стилю. До третьої групи потрапляє спільна виконавська практика представників обох музичних культур.

Історія формування поняття «middle culture» є досить непростою. Близькі за значенням терміни «mediocre» та «mid cultures» ще в 1970-х роках став вживати Е. Шилз. Відомий культуролог відносив до них будь-які художні явища, що не відповідають стандартам високої культури. Звертає на себе увагу те, що ці терміни мають негативне забарвлення, а саме, мають на увазі посередність, буденність, безталання. Перш ніж наукова думка почне їх переосмислювати і запропонує більш лояльне визначення «middle», пройде довгий шлях її адаптації до нової художньої практики. Впродовж останніх десятиліть ХХ століття відбулося переосмислення двох її найважливіших складових – культури академічної та неакадемічної. Це, перш за все, пов'язано з тим, що виконавська практика «middle culture» активізувалася в особливій соціокультурній ситуації, коли суспільство захопилося новими видами споживання мистецтва.

Первинною вважається соціологічна концепція елітарного та масового мистецтва, що сформувалася на рубежі XVIII – XIX століть. Елітарним називалося мистецтво, орієнтоване на невелику групу людей, що володіють особливою художньою сприйнятливістю, високою естетичною компетентністю. Протилежне до нього – масове мистецтво – довгий час розглядалося як низьке, і ставлення до нього було негативним. Не зупиняючись детально на розвитку цих теорій, зазначимо, що такого роду аксіологічний підхід зберігався аж до середини ХХ століття.

Переломним моментом став 1944 рік, коли американський соціолог Д. Макдональд ввів до наукового обігу термін «масова культура» з метою позначити явища художнього життя, адресовані більшій частині населення, та відокремити її від елітарної субкультури інтелігенції. Однак термін ще довгий час продовжував нести негативне емоційне навантаження. Лише наприкінці 1970-х стали з'являтися визначення, що підкреслюють специфіку кожної з культур. Так, наприклад, Р. Браун став розділяти їх за принципом оригінальності на «вигадливу» (invention) і «передбачувану» (convention). Р. Най замість поняття «масова культура» увів більш узагальнений термін «популярне мистецтво» та супутнє йому позначення «середній смак».

Поступово затвердилася версія щодо рухливості кордонів між елітарним та масовим. Виявилася неоднорідна структура останнього, його форми стали поділяти на низьке мистецтво – «кітч», середнє – «мід» та на різні «підробки під високу культуру». Після цього виникла необхідність позначення великої серединної зони, й після порівняно нетривалого побутування вищеназваних позначень Е. Шилза у роботах багатьох дослідників стало фігурувати поняття «middle».

У сучасній музичній науці існує безліч визначень, що так чи інакше розкривають проблему активного діалогу різних культурних установок, сплаву різнорідних стилістичних елементів. Серед них «third stream» (Г. Шуллер) та його аналог «третьій напрямок», «нова реальність» і «нова музика» (Н. Баскова, А. Веймайер), «різноманітне мистецтво» (Є. Назайкінський), «інтегральне мистецтво» (Д. Житомирський, О. Леонтєва, К. Мяло, А. Ментюков), «world culture» (В. Сиров). Необхідно зазначити, що всі вищеназвані поняття є придатними, перш за все, для композиторської творчості, до самого методу композиції. Але поняття «middle culture» має більш широке охоплення. Так, слово «middle», окрім значення «середній», також означає «складати навпіл». Ця якість, приміром, розповсюджується на виконавську практику: виконавці ніби складають різнорідні пласти, і при цьому академічна та неакадемічна складові стають рівнозначними чинниками творчого процесу.

Таким чином, коли наприкінці ХХ століття на перетині двох культурних традицій – академічної та неакадемічної – народжуються численні альтернативні форми засвоєння музичної класики, з'являється поняття «middle culture», а також його синонім «серединна культура». Це поняття отримало статус наукового терміна і стало активно вживатися в культурологічних та музикознавчих працях кінця 1990-х – початку 2000-х років.

СЕКЦІЯ 3

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Бойко Ірина Миколаївна

ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ЮНИХ ВОКАЛІСТІВ (ЗА ПІДСУМКАМИ ХХ ОБЛАСНОГО КОНКУРСУ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ «ДЕБЮТ»)

У вокальній освіті початковий етап навчання має велике значення в формуванні особистості співака, оскільки саме у цей період розвиваються природні голосові дані та музичні здібності, формуються музичне мислення, художній смак, виконавські якості. Безпосередня участь в роботі журі обласного фестивалю-конкурсу дитячої творчості «Дебют» надала можливість дослідити сучасний стан початкової вокальної освіти на Київщині.

Фестиваль-конкурс дитячої творчості «Дебют» проводиться в кількох номінаціях: спів, гра на музичних інструментах, образотворче мистецтво, естрадне мистецтво, театральне та циркове мистецтво. Вже протягом двадцяти років він стає одним з підсумків роботи викладачів та учнів шкіл естетичного виховання Київської області. Виступи учнів з академічного та народного співу поділялись на дві номінації – «Сольний спів» та «Вокальні ансамблі». Учасники конкурсу повинні були виконати два різнохарактерні твори.

Традиційно конкурс вокалістів проводився у два етапи – спочатку вибіркові тури у Білій Церкві та Ірпені, де визначались претенденти на фінальний виступ. Фінал конкурсу відбувся у м. Українка. Конкурсанти виступали у трьох вікових категоріях – молодша (7–9 років), середня дитяча (10–12 років) та старша (13–17 років).

Цього року в роботі журі брали участь завідувач відділу «Спів» Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра К. І. Мамчур, голова предметно-циклової комісії «Мистецтво співу» КВНЗ КОР «Коледж культури і мистецтв» І. М. Бойко, викладач коледжу І. О. Матусевич, викладачі музичних шкіл А. В. Шатковська та С. П. Томашевська. Оцінювання конкурсанти відбувалось за 12-бальною системою. Одним з головних завдань проведення конкурсу було заохочення дітей до занять музикою та співом. Тому в шкалу оцінювання не ввійшли бали нижче 7. Принципа-

ми роботи журі були об'єктивність оцінювання, доброзичливість та відповідальність. Журі в процесі оцінювання також брало до уваги вікові мутаційні особливості звучання голосу деяких конкурсантів.

Серед критеріїв оцінювання конкурсантів – природні голосові дані, вокальні навички, чистота інтонування, відповідність репертуару віковим та голосовим можливостям виконавців, індивідуальність, музикальність, емоційність та артистичні здібності, вокальна виконавська культура (відповідно віку). При оцінюванні виступів ансамблів журі звертало увагу також на якість звуку, звукоутворення, унісон в партіях та ансамблі, наявність динамічного та ритмічного ансамблю, створення художнього образу.

Цього року в конкурсі взяли участь юні співаки з 23 музичних шкіл та шкіл мистецтв Київської області віком від 7 до 17 років. Серед творів, що виконували конкурсанти – українські народні пісні, авторські пісні українських та зарубіжних композиторів, романси, арієти, арії з опер та оперет. Використання у навчальному репертуарі майже всіх жанрів сольної вокальної музики сприяє розширенню уяви учнів про вокальне мистецтво, формує стійкий інтерес до нього.

Разом з тим у журі викликав занепокоєння індивідуальний підбір репертуару. У кількох юних співаків конкурсні твори значно перевищували фізичні і вікові можливості (не відповідали віку за змістом, складністю музичної мови, занадто високою або низькою теситурою, вокально-технічними труднощами, драматичністю та експресією). Результатами таких виступів були форсований спів, затиснення у вокальному апараті, нестійкість звуку, качання голосу, відсутність кантилени. Також при виконанні вокальних творів зарубіжних авторів мовою оригіналу зустрічались помилки з транскрипцією іноземних слів. В умовах конкурсу немає вимог щодо тональностей творів, які виконуються на конкурсі. Намагаючись виконувати твори в тональності оригіналу, кілька учасників конкурсу звучали неприродно. Відчувалось, що теситура не відповідає робочому діапазону виконавця. Серед найбільш поширених вокальних недоліків у співі конкурсантів були невизначеність манери співу, проблеми з чистотою інтонування, відсутність чистоти співацького тону, наспівування, відкритий або горловий звук, носовий призвук, перебір дихання, придихова атака, відсутність вокальної лінії. Деякі юні вокалісти намагались копіювати манери виконання і голоси дорослих, що негативно відбилось на сприйнятті їх співу.

За підсумками роботи журі в молодшій віковій категорії було присуджено одно перше місце, три других і три третіх місця. В середній віковій категорії – одно перше місце, чотири других та два третіх місця. У

старшій віковій категорії перше місце не було присуджено. Друге місце отримали дев'ять учасників, третє – десять конкурсантів. В категорії «Вокальний ансамбль» присуджено три перших місця, п'ять других та вісім колективів вибороли третє місце. Всі учасники фінального виступу, яким не були присуджені місця, отримали дипломи учасників фіналу конкурсу «Дебют». По закінченні обговорення виступів, представники журі ознайомили присутніх з результатами, відповіли на запитання та висловили свої побажання стосовно вокального розвитку учнів. Серед порад – не намагатись прискорювати розвиток голосу, підбирати репертуар, який не шкодить голосу.

Журі відмітило, що на вибіркових академічних концертах іноді діти співають краще, ніж на фінальному виступі. Але дітям віжко досягти стабільності у виконанні. Голос – це живий інструмент, на якому відбивається і конкурсне хвилювання і нова акустика приміщення. В спілкуванні з викладачами з'ясувалось, що в багатьох школах відчувається нестача спеціалістів. За відсутності дипломованих викладачів співу сольний спів в школах викладають піаністи, теоретики, диригенти, які часто не володіють методикою роботи з дитячими та юнацькими голосами. Також не всі вокально обдаровані діти мають можливість систематично займатись співом з причини відсутності шкіл в їх селах і відвідування занять залежить від погоди та транспорту.

Журі звернуло увагу на високий професійний рівень концертмейстерів. Більшість піаністів знають специфіку роботи з юними вокалістами, зокрема з особливостями взяття дихання, дотриманням динамічного балансу, що важливо при акомпануванні юним голосам.

Учасники конкурсу, які отримали призові місця, показали свою вокальну природу, кантилену, вокальну культуру, емоційність та музичальність виконання творів. Більшість співаків змогли подолати хвилювання і ставились до виступу, як до свята. Діти були в святковому вбранні, народні співаки – у національних українських костюмах. Було чимало яскравих концертних номерів.

Конкурс «Дебют» відіграє велику роль в естетичному вихованні, є стимулом вокального розвитку для багатьох обдарованих дітей, виявляє яскраві таланти. Кільком учасникам старшої групи журі запропонувало обрати спів своєю професією та спробувати вступити на навчання до вищих навчальних закладів мистецтва.

Систематичність проведення конкурсу кожного року дозволяє споглядати поетапність вокального та музичного розвитку учнів шкіл естетичного виховання Київської області.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТОДИЧНОЇ РОЗРОБКИ «ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ МЕТОДІВ РОБОТИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО»

Духовний розвиток особистості завжди базується на її власній активності й виявляється у формуванні цілей, виборі ідеалів, у визначенні сенсу життя. Тому інтерес до мистецтва є складовою частиною духовної культури особистості, її домінантою.

Сучасний період оновлення та відродження суспільства ставить перед людиною нові дилеми й завдання. Серед них на особливу увагу заслуговує проблема зв'язку культури й освіти. Розробка нових педагогічних технологій у навчанні й вихованні на сучасному етапі розвитку музичної освіти викликана соціальним замовленням суспільства школі і пов'язано насамперед з необхідністю сформувати естетично та емоційно розвинену, творчу та висококультурну особистість через мистецтво.

Для сучасного викладача школи одним із найважливіших завдань є зацікавлення дитини в навчанні. Тому викладачі шкіл повинні реагувати на зміни, які вже відбулися у житті суспільства і на основі цього вносити певні корективи в навчальний процес. Учень-початківець молодшого шкільного віку не може пізнавати без активності, без гри. Автори роботи вважають, що припинити ігрову діяльність насильно – це рівнозначно гальмуванню інтенсивного розвитку та всебічному розкриттю здібностей учня. Примусове навчання дитини імовірно приведе до того, що учень не зможе полюбити ні школу, ні навчання, ні музику, ні педагога.

Предмет «Сольфеджіо» у навчанні юного музиканта посідає одне із найважливіших місць. Саме цей предмет виробляє в учнів визначену систему знань і навичок для їх подальшої музичної діяльності. Але іноді сольфеджіо – це багато незрозумілих і малоцікавих правил та музичних законів. Тому перед вчителем постає непросте завдання – зацікавити учня, створити навколо нього невимушену атмосферу, музичну ауру. Саме в цьому і допомагають ігрові методи навчання. Головною метою ігрових форм роботи є збудження та втримання цікавості учнів у процесі пізнання. Проблема пошуку нових шляхів використання гри у навчально-виховному процесі учнів-початківців в умовах сьогодення стоїть особливо гостро. До цієї проблеми звертається багато вчителів позашкільних навчальних закладів музичного спрямування. Незважаючи на досягнення в музичній педагогіці, ще є вдосталь проблем, які мають бути вирішеними. Сучасні викладачі ДМШ внесли вагомий внесок у розробку теорії дитячих ігор, показали їх пізнавальний характер та роль у ви-

хованні. Найефективніший розвиток дітей шляхом гри досягається тоді, коли поєднується діяльність навчальна та ігрова.

Методична розробка «Використання ігрових методів роботи на уроках сольфеджіо» [1] знайомить з музичними іграми, спрямованими на забезпечення єдності емоційного та раціонального в процесі навчання, що значно підвищує ефективність розвитку творчої особистості. Крім того, автори роботи пропонують різноманітні за змістом та завданням музично-дидактичні ігри. Так, ігри-загадки, ігри-змагання сприяють засвоєнню та закріпленню знань, оволодінню новими навиками пізнавальної діяльності, а сприяють формуванню в дітей вміння сприймати на слух, розрізняти висоту, тембр, силу і тривалість звуку, якісно розвивають звуковисотний, динамічний, ритмічний і тембровий слух.

Перші уроки сольфеджіо є найважливішими у навчанні, тому що вони закладають фундамент музичної освіти. У багатьох учнів ще не сформована мотиваційна готовність до пізнавальної діяльності. Вони прагнуть гратися, але не готові навчатися. Музика дає широкі можливості для виховання початкових навичок за допомогою ігрових ситуацій. Для того, щоб зацікавити учнів у вивченні розміщення нот на нотоносці, існує чимало ігрових форм, які полегшать процес засвоєння. У методичній розробці пропонуються такі музичні ігри для початківців: «Забронена нота», «Повторялки-перевірялки», «Ребуси», «Нотний диктант», «Маленькі папужки», «Ритмічний зоопарк», «Ритмічна мозаїка», «Музична математика». Для успішного розвитку творчих здібностей учнів необхідні ігри, які моделюють творчий процес і створюють комфортний мікроклімат, що спонукає до розвитку та творчості.

Автори розробки пропонують форми роботи, що на даному етапі є відомими для багатьох викладачів і вони їх застосовують, але якісно новим є підхід до ігрового елемента під час уроку. Автори мають на меті подати конкретні форми роботи у вигляді гри, щоб замість нудних вправ учні могли із захопленням вчитися, граючись зі своїми друзями.

Важливою умовою успішного навчання учнів є загальна атмосфера уроку. Прагнення до позитивних емоцій є життєвою необхідністю будь-якої людини. Позитивна реакція, що виникає в учнів, які знайшли правильну відповідь, впливає не просто на творчу обстановку, а й на загальну атмосферу в класі. Будь-яке завдання на уроці можна перетворити на захопливу гру, що змусить дітей радіти та без зайвого клопоту засвоїти необхідний матеріал.

Проблемою для багатьох учнів є вивчення квінтового кола тональностей та кількості знаків в тональностях. Для цього можна використати ігри, які ми назвали «Телефон 01» та «Квіточка-семиквіточка».

Окремою групою є ігри, які мають на меті якісний розвиток внутрішнього слуху. Цей вид роботи один із найважливіших і досить складно піддається опануванню учнем, тому пропонується кілька вправ, які доцільно було б виконати безпосередньо перед основною темою уроку, а саме спів гам із пропущеними нотами та вправ із пропущеними тактами («Світлофор», «Злови змію за хвіст» та ін.).

У методичній роботі автори намагаються систематизувати різні види творчих та дидактичних ігор, розкрити методикау їх впровадження в навчальний процес. Це зокрема ігри на вивчення місця нот на нотному стані та початкових теоретичних понять, ігрові форми роботи для розвитку слуху, інсценізація на уроці сольфеджіо, ігри на вивчення складу інтервалів та акордів, ігри на вивчення квінтового кола, ігри для розвитку внутрішнього слуху, ігрові форми роботи над диктантами. Кожна гра несе в собі глибоке смислове навантаження і має конкретно визначену мету. Шлях до мети лежить через виконання завдань, поставлених перед учнем у грі. Ці завдання досить різноманітні й чітко сформульовані.

Автори роботи підкреслюють важливість використання ігрових методів пізнання на уроках з музично-теоретичних дисциплін. Звісно, вони не можуть замінити щоденної наполегливої праці викладача-теоретика, яка не відразу дає видимий результат. Запропоновані методи допомагають зробити урок більш цікавим, захоплюючим, вони спонукають учнів до самостійної роботи вдома, дають можливість чесно оцінити результати своєї діяльності, вчать дітей працювати в колективі, відповідати за загальний результат, творчо підходити до вирішення поставленого завдання.

Отже, автори впевнені, що результати творчої реалізації учнів великою мірою залежать від продуманої схеми відповідних творчих завдань, емоційної налаштованості на співтворчість учнів і викладача у різних видах ігрової діяльності. Тоді протягом навчальних років покращуються та поглиблюються знання музичної грамоти, збільшується самостійність у виконанні творчих завдань, проявляється емоційна чутливість, що є важливим показником естетичної культури учня. Творча ігрова діяльність посилює вплив міжпредметних зав'язків, підвищує ефективність вивчення предметів музично-теоретичного циклу, розширює кругозір.

Використані джерела

1. Бондарчук Н. В., Рахуба Л. С. Використання ігрових методів роботи на уроках сольфеджіо. Методична розробка : [рукопис] / Н. В. Бондарчук, Л. С. Рахуба. – Жашків, 2016. – 30 с.

ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Фортепіанна педагогіка покликана розвивати в дитині любов до музичного мистецтва, художній смак, вміння слухати і розуміти музику. Цьому якнайбільше сприяє вивчення кращих зразків фортепіанної літератури. Тільки досягнувши зацікавленості на перших зустрічах з музикою, можна поступово вводити дитину у більш вузьке коло професійних навичок. Переходячи до професійного навчання, слід в першу чергу намагатися якомога легше і зрозуміліше підносити дитині необхідні знання. Разом з тим треба працювати над вихованням волі до праці. А метою праці та стимулом повинно бути прагнення учня відчувати результати своєї роботи. Це прагнення педагог повинен якнайшвидше пробудити в дитини і всіляко підтримувати в ході занять.

При розучуванні навіть найпростіших пісеньок треба прагнути насамперед пробудити в дітях правильне слухове сприйняття мелодії. Дитина повинна навчитися співати мелодію, граючи її одночасно на фортепіано, потім співати мелодію без участі інструменту, підбирати в різних тональностях. З самого початку навчання дуже важливо привчати дитину до транспонування. Такого роду вправи сприяють розвитку слуху, пам'яті і орієнтування на клавіатурі.

Найпоширеніша небезпека для піаніста – скутість рук. Для того, щоб уникнути її на самому початку навчання, можна розкласти якусь відому дитині мелодію між правою та лівою руками і давати грати її одними третіми пальцями. Головне при цьому – свобода рук, їх природні рухи для передачі музичних думок і почуттів. Вимоги красивого, співучого тону, виразної співучості у виконанні мелодії, осмисленого фразування є турботою педагога, починаючи з самого початку музичного виховання учня і протягом усього часу його навчання. Співуче виконання, красиве фразування пов'язані з хорошим володінням прийомами гри legato. Всім зрозуміло, що заняття музикою, виховання і розвиток музично-образного мислення пов'язані насамперед із сприйняттям мелодії. У художньо-осмисленій послідовності музичних звуків, що утворюють єдину мелодичну лінію, зазвичай використовується legat'не виконання. І природно було б починати заняття з вироблення гарного legato у виконанні мелодії. Проте відмічено, що організація руки учня, правильний розподіл ігрової напруги і, як наслідок, видобуття хорошого тону найкраще досягаються початковими вправами на non legato, про що го-

ворилося вище. При цьому треба пам'ятати, що *non legato* не повинно порушувати єдність фрази.

Гра на фортепіано потребує пристосованості всього рухового апарату піаніста до особливостей інструменту. Слідкувати за правильністю посадки і відсутністю зайвих рухів, прищеплювати учневі вірні ігрові відчуття – все це постійно повинно знаходитися в сфері уваги педагога. Посадка, як і положення рук на клавіатурі, багато в чому індивідуальна. Однак існує ряд умов, які є обов'язковими для всіх учнів, а саме збереження стрункого положення корпусу, відсутність скутості та напруги, особливо в області плечового поясу, ліктьового суглоба, кисті тощо. Рухова свобода – не безвольна розслабленість, а готовність до найрізноманітніших дій на клавіатурі. «Сидіти треба перед центром клавіатури, лікті повинні вільно звисати і знаходитися трохи ближче до клавіш, ніж плечі, щоб передня частина корпусу не могла бути перешкодою для пересування кисті і руки вздовж всієї клавіатури. Висоту сидіння необхідно пристосувати до росту виконавця. Лікті повинні знаходитися трохи вище поверхні клавіш. Більш низька посадка перешкоджає рухам рук і втомлює їх... Голову і верхню частину корпусу слід тримати прямо; треба остерігатися звички сутулитися – це не тільки бридко, але й погано відбивається на грі, а з плином часу може шкідливо позначитися на здоров'ї» [1, с. 27]. Необхідно не стільки навчати будь-яким рухам, скільки усувати всі непотрібні м'язові напруги, що заважають учневі самому знайти природні та логічні рухи, що сприяють вдалому відтворенню на інструменті задуманого музичного образу.

Робота над художнім образом починається з перших кроків у навчанні музики та опанування музичного інструменту. Вперше навчаючи дитину нотній грамоті, педагог повинен з щойно засвоєних учнем знаків скласти будь-яку мелодію, по можливості вже знайому (так зручніше узгодити слухові та зорові відчуття), і навчити його відтворювати цю мелодію на інструменті.

З самого початку навчання дитина має відчути і сприйняти ритм запропонованих йому музичних прикладів. Потім слід пояснити, що означають зображення тривалостей нот, пауз, крапки біля них тощо. Для дитини накреслення цих знаків має асоціюватися з певною довжиною звуку або мовчання. Відбиті у нотному запису зображення ритмічних знаків педагог повинен завжди ілюструвати прикладами цікавих для дитини пісень та мелодій. Способів пояснення ритму можна знайти багато. Найпоширеніший з усіх – зображення цілої ноти як яблука, що його ділять на половинки, чверті і далі. Необхідно з самого початку пояснення тривалості звуків говорити також і про паузи. Перш за все діти

повинні зрозуміти, що пауза – це знак мовчання, це є перерва у звучанні, але не в русі! Це немов дихання в музичній мові. Поряд з вивченням ритму педагог повинен пояснити дитині, що таке темп, розмір, такт і за-такт. Всі вигадані завдання повинні йти від інтуїтивного відчуття вікової психології дитини та його індивідуальної реакції на музику.

Вчитель гри на будь-якому інструменті повинен бути перш за все вчителем *музики*, тобто її тлумачем, а не просто займатися з учнями технічним зубрінням. Вчитель має не тільки довести до учня зміст твору, не тільки «заразити» його поетичним образом, а й дати йому аналіз форми, гармонії, мелодії, поліфонії, він повинен бути одночасно і теоретиком, і істориком музики, а також учителем сольфеджіо, гармонії і гри на фортепіано.

Одне з головних завдань педагога – зробити якомога швидше й ґрунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, тобто прищепити йому ту самостійність мислення і методів роботи, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність.

Використані джерела

1. Черні К. Повна теоретична та практична фортепіанна школа / Карл Черні. – М. : Музыка, 1986. – 240 с.

*Корсун Тамара Олександрівна
Пісковець Любов Василівна*

СЦЕНАРІЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ПОСТАНОВКИ «МУЗИЧНЕ КОРОЛІВСТВО» ДО СВЯТА «ПОСВЯТА В ЮНІ МУЗИКАНТИ» ДЛЯ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

«Музичне королівство» – це неординарний цікавий сценарій свята, яке щорічно можна проводити в ДМШ для першокласників. Сценарій створений з метою виховання у першокласників не тільки стійкого інтересу до музики, емоційного сприймання музичних творів, виховання навичок культури слухання, він передбачає й дидактичну функцію, а саме – момент закріплення необхідних елементарних знань юних музикантів, які вони здобувають на уроках сольфеджіо та по спеціальності.

Юні музиканти поринають у світ музичної казки, де зустрічаються з Королевою Музикою, Гармонією, Мелодією, веселим звукорядом, Скрипковим та Басовими ключами, героями дитячих казок, Королевою Фальшивією зі своїми помічниками та іншими не менш оригінальними персонажами. Діти зацікавлено спостерігають за концертом, тому що дійство відбувається в театралізованій формі. Надзвичайно цікавий сю-

жет спектаклю наповнений яскравим музичним матеріалом, колоритними, ефектними костюмами і декораціями.

Спектакль базується на використанні музики як композиторів-класиків, так і сучасних українських композиторів. Вистава насичена вокальними номерами, які розвивають вміння чисто інтонувати мелодію, виразно, художньо-образно, злагоджено співати ансамблем, тріо, дуєтом, соло з музичним супроводом, вміння передавати голосом характер, динаміку твору, а також рухатися згідно з характером музики.

Поряд із виконанням учасниками відомих популярних дитячих пісень («Сім нот» (сл. Н. Кулик, муз. А. Мігай), «Веселий чоловічок» (сл. П. Синявського, муз. А. Журбіна, «Звідкіля ти, Музико» (сл. В. Сулова, муз. Я. Дубравіна), «До, ре, мі» (сл. З. Петрова, А. Островського та ін.), спектакль супроводжують фрагменти творів С. Прокоф'єва, П. Чайковського, що створює колоритне мозаїчне звучання театралізованої вистави-концерту.

У виставі застосовується комбінований музичний супровід: фортепіано та синтезатор, баян, акордеон та синтезатор або лише синтезатор, використовуючи різні звукомузичні ефекти та можливості цього інструменту.

Вдало продумана драматургія сценарію дає можливість включити в нього концертні виступи учнів та викладачів всіх відділів музичної школи, які в свою чергу знайомлять слухачів з різними музичними інструментами та пропонують музині твори різних форм та жанрів. Таким чином юні музиканти знайомляться з творчістю сучасних українських, зарубіжних композиторів та композиторів-класиків. Кульмінацією свята є урочиста клятва першокласників, котрих посвячують в юні музиканти, та їх дебютний виступ у складі молодшого хору.

Сценарій свята «Музичне королівство» є цікавий для постановки, він має 22 дійові особи, велику кількість музичних номерів, тривалість дійства – приблизно 1 година 10 хвилин. Важливою рисою культурно-просвітницького заходу є звернення до різних вікових категорій учнів. У виставі можуть брати участь діти молодшого, середнього та старшого шкільного віку – 7-15 років. Ролі таких персонажів як Королева Музика, Мелодія, Гармонія, Королева Фальшивія виконують діти старшого шкільного віку. Діти середнього шкільного віку можуть виконувати ролі Ключів (Скрипковий та Басовий), Какофонії, Дисгармонії, Полутоніки, Пентатоніки, Тритоніки та Ліні, а ролі Пажа, Іжачка та семи Ноток – діти молодшого шкільного віку.

Прикрасою будь-якого свята є яскравий сюрпризний момент. У виставі «Музичне королівство» сюрпризним моментом можуть бути ви-

користані будь-які казкові герої, такі як Карлсон, Попелюшка та ін. (яскравий концертний номер за вибором керівників).

Не менш значимим є підбір виконавців різноманітних ролей. Слід зазначити, що Гармонія і Мелодія – ведучі всього театралізованого дійства, вони до кінця свята знаходяться на сцені (спілкуються з героями вистави, оголошують концертні номери), тому на ці ролі необхідно підбирати учнів, які мають сценічну витримку, володіють виразною дикцією.

Особливу увагу слід приділити підбору учнів на ролі Королеви Фальшивії та її підданих. Ці діти повинні вміти не тільки чисто інтонувати та володіти сценічною мовою, а ще й мати почуття гумору та ритмічно грати на різних музичних інструментах: ударних (маракаси, барабани, тріскачки, тамбурини, трикутник), струнних (гітара), духових (сурма, саксофон). Гру на інструментах також можна імітувати під відповідний музичний супровід або фонограму. У фрагменті вистави, де ролі виконують Королева Фальшивія та її піддані, всі дійові особи не повинні стояти осторонь, а мають долучатися до безперервного загального дійства: вони можуть підтанцювати, перешіптуватися, підспівувати тощо. Головне – щоб це було влучно і дотепно. Тут є можливість для творчої імпровізації. Все це сприяє не лише формуванню і розвитку умінь та навичок майстерного виконання номеру, а й виховує у дітей любов до різних видів творчої діяльності.

Ретельної роботи потребує підготовка виконання фрагменту вистави за участю дітей молодшої вікової групи. Учні, які виконують ролі Ноток, Іжачка та Пажа, потрібно навчити злагоджено співати, виконувати нескладні танцювальні рухи та артистично обігравати свої ролі.

На роль Королеви Музики слід підібрати дитину, яка має яскраві вокальні дані, тому що у фіналі спектаклю вона виконує пісню про Музику (за вибором керівників).

Різнобарвності у виставі додають невеличкі хореографічні номери. Вони базуються на елементарних танцювальних руках, характерних для вальсу (приставний крок, кружляння, повороти) та польки (відскоки, пружинка, кружляння тощо). Так, «Вальс» у виставі танцюють Мелодія і Гармонія зі Скрипковим та Басовим ключами, а Сім Ноток з Карлсоном виконують веселу «Польку». Якщо діти мають хореографічну підготовку, танок можна ускладнити, порадившись з хореографом.

Декорації для театралізованої вистави «Музичне королівство» зробити нескладно. Центральну стіну сцени слід прикрасити яскравим написом «Музичне королівство». Також можна використовувати вирізані з твердого паперу музичні знаки, 4 плакати розміром 100*80 см із зображенням тривалостей нот та різнокольорові кульки і стрічки. Такі деко-

рації мобільні, їх легко переносити та прикріплювати до стіни, плакати до спинок звичайних стільчиків.

Реквізити у виставі такі: гітара, сурма, бубен, тріскачки, тамбурин, маракас, трикутник, 4 стільця для плакатів, папір з написом «Королівський указ», велике та маленькі бутафорські яблука, палиця для Іжачка. Костюми повинні відображати характерні риси сценічних образів. Це підкреслить видовищність театралізованої вистави.

Представлена розробка підкреслює необхідність цілісного естетичного виховання учнів з акцентом на музично-театральну природу творчості. Це дає змогу урізноманітнити систему занять в ДМШ, покращити сценічне сприйняття учнів та розвинути їх пізнавальні інтереси.

Криштопа Людмила Анатоліївна

КАЗКА «ЧЕРВОНА ШАПОЧКА» В ДИТЯЧІЙ ШКОЛІ МИСТЕЦТВ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проблеми дитячої опери завжди були і є актуальними для наукових досліджень. Сучасні музикознавці вивчають питання, які пов'язані з історією виникнення жанру дитячої опери, його розвитку, трансформації, проблемами виконання музичних постанов та їхнього виховного значення. Науковці у своїх дослідженнях часто звертаються до основних питань вивчення дитячої опери. Н. Ізуграфова [2] розглядає етапи створення та відокремлення дитячої опери від дорослої. О. Єрмаков [1] вивчає феномен дитячої опери для аматорського театру як музично-театральний різновид в ракурсі її історичного становлення і розвитку. Дитячу музику в історичному контексті досліджує К. Сорокіна [4], виявляючи її емоційно-психологічне навантаження та виховну роль. О. Ширяєва [5] розглядає питання історії та теорії жанру дитячої опери, підкреслює його унікальність і універсальність. Л. Мещанова та А. Шмідт [3] вивчають питання соціальної реабілітації дітей з обмеженими можливостями; дослідники вважають музично-творчу роботу дитини необхідним напрямом у навчанні та вихованні.

Традиція музично-театральних постанов існувала в дитячій школі мистецтв м. Українка Київської обл. з дня заснування школи. У різні роки глядачам були представлені вистави «Муха-цокотуха», «Про Ємелю», «Новорічні пригоди», «Як лікували бегемота» тощо. Ці вистави ставилися за сценаріями, написаними професійними поетами та композиторами. Учні в таких виставах були акторами-виконавцями. В останні роки в школі створюються такі вистави, де діти є авторами сценарію, музики, концертмейстерами вистави і оформлювачами сцени (учні малюють і

будують декорації). Таким чином на практиці використовуються знання та вміння з сольфеджіо, музичної літератури, образотворчого мистецтва, навички гри на інструменті, вокалу й акторської майстерності.

У 2017 р. казці Шарля Перро «Червона Шапочка» виповнюється 320 років. За мотивами улюбленої казки в школі вирішено поставити дитячу оперу. В основу «Червоної Шапочки» Шарля Перро, якого вважають засновником жанру дитячої казки, покладені відомі народні сюжети, розповсюджені в Італії, Франції та інших країнах. Будучи видатним науковцем, автор спочатку публікував казки для дітей, підписуючись ім'ям свого вісімнадцятирічного сина – П'єра Дарманкура. До сюжету казки зверталися діячі різних видів мистецтва. В галузі образотворчого мистецтва відомі роботи Альберта Анкера, Артура Рокхама, Гюстава Доре тощо. Образи опери привертати увагу діячів кіно – назвемо мультфільм сестер Брумберг, американський художній фільм Кетрін Хардвік тощо. Першою дитячою оперою на даний сюжет була опера Цезаря Кюї (1911). Із сучасних опер на сюжет казки «Червона Шапочка» відомі твори грецького композитора Сеймура Бараба (1962), російського композитора Михайла Раухвергера (1979), французького композитора Жоржа Апергіса (2001).

Відомі українські композитори ХХ століття – Олександр Левицький, Ігор Білогруд, Василь Безкоровайний, Роман Смоляр – також звертаються до героїв «Червоної Шапочки». «Червона Шапочка», як і усі казки – цікава історія з мораллю. Мораль цієї казки: слухатися матусиних наказів, ніколи не тікати в сторону від Великої дороги, не бути надмірно довірливою та не розмовляти з незнайомцями. Незалежно від мов, якими інтерпретувався сюжет, а це – французька (Ш. Перро), німецька (брати Грімм), російська (І. Тургенєв), українська (Р. Смоляр) традиції – мораль не змінювалася. Такою вона залишилася в постановці Української ДШМ, але до основних мотивів додався ще один виховний елемент – виховання доброти та милосердя за допомогою музики.

У шкільній версії казки багато уваги приділяється лісовим мешканцям, з якими у лісі зустрічаються Червона Шапочка та Вовк – Білочкам, Жабкам, Птахам, Бджолам, Жукам, Метеликам, Ведмедям, Квіткам. Усі герої, як головні, так і другорядні, мають свою яскраву музичну характеристику. У виставі звучить музика композиторів-професіоналів та учнів школи. Основні події казки у новій версії ДШМ м. Українка залишаються незмінними.

Отже, Червона Шапочка – модниця і красуня, добросердна і моторна дівчинка. Вона з радістю збирається відвідати Бабусю, в лісі із захопленням слухає музику, підспівує Метеликам та щиро спілкується з

Вовком. Її музична характеристика відтворює різнобічність образу дівчинки. Вокальній партії героїні притаманні різкі темпові та динамічні зміни. Мелодія її пісні має неширокий діапазон, що пов'язане з вокальними даними авторки музики (Єва Кириленко, 10 років) та виконавиці ролі Червоної Шапочки (Оля Панасюк, 11 років).

Вовк у шкільній версії казки не злий герой, а голодний бешкетник, веселий шибеник. Він не має вокальної партії, тому що роль виконує учень відділу образотворчого мистецтва, який не має навичок співу (Леонід Книш, 11 років). Образ Вовка розкривається інструментальною музикою танцювального характеру з гострим синкопованим ритмом, різкими стрибками в мелодії (автор музики – Валерія Дорошенко, 15 років).

Крокуючи лісом, Червона Шапочка спілкується з лісовими мешканцями. До неї злітаються Метелики, які танцюють вишуканий вальс (автор Марієтта Ломакіна, 11 років), зграя Пташок – ансамбль скрипалів, Добрий Жук – улюбленець всіх мешканців, про якого всі співають пісню «Добрий жук» А. Спадавеккіа. Жук (Софія Перебійніс, 12 років), розважаючи Червону Шапочку, грає на саксофоні «Італійську польку» С. Рахманінова. Допомагають Червоній Шапочці пустотливі Білочки, які зупиняють Вовка, кидаючи в нього шишки. Дійство супроводжує бадьора музика Валерії Дорошенко. Зрадивши тому, що Вовк втік, Білочки (Кірена Цівка, 5 років та Даніїл Власенко, 6 років) грають на скрипках радісну «Чечітку» К. Джонса, під яку танцює Мама Білка (Софія Ярмак, 11 років). Доброзичливі Жабки (Валерія Русіна, 11 років та Ірина Кунченко, 9 років) співчувають Вовкові, лікують його рани та радять дружити з усіма. Лагідною, привітною, доброзичливою постає перед глядачами Бабуся (Валерія Юзефович, 10 років). Образ героїні яскраво представлений музикою авторки. Музика, яку виконує на роялі Бабуся, спокійна й умиротворена.

Музичний вступ до вистави передає картину безтурботного життя в лісі: спів пташок, дзюрчання струмка, дзижчання бджіл, шелест дерев (автор Анастасія Удовик, 11 років). Завершує виставу заключний хор «Сказка по лесу идёт» (музика радянського композитора Сергія Нікітіна).

Позитивне враження від вистави посилюється художнім оформленням сцени. Затишні будинки Червоної Шапочки та Бабусі знаходяться на доглянутих подвір'ях. Лісові мешканці живуть серед чарівних дерев, на яких казково ростуть музичні інструменти. Різнокольорові паперові птахи кружляють під стелею над лісовою галявиною з квітами-нотами. Декорації створені учнями відділу образотворчого мистецтва під керівництвом талановитої художниці Олени Беркутенко. Керували

цим музично-театральним дійством Марія Коліко та автор даних тез (викладачі сольфеджіо та музичної літератури).

Музична вистава «Червона шапочка» була представлена в різноманітній дитячій творчості учнів школи мистецтв м. Українка. Музика вистави, акторське і музичне виконання, сценічне оформлення – тобто повне забезпечення процесу підготовки і проведення свята – зроблено талановитими дітьми під професійним керівництвом викладачів. Учні зрозуміли, що вчити теорію музики на сольфеджіо – це не просто відірвані від практики знання, це справній досвід у написанні музики та її професійному виконанні. Отримане учнями, викладачами і батьками задоволення від процесу творення стало справжнім святом. Звичайно, що саме таке виховання і навчання дає позитивний заряд від спілкування з Музикою.

Використані джерела

1. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества композиторов Урала) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Ермаков ; Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2012. – 23 с.

2. Изурафова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Изурафова ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 20 с.

3. Мещанова Л. Н. Социальная реабилитация ребёнка с ограниченными возможностями в условиях интегративной театрально-хоровой деятельности / Л. Н. Мещанова, Л. Н. Шмидт // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – № 4. – С. 128-142.

4. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. А. Сорокина ; Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2006. – 26 с.

5. Ширяева О. Ф. Опера Т. Шкербиной «Дюймовочка»: к вопросу об истории и теории жанра детской оперы / О. Ф. Ширяева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 1 (41). – С. 114-120.

Лавріна Тетяна Анатоліївна

ДОСВІД ФОРМУВАННЯ СТРАТЕГІЇ

ВИВЧЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Методико-педагогічна думка весь час потребує постійних пошуків нових дидактичних шляхів, які сприятимуть найефективнішому результату. Не виключенням є об'ємна тема в предметі сольфеджіо як «Інтервал». Враховуючи багатовекторність вивчення зазначеної теми, очевидно стає її актуальність, особливо якщо ставити за мету виявлення оптимальних шляхів щодо вирішення проблеми засвоєння учнями інтервалів.

Знайомство з явищем музичного інтервалу пропонується розпочати з його гармонічної форми. Гармонічні інтервали (далі ГІ), як цілісно-сформовані музичні явища, що мають свій «фонохарактер» (термін В. Самохвалова), закріплюються при їх первинному вивченні на слух у свідомості учнів мимовільно, природно, і, як показала практика, досить легко та швидко. Таким чином, миттєва «рефлекторна» реакція (термін А. Островського) на ГІ, що має бути результатом роботи над ГІ і яка не передбачає його перекладу в мелодичну форму з метою визначення або перевірки, розвивається ніби сама собою. Тому робота над освоєнням мелодичного інтервалу (далі МІ) відкладається на пізніший час, коли цілісне явище (ГІ) стане підсвідомою опорою для засвоєння МІ. Вивчення МІ розпочинається в період засвоєння назв та тонової величини при вивченні ГІ. Після цього дві форми роботи ведуться роздільно-паралельно, враховуючи різницю між виразовими властивостями ГІ і МІ.

Для роботи над слуховим освоєнням ГІ з опрацьованої методичної літератури були відібрані рекомендації провідних методистів, таких як О. Давидова [2], А. Островський [5] та Л. Масльонкова [3; 4]. Прислухавшись до останніх та враховуючи власні досвід і міркування був розроблений стратегічний план по вивченню інтервалів.

Перший етап. Розпізнавання інтервалів, як мінімальних форм співзвуч. На цьому етапі інтервали визначаються виключно як консонанси та дисонанси окремо та в інтервальних послідовностях (3-7 інтервалів). У слухових вправах використовуються інтервали, які найбільш яскраво виражають властивості консонантності або дисонантності: секунди, терції, сексти та септими.

Другий етап. Визначення просторової характеристики інтервалів, як ступеня віддаленості одного звуку від іншого в рамках октави. Не використовуючи назв інтервалів, учні характеризують останні як вузькі та широкі, консонанси та дисонанси. Тренувальні вправи на цьому етапі формуються на основі принципів тотожності та контрасту.

Третій етап. Вивчення інтервалів кварта, тритона та квінти як середніх консонансів та дисонансу. В цій групі співзвуч тритон визначається майже безпомилково, легко запам'ятовується як єдиний середній дисонанс. Тому основна робота спрямована на розпізнавання кварта і квінти на основі їх взаємного порівнювання. Полегшує завдання порівняння цих інтервалів з фігурами квадрату та кола. Квадрат асоціюється з впевненим звучанням кварта, коло – з об'ємністю квінти. При подальшому знайомстві з сучасною методичною літературою виявилось, що подібна система графічних символів вже розроблена Т. Боровик [1].

Четвертий етап. Введення назв інтервалів після засвоєння їх властивостей та вивчення ступеневої величини. До всіх перелічених форм завдань додаються відповіді з назвами інтервалів. Новими вправами стають побудова, запис, визначення заданих інтервалів на слух та в нотному тексті.

П'ятий етап. Освоєння тонової величини інтервалів на основі більш тонкої слухової диференціації. Мала секунда та велика септима сприймаються як різкі дисонанси, велика секунда та мала септима – як м'які. Запам'ятовування малих та великих терцій та секст засновано на асоціативних зв'язках з мажором та мінором. Інтервали граються тільки в середньому регістрі. На цьому етапі застосовуються всі форми завдань. Визначення на слух ГІ можливо в умовах триголосся на фоні витриманого нижнього чи верхнього голосу.

Відомо, що в музичній тканині інтервали змінюють свій характер порівняно з ізольованим звучанням. Зберігаючи вихідні іманентні якості, в музичному контексті інтервал варіює їх – посилює, послаблює, загострює, пом'якшує. Тому важливе місце в роботі над інтервалами мають займати музичні приклади як одна з форм слухових вправ. Кожний етап вивчення інтервалів супроводжується п'єсами, в яких вся музична тканина або її частина оформлені у вигляді ГІ. Таким чином, засвоєння вихідних, тобто, константних властивостей інтервалів проводиться через слухання ізольованих інтервалів, а засвоєння похідних, тобто, варіюваних, можливих, відбувається через слухання інтервалів в музичних прикладах. Така форма роботи дозволяє охопити широкий спектр виразових можливостей ГІ.

Опанування МІ відбуватиметься саме на ґрунті набутих знань шляхом виведення нових виразових якостей МІ порівняно з ГІ. Пропонуються такі форми роботи: визначення МІ на слух в музичних прикладах, інтонування інтервалів у ладу, від звуку. В останньому типі вправ учневі пропонуються ланцюжки інтервалів із вказаними напрямками їх побудови. Перший інтервал будується від заданого звуку, всі інші – від наступного отриманого. Вправи від звуку мають бути організовані таким чином, щоб не дозволити учневі настроїтися на конкретний лад, а навпаки, передбачити при інтонуванні кожного наступного інтервалу подолання «ладової інерції» (термін А. Островського).

Процес засвоєння МІ доцільно розподіляти на етапи відповідно до зростання їх ступеневої величини.

Перший етап. Засвоєння малої та великої секунд.

Другий етап. Засвоєння малої та великої терцій. Об'єднання терцій та секунд в усіх формах роботи.

Третій етап. Засвоєння чистої кварта та квінти. Поєднання їх з терціями та секундами в усіх формах роботи.

Четвертий етап. Засвоєння малої та великої секст. Поєднання їх з вивченими інтервалами в усіх формах роботи.

П'ятий етап. Засвоєння малої та великої септим. Поєднання їх з вивченими інтервалами в усіх формах роботи.

Отже, звернувшись до різних методик, ми отримали достатньо підстав для формування власної стратегії викладання теми «Інтервал» на уроках сольфеджіо. У ході спостереження встановлено, що підбір адекватних асоціацій щодо співзвуч безпосередньо впливає на якість засвоєння останніх учнями. Важливе значення має апелювання до музичного матеріалу різних часів та стилів, до творів, в межах яких відбувається акцентуація уваги авторів на тому чи іншому інтервалі. Відповідним чином проводиться підбір таких творів, які демонструють дітям застосування інтервалів в композиторській практиці.

Таким чином, інтегровано один з можливих ефективних шляхів у вирішенні проблеми засвоєння учнями феномену інтервалу.

Використані джерела

1. Боровик Т. А. Изучение интервалов на уроках сольфеджио / Татьяна Анатольевна Боровик. – М. : Классика-XXI, 2006. – 66 с.
2. Давыдова Е. В. Методика преподавания сольфеджио / Елена Васильевна Давыдова. – М. : Музыка, 1975. – 156 с.
3. Маслѐнкова Л. М. Интенсивный курс сольфеджио / Людмила Михайловна Маслѐнкова. – СПб. : Союз художников, 2003. – 174 с.
4. Маслѐнкова Л. М. Что такое сольфеджио / Людмила Михайловна Маслѐнкова // Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. ст. – М. : Классика-XXI, 2006. – С. 11–21.
5. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио / Арон Львович Островский. – Л. : Музыка, 1970. – 296 с.

Малыхина Марина Анатольевна

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В АКТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ ЦИРКА

Роль и место импровизации, а также методы обучения импровизированию в различных видах сценических искусств изучались практиками и теоретиками драматического театра (Б. Голубовским, Н. Демидовым, Б. Захавой, М. Кнебель, Г. Кристи, Л. Курбасом, В. Орловым, К. Станиславским); деятелями пластического театра, пантомимы и хореографии (В. Борисовым, И. Зайцевой, Н. Казминым, Н. Соколовой, Н. Ужвенко); специалистами в области психофизического тренинга

(Л. Грачевой, Н. Рождественской, М. Сосновой, А. Толошиным). Недостаточно изученным, на наш взгляд, остается один из аспектов профессионального циркового образования, а именно методика развития способности к импровизации у будущих артистов цирка.

Учитывая специфику профессиональной деятельности артистов цирка, на наш взгляд, следует сосредоточить внимание на обретении студентами опыта именно пластической импровизации, в которой «баланс информационного потока будет смещен из вербальной области в невербальную» [1, с. 71]. По мнению Н. Казмина, важным является «тотальное безмолвие, когда движение актера полностью заменяет собою текст словесный, когда физическое действие актера, его психофизическое состояние и является текстом в его семантическом понимании» [1, с. 76]. Предложенный тезис кажется нам справедливым и относительно процесса обучения студентов цирковых специализаций.

Рассмотрим примеры из практики автора в работе со студентами КМАЭЦИ. Поводом для импровизаций на первых порах становятся тренинговые упражнения. В процессе подготовки артистов театра и кино часто используются упражнения на импровизацию определенного текста, например, когда каждый из участников добавляет по одной фразе, создавая рассказ или сказку. В нашей практике подобное упражнение трансформировалась в авторский вариант – *«Пластические диалоги»*. Пять-шесть студентов становятся (салятся) в полукруг. Преподаватель предлагает тему для разговора, например «Цвет». Первый студент пластически и мимически воспроизводит любой цвет и передает его другому участнику «диалога». Второй принимает эту информацию и, трансформируя в собственный цвет, бросает «реплику» следующему.

Например, студентка при помощи невыразительной мимики, медленных, не до конца оформленных движений и поз воспроизвела серый цвет и как бы «испачкала» им того, кто сидел рядом, коснувшись. Вторая участница, немного побыв серой, «отряхнула» с себя этот цвет и сменила его на розовый (определенная инфантильность в мимике и пластике). Цвет она передала, будто играя в салки, стукнув соседа справа по руке. Третий участник принял от соседки «розовые очки», надел их и сам стал наивно-розовым (копирование инфантильной манеры предыдущей участницы), но потом он снимал эти очки и ужасался тому, что видел вокруг и «чернел» от разочарования. Упражнение выполняется поочередно всеми участниками, а затем результат обсуждается вместе со студентами-зрителями. Сравнивается соответствие трактовки зрителей замыслу участников, определяются наиболее удачные «цвета».

Вариантом этого упражнения может быть ситуация, когда тему получает от преподавателя только первый участник, а остальные студенты пытаются понять ее в процессе «диалога». Варианты тем для упражнения: «Эмоции», «Природные явления», «Геометрические фигуры», «Жанры драматургии», «Инопланетные животные» и др.

Усложнить упражнение также можно, увеличив темп. Опыт показывает, что необходимость быстро получить и передать пластическую реплику ослабляет рациональный подход к выполнению задания и тело включается в импровизацию раньше, чем студент успевает найти оправдание позе или жесту. Такая спонтанность способствует не только извлечению от мышечных зажимов, но и ослабляет «зажимы» фантазии, воображения, инициативности.

Следующим этапом работы может стать создание пластической групповой импровизации. Упражнение «*Фантазии на тему*» выполняют три-четыре студента (работают, образовав треугольник или ромб). Импровизацию, тему для которой задает педагог, начинает студент, стоящий первым на авансцене, другие повторяют движения. Ведущий, поворачиваясь влево, передает инициативу следующему участнику и студенты уже работают в профиль к зрителю. Далее импульс передается третьему и четвертому участнику, а заканчивает импровизацию тот, кто начинал.

На основе этого упражнения можно создавать зарисовки, эскизы на предложенную тему («Осень», «Ритуал», «Радость» и т. п.). На начальном этапе студенты предпочитают высказывать личную точку зрения на предложенную тему, не продолжая «пластическую мысль» партнера. В дальнейшем темы усложняются, становятся более точными, содержащими в названии определенный драматургический намек, а участники импровизации «слушают» и пластически продолжают реплику своего партнера, создавая общий рассказ на заданную тему.

Так, студентами третьего курса была создана импровизация «Круг замкнулся». Первый студент – ребенок, впервые становится на ноги и делает первый шаг; второй – влюбленный юноша; третья исполнительница – невеста; четвертый участник – ребенок, становится на ноги и готовится к первому шагу. За четыре шага студенты рассказали историю любви от одного рождения к другому – круг замкнулся.

Автор не случайно называет эти импровизации зарисовками, эскизами. В процессе выполнения упражнений не идет речь о вполне сформированном замысле и его совершенной реализации. Образы в импровизациях только намечаются несколькими пластическими штрихами.

Выполнение подобных упражнений является импровизацией в импровизации. Следуя за ведущим, ведомые не просто повторяют позы и жесты, они пытаются уловить и продолжить идею, мысль, фантазию друг друга. В этом живом мгновенном процессе все внимание, все силы студентов отданы сотворчеству, а потому не остается места для самокритики, зажимов, размышлений о том, поймет ли кто-то твою пластическую мысль.

Важным дополнением к подобным упражнениям становится музыка, которая не только задает единый для всех темпоритм действия, но и подсказывает новые идеи, провоцирует фантазию, создает определенную атмосферу. Музыка позволяет сделать импровизацию сложнее по способу исполнения и интереснее по содержанию. Для этого лишь нужно предложить студентам сформулировать мысль за шестнадцать тактов, а позже – за восемь или даже за четыре такта.

Кроме того, можно позволить спонтанное изменение направления передачи импульса (по и против часовой стрелки). Для выполнения более детальных импровизаций можно предоставить возможность участникам высказаться три-четыре раза в рамках выполнения упражнения. Важно, что эти импровизации становятся также поводом поговорить о законах композиции, особенностях взаимодействия с партнером, о средствах пластической выразительности артиста цирка.

Специфика цирка как художественного феномена, особенности создания манежного образа актуализируют дальнейшие поиски в сфере методики преподавания дисциплины «Актерское мастерство артиста цирка».

Используемые источники

1. Академия пантомимы: теория и практика : сб. статей / Отв. редакторы Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – 228 с.

*Мережко Юлія Валеріївна
Петрикова Оксана Петрівна*

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА-ПОЧАТКІВЦЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛУ

Сучасний стан розвитку педагогіки мистецтва відзначений зростанням інтересу до проблем вокальної підготовки студентів вищих навчальних закладів. Цей процес є багатограним за своєю структурою та має свою специфіку на рівні вищої школи. Не випадково основним завданням викладача вокалу у вищій школі є виховання у співака-

початківця високої музично-виконавської культури, одним з ключових компонентів якої є вокально-сценічна майстерність.

Метою роботи є висвітлення важливої педагогічної умови та етапів підготовки студента до публічного виступу на заняттях з вокалу, які сприятимуть послідовній та систематичній педагогічній діяльності викладача до формування вокально-сценічної майстерності у майбутнього співака-початківця.

У сучасній науково-педагогічній літературі існує багато різних поглядів щодо визначення понять «сценічна майстерність», «вокально-сценічна майстерність» (Е. Абдуллін, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Федоришин та ін.). На думку Е. Абдулліна, сутність поняття «вокально-сценічна майстерність» полягає в тому, що сценічна майстерність учителя музики – професійна якість особистості, яка проявляється в художньо-комунікативній, музично-виконавській і художньо-організаторській діяльності та насичує художньо-пізнавальні процеси емоційно-образною сферою, яка стимулює творчі здібності особистості [1, с. 40].

Узгодження змісту поточних занять із завданнями публічної демонстрації художньо-навчальних досягнень співаків-початківців – це необхідна умова, яка сприяє систематичній та цілеспрямованій підготовці студента до публічної демонстрації своїх вокальних надбань. Календарно-тематичне планування дозволяє викладачу вокалу орієнтуватись у плані роботи та бути готовим заздалегідь до кожного заняття вокалу.

Поточні аудиторні заняття з вокалу мають багато спільних рис, але і мають свою своєрідність та неповторність. Кожне заняття має підпорядковуватись певній меті, тому всі види діяльності повторюються, але акцент має бути зроблений на якийсь один вид роботи, так, поступово відбувається систематична робота над удосконаленням вокально-виконавських вмінь та навичок (робота над диханням, звуковеденням, дикцією та іншим), щодо художнього втілення образного змісту твору, приближуючи його до концертного варіанту.

Видатний співак Олександр Мишуга висловлювався так: «Не намагайся дивувати – намагайся зачарувати! ... Справа не в тім, щоб "ухопити" ноту, а в тім, щоб торкнутися душі слухача. ... Не повинно бути "слова без змісту і звука без значення, адже думка невід'ємна від емоцій"» [2, с. 13]. Беручи до уваги дані «заповіді співу», необхідно на кожному занятті цілеспрямовано та поступово готувати студентів до публічних концертних виступів – це запорука успішного виконання вокальних творів. Тому важливим пластом роботи викладача зі студентами повинна бути їх систематична підготовка до виступів на публіці, а саме, *дотримання етапності у підготовці до публічного виступу співаків-*

початківців. Цінні поради щодо психологічної підготовки виконавця до концертного виступу містяться у книгах, статтях видатних музикантів та педагогів – Л. А. Баренбойма, Г. М. Когана, Г. Г. Нейгауза, С. І. Савшинського та ін. Але ці існуючі рекомендації не систематизовані, не об'єднані у самостійну книгу, а найголовніше – не дають чіткого аналізу тимчасової періодизації у підготовці до публічного виступу.

Виступ – це результат наполегливої творчої праці виконавця, відповідальний акт, що стимулює його подальше творче зростання. Саме під час публічного виступу тою чи іншою мірою виявляються різні здібності студента – воля, інтелект, глибина емоцій, творча фантазія. *Початковий етап підготовки студентів* до відповідального виступу має великий вплив на формування у нього комплексу емоційних станів та стійких психофізіологічних сприймань, що відтворюються організмом згодом на концертній сцені. Для того, щоб грамотно побудувати заняття на навчальному етапі, перш за все слід *об'єктивно визначити індивідуально-психологічні особливості кожного співака, оцінити рівень нейротизму та реактивності нервової системи виконавця*, від цих факторів залежать часові рамки першого етапу підготовки та особливості використання прийомів саморегуляції психічних станів студента. Враховуючи той факт, що є студенти за темпераментними ознаками: сангвініки, флегматики, холерики та меланхоліки, бажано до підготовки кожного виконавця підходити і індивідуально і враховувати особливості кожного типу.

«Сценічне самопочуття» як єдність інтелектуальної та емоційної сфер спрямовує студента на краще виконання вокальних творів. У цій єдності важливим початком є інтелект – «пильне око», яке слідкує за тим, щоб творче хвилювання виконавця не виходило за естетичні межі та не переходило у сферу буденного переживання. Підготовка до концертного виступу, таким чином, перетворюється у найважливіший етап формування артиста, а успіх його виступу на сцені залежить не тільки від якості та надійності вивчених творів, але і від рівня його психологічної готовності до спілкування з публікою.

Спонування до самоконтролю студента під час виступу є другим етапом підготовки до публічної демонстрації вокальних надбань. Зайве хвилювання не дозволяє користуватися ні можливостями діяльної сторони розуму, ні енергопотенціалом, а інколи призводить до краху усього задуманого та напрацьованого, а незначне хвилювання піднесеного характеру не тільки природне та бажане, але і необхідний момент виступу, який «рятує» виконання від буденності.

Залучення співака-початківця до проведення самостійних аутогенних настанов на зняття психологічних утисків – це третій етап підго-

товки студентів до виступів. Ліквідування почуття сорому, боязні, стресового стану – це не що інше, як зняття психологічних затисків та бар'єрів у студентів.

Внутрішній світ кожної особистості, а зокрема співака-початківця – це «багатство», велика «скарбниця» його особистих уявлень, емоцій, почуттів та досвіду. Знайти шлях до нього, проникнути у цей світ, «витягнути» найцінніше, найкрасивіше з нього та при цьому збагатити його своїм особистим досвідом, на наш погляд, – одне з важливих та корисних завдань сучасного викладача вокалу. *Розкриття перед студентом неповторності та краси його таланту – є четвертим, умовно заключним етапом у підготовці співака-початківця до виступів на публіці.*

Удосконалення вокально-виконавських вмінь та майстерності повинно спиратися на натхнення та внутрішню психологічну інтуїцію і викладача, і студента. Тому що саме у творчому процесі відбувається розкриття музичного образу, створеного думками та почуттями не тільки композитора, а й початківця-виконавця.

Використані джерела

1. Ван Лей. Компонентна структура вокально-сценічної майстерності майбутніх учителів музики : [Електронний ресурс] / Ван Лей // Наукова бібліотека НПУ ім. М. П. Драгоманова. – Режим доступу : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/2764>. – Назва з екрана.

2. Мережко Ю. В. Формування художніх смаків старшокласників у процесі вивчення вокальної спадщини українських композиторів : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Мережко Юлія Валеріївна ; НПУ ім. М. П. Драгоманова. – К., 2012. – 243 с.

Новосьолова Ірина Володимирівна

РОЛЬ ДИСЦИПЛІН ТЕОРЕТИЧНОГО ЦИКЛУ В МОДЕЛІ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

Концепція сучасної національної системи освіти потребує оновлення і вдосконалення форм та методів естетичного виховання. Згідно з цими потребами активно розробляються теоретичні та практичні підходи до вирішення поставлених завдань. У навчально-виховний процес впроваджуються новітні підходи щодо естетичного виховання та поліхудожньої освіти.

Парадигма нинішньої митецької освіти висуває нові вимоги до професійної підготовки майбутніх спеціалістів-митців. Методикам і технологіям практичного навчання митців-початківців присвячена велика кількість наукових досліджень та навчально-методичних розробок. У той же час теоретичній підготовці, за винятком дисциплін музично-теоретичного циклу, іноді приділено недостатньо уваги.

Саме така проблема обумовила актуальність обраної нами теми, оскільки предмети теоретичного циклу у навчальних планах шкіл мистецтв відіграють основоположну роль у формуванні естетичних смаків дитини, забезпечують її всебічний та гармонійний розвиток, впливають на становлення художнього світогляду та самосвідомість, виховують когнітивну культуру, розвивають творчі здібності.

Модель школи мистецтв передбачає наявність кількох напрямків навчання, відповідно, її структура складається з різних відділів (відділень). Таким чином, серед дисциплін теоретичного циклу можуть бути музична література, сольфеджіо, початковий курс історії театру, початковий курс історії хореографічного мистецтва, початковий курс історії образотворчого мистецтва, початковий курс історії кіномистецтва, початковий курс всесвітньої історії мистецтв та ін.

Незважаючи на специфіку курсів, очевидно, що усі теоретичні дисципліни у школі естетичного виховання поєднані завданням здійснювати загальний естетичний розвиток особистості дитини та надавати допомогу у професійному становленні майбутніх митців.

«Початковий курс всесвітньої історії мистецтв» зорієнтований на ознайомлення з різними видами мистецтва, вивчення їхнього становлення і хронологічного розвитку, визначення їх взаємозв'язків та безпосереднє «спілкування» з творами мистецтва, ознайомлення з творчістю видатних художників, скульпторів, архітекторів, композиторів, режисерів тощо. Навчальна дисципліна «Історія мистецтв» покликана вирішувати завдання, поставлені загальною системою естетичного виховання: формування певного рівня художньо-естетичної культури особистості, її здатності до естетичного освоєння дійсності, збагачення емоційно-естетичного досвіду дітей, формування культури емоцій і відчуттів, розуміння учнями зв'язків мистецтва з природою і суспільством, з життєдіяльністю людини. Основою цієї дисципліни є синтез мистецтв, тобто вона за своєю природою дає об'єктивну можливість реалізації міжпредметних зв'язків у навчально-виховному процесі.

Розглянемо процес викладання історії мистецтв у Школі мистецтв № 3 м. Краматорська. На даному етапі історія мистецтв є предметом за вибором. Учні, навчаючись на різних відділеннях, додатково відвідують уроки з дисципліни «Початковий курс історії мистецтв».

У школі учні починають вивчення історії мистецтв у 8-9 років. Даний вік обрано не випадково, оскільки саме тоді формується комплекс художньо-естетичних знань, умінь і навичок у дитини. Це сприятливий період для отримання знань про різноманітні жанри та види мистецтва, для початку формування естетичних смаків та ідеалів. Також

цей підхід дає можливість виділити переважаючі напрямки в мистецькому розвитку учня, тобто можна прослідкувати, на чому він акцентує увагу, який саме вид (чи види) мистецтва є найближчим до нього.

Міжпредметні зв'язки розкривають специфіку вивчення предмета у взаємозв'язку з іншими профільними предметами. Вони пропонують вихід за рамки традиційних предметів, знайомлять учнів з комплексними задачами, які потребують синтезу знань з ряду навчальних предметів, формують загальнонавчальні, загальнокультурні знання, вміння і навички, комунікативні й соціальні компетентності.

На уроках історії мистецтв ми намагаємося якомога частіше використовувати комплексну подачу матеріалу, що дозволяє максимально активізувати інтерес дитини до мистецтва та впливати на її естетичні почуття. Оскільки діти по-різному сприймають один і той же об'єкт, то, використовуючи на уроках комплекс зорових та звукових вражень, можна досягти максимального естетичного впливу на них. Також зазначимо, що міжпредметні зв'язки, які базуються на синтезі мистецтв, діють як певний комплекс, який впливає на учня з різних сторін навчально-виховного процесу. По-перше, вони виконують основні функції естетичного виховання, формують художню культуру дитини. По-друге, міжпредметні зв'язки значно впливають на психологічний аспект розвитку учня. По-третє, вони активізують пізнавальну діяльність дітей, що, природно, приводить до підвищення загального рівня знань.

У дітей досить рано формується власна картина світу. При всій недосконалості та певних недоліках вона має значну перевагу – цілісність сприйняття навколишнього світу, яку необхідно підтримувати і розвивати. На жаль, ця цілісність руйнується у процесі навчання, коли дитина починає окремо вивчати різні дисципліни. Збереження її залежить безпосередньо від застосування в навчанні міжпредметних зв'язків. Саме такий підхід сприяє виробленню системності у знаннях учнів і формування цілісної картини світу. Мистецтво, звертаючись до внутрішнього світу дитини та до її свідомості, бере безпосередню участь у формуванні цієї картини та відіграє велику роль у її збереженні.

Традиційні підходи та інновації у мистецькій освіті завжди повинні зіставлятися із суспільними умовами. Сьогоднішня соціокультурна реальність, запити сучасного соціуму відносно виховання й освіти закликають до пошуку нових педагогічних технологій і методик викладання історії мистецтва. Необхідність зміни і вдосконалення даного процесу пов'язана з особливостями розвитку сучасної дитини в умовах XXI століття – в інформаційному просторі та віртуальній реальності.

Розглянемо засади, на яких, на нашу думку, доцільно ґрунтувати викладання історії мистецтва у сучасних умовах.

Найважливішим завданням дисципліни є залучення учня до світу мистецтва. Його вирішення полягає у тому, щоб максимально зацікавити дитину, захопити її, заволодіти її увагою. Відтак за інтересом до матеріалу дисципліни у дитини поступово виробляється та закріплюється необхідність у постійному спілкуванні з мистецтвом.

У процесі викладання історії мистецтва необхідно враховувати психофізіологічні та вікові особливості учнів. Заняття проходять в нечисленних групах, що дає можливість знаходити індивідуальний підхід до дітей. Матеріали, що пропонуються навчальними програмами, іноді доречно скоригувати, підібрати більш відповідні для даної аудиторії, щоб не втратився інтерес до теми і предмета в цілому, а інформація була адекватно сприйнята і якісно засвоєна.

Розвиток суспільства в умовах науково-технічного прогресу вимагає новаторських підходів і у сфері мистецтвознавства. Відповідно, необхідним чинником є застосування ТЗН на уроках історії мистецтва.

Таким чином, практичне навчання разом з вивченням історії мистецтва дає можливість більш ґрунтовно підготувати майбутнього спеціаліста, підвищити його професійні якості. «Початковий курс історії мистецтв», заснований на їх синтезі, є ефективним засобом у естетичному вихованні та розвитку творчих здібностей учнів, у формуванні цілісної картини світу, в позитивному впливі на психічні процеси сприйняття.

Овсяннікова Наталія Юріївна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ «СОЛЬНИЙ СПІВ. ВОКАЛІЗИ»

Мистецька освіта потребує постійного оновлення навчально-методичного забезпечення, яке має відповідати потребам сучасних студентів усіх спеціальностей. Не виключенням є й сольний спів – спеціальність, що є однією з найзатребуваніших в Україні. Сьогодні є потреба в навчально-методичних посібниках, які не лише відповідають вимогам, що ставляться до методичних праць, а й сприяють розвитку естетичного смаку майбутніх співаків. Також важливим у сучасних навчально-методичних працях є авторський підхід, який несе відбиток індивідуального Я, а тому робить роботу унікальною та неповторною.

Збірка «Сольний спів. Вокалізи» [1] призначена для студентів ВНЗ спеціальності «Музичне мистецтво, спеціалізації «Сольний спів». Відомо, що у становленні професійної майстерності співака важливу роль

відіграють вокалізи, які спрямовані на розвиток артикуляційного апарату, вирівнювання діапазону голосу, вони також сприяють правильному поєднанню голосних і приголосних звуків. На жаль, студенти часто не вповні усвідомлюють важливість технічної складової у мистецтві співу, а тому приділяють недостатньо уваги важливим для формування голосового апарату вправам. Вокалізи, які спрямовані на розвиток вокальної техніки, часто здаються їм зайвими, оскільки займають час на уроках, який можна було б витратити на вивчення більш актуального, на їхню думку, репертуару. Часто таке ставлення до вокалізів пов'язано з тим, що у музичному плані вокалізи є малоцікавими, хоча й дійсно корисними для розвитку вокальних навичок співака. У збірці «Сольний спів. Вокалізи» ми намагалися поєднати технічну та художню складові для того, щоб зробити технічні вправи більш цікавими для студентів.

Важливим аспектом у навчанні є комунікативний – зв'язок між вчителем та учнем. Збірка «Сольний спів. Вокалізи» була створена завдяки цій комунікації, а тому кожен вокаліз став «результатом спілкування зі студентами та відображенням їхнього внутрішнього стану» [1, с. 3]. З іншого боку, вокалізи відображають життєвий та професійний досвід автора, його «безмежну любов до музики, бажання передати частинку своєї душі кожному, хто здатен зазирнути до незвіданих глибин вокального мистецтва» [1, с. 3]. Отже, збірка «Сольний спів. Вокалізи» є плодом тісної співпраці учнів зі вчителем, а тому відображає й наш особистий викладацький досвід, і творчий запал молоді.

У методичному плані посібник побудований традиційно – вокалізи розташовані за принципом наростання складності, від простих до більш складних. «Родзинкою» збірки є поєднання музики з поезією у частині вокалізів, де вірші, як і усі твори у виданні, написана автором-укладачем. Поезія, що передує низці вокалізів, не призначена для підтекстовки творів, їх не можна перетворити у пісню або солоспів, але у цьому й немає потреби. Завдання вокалізу є суто технічним, однак саме поезія допомагає співаку у створенні образу, сприяючи візуалізації виконаного твору. Поезія також допомагає почитати приховану сюжетну лінію, яка потребує певного забарвлення голосу. Також важливими в роботі над музикою вокалізів оперування такими поняттями, як кольорове розуміння голосу, де теплі кольори асоціюються з грудним тембром, а холодні – з головним.

У збірці подано методичні рекомендації для виконання вокалізів. На початку збірки розміщено коментарі щодо виконання та технічних завдань, які ставляться перед студентом: характер вокальної позиції та звуку, форманта звукоутворення, дихання, фразування, діапазон, дикція,

тональний план, мелодичні стрибки, артикуляція. Втім, авторські рекомендації не охоплюють усі музичні компоненти твору. Автор-укладач «провокує» студентів на співтворчість, навмисно не зазначаючи динамічні відтінки, і «студент має сам відчутти динаміку того чи іншого образу, тембрально забарвити свій голос різними "кольорами" та, відповідно до образу, розставити динамічні відтінки, здійснити власне фразування, відчутти, де й коли необхідне філірування звуку» [1, с. 3]. Евристичний підхід у педагогіці, представлений у збірці «Сольний спів. Вокалізи», має на меті сприяти активізації творчого потенціалу студента, який є край необхідним у подальшій роботі вокаліста.

Збірка містить 31 вокаліз, і усі вони, окрім восьми, мають назви. Образна та стильова палітра творів є різноманітною і спирається на традиції класико-романтичної музики; є й твори, які апелюють до джазової традиції. Коло образів, які є у музиці і повинні бути пережиті та втілені студентами при роботі з творами, доволі різноманітні. Це образи природи (№ 6 «Шепіт літа», № 12 «Тепла осінь», № 21 «Сонце», № 23 «Краплі роси»), зображення тварин (№ 11 «Поні», № 16 «Полярне ведмежатко»), дитячі образи (№ 15 «Дитина», № 20 «Колискова»), філософські роздуми ((№ 12 «Біля ікони», № 24 «Вічність», № 25 «Пам'ять»). Відповідною до назви та вірша, який передуює вокалізу, є музика твору. І якщо вокальна партія орієнтована саме на вирішення певних технічних завдань, музика інструментального супроводу, як назви та вірші, доповнюють музичний образ.

У вокалізі № 8 «Вечірнє море», мелодика якого є доволі простою, образ спокійного моря відтворено у партії фортепіано, яка за допомогою арпеджіо передає спокійний рух хвиль, що неспішно б'ються о берег та відкатуються назад. У вокалізі № 11 «Поні» невпинний рух передається і у вокальній партії, так і у партії фортепіано. У вокалізі № 12 «Тепла осінь» жанровим прообразом є вальс, який передає радісний настрій, який виникає у останні теплі дні осені. Вальс використано і у вокалізі № 15 «Дитина», який допомагає передати жвавість та безпосередність дитини, що бавиться. Подібно до шуманівських «Дитячих сцен», у вокалізі є несподівані модуляції, які змальовують непередбаченість дитячої поведінки, її мінливий характер. Вокаліз № 16 «Полярне ведмежатко» спирається на традиції не класико-романтичної, а блюзово-джазової музики. Пунктирний ритм та синкопи, що пронизують усю композицію твору, створюють специфічне звучання, характерне для блюзів, які пізніше стали основою джазової музики. У вокалізі № 18 «Мереживо» мереживом стає партія фортепіано, яка примхливо огортає основну мелодію твору. Одним з технічно складних вокалізів є № 23 «Краплі роси», де образ передається за допомогою стакато, яке є не лише в партії фор-

тепіано, а й у партії вокаліста. Розгорнута композиція дозволяє більш детально розкрити образ дощу, одночасно надавши можливість вокалісту подолати значні технічні труднощі. Монументальними є композиції філософського змісту (№ 24 «Вічність», № 25 «Пам'ять»), які відзначаються найбільшою глибиною. Їхня музика передбачає від виконавця не лише подолання технічних складностей, а й передачі музичного образу.

Отже, збірка «Сольний спів. Вокалізи» є сучасною авторською працею, яка відповідає вимогам, що ставляться до методичних розробок. Вона є оригінальною за формою та змістом, перевірена багаторічною працею зі студентами, відбиває авторське бачення процесу навчання вокальному мистецтву, демонструє композиторський та поетичний талант автора.

Використані джерела

1. Овсяннікова Н. Сольний спів. Вокалізи : для студ. спец. 025 «Музичне мистецтво» / Н. Овсяннікова. – К. : НАКККіМ, 2016. – 52 с.

Пономаренко Олена Миколаївна

АРАНЖУВАННЯ ЯК ОДИН З ВИДІВ ТВОРЧОЇ РОБОТИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Однією з головних задач навчання в класі фортепіано є розширення музичного світогляду студента, ознайомлення з творами різноманітних стилів, жанрів, епох. Це стосується як академічної музики доби бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо, так і «легких» естрадних жанрів музики ХХ століття. У студентів спостерігається інтерес до роботи над так званими «джазовими стандартами» – популярними мелодіями бродвейських мюзиклів, піснями Дж. Гершвіна, піснями «Бітлз», французьким шансоном, які стали класикою ХХ століття. Але тут виникають певні проблеми, бо при роботі з такого роду матеріалом академічний підхід не завжди є адекватним, прийнятним та можливим, і, в будь-якому випадку, його явно недостатньо.

По-перше, вихідний матеріал може бути представлений у вигляді мелодії та цифрового позначення гармонії, а також у вигляді мелодії та елементарного схематичного гармонічного заповнення. Такий виклад розрахований на авторське аранжування музиканта-виконавця чи складу виконавців. Це не є важким для джазових музикантів, які володіють приййомами джазової імпровізації, оскільки в основу їхньої роботи покладено саме такий принцип музикування, де вони працюють лише з темою, а не готовим твором. Але як в такому випадку бути академічному музикантові, який не володіє ні джазовою, ні будь-якою іншою технікою імпровізації? На жаль, вузька спеціалізація, наряду з досягненнями, призвела до

вкрай сумного та парадоксального результату: піаніст, який з легкістю виконує етюд Ліста, часто геть безпорадний в тому, аби більш-менш розбірливо підібрати та зіграти дитячу пісеньку, у той час коли сам Ліст, безумовно, легко зробив би блискучу концертну транскрипцію.

Тож як бути академічному музикантові, який бажає виконати щось з естрадної класики? Вихід з ситуації може бути знайдений в аранжуванні. Одним із насущних питань при роботі зі студентами в класі фортепіано є підбір репертуару. Оскільки базовий рівень підготовки з фортепіано у студентів різних спеціальностей значно різниться, це ще більше ускладнює проблему. Студенти зі слабким рівнем володіння інструментом більш обмежені у виборі репертуару як фортепіанного, так і ансамблевого. В той же час зараз видається безліч нотних збірок з різноманітними аранжуваннями класичної та популярної музики. Наряду з цікавими зразками, у збірках є перекладення надто легкі, часто не завжди вдалі, зі спрощеною фактурою, найпростішими гармонією та ритмом, до того ж призначені для виконання іншим складом інструментів. Одним з рішень проблеми репертуару може стати творче аранжування.

Якими можуть бути варіанти роботи з аранжуваннями в класі фортепіано? 1) Найпростіший – знайти цікаве готове аранжування та вивчити його. 2) Змінити, покращити, адаптувати під виконавців невіддале аранжування. 3) Зробити власне аранжування за його відсутності, в тому числі, працюючи з фонограмою.

У випадку, коли вихідний матеріал призначений для виконання дуєтом в іншому складі, простим способом «підігнати» матеріал під виконавців є перерозподіл по регістрах партій соліста та концертмейстера або транспортування в іншу, більш зручну та «звучну» в даному складі тональність. Якщо вихідний матеріал є складним в технічному відношенні для виконання даним студентом, слід спросити фактуру. Можна зробити її більш прозорою (скоротити кількість звуків в акордах, кількість власне акордів, змінити положення акорду, прибрати стрибки, перерозподілити матеріал між руками тощо), можливо, спросити ритм акомпанементу, зберігаючи гармонічний та ритмічний «кістяк» твору і характер музики, контролюючи, оцінюючи на слух вихідне звучання. У випадку, коли вихідний матеріал викладено надто спрощено та малоцікаво, можливо, навпаки, «розфарбувати» гармонію, збагатити фактуру, ускладнити ритмічну організацію.

При складанні форми твору також можливі різні варіанти. Якщо даному студенту важко охопити викладений матеріал, можна просто зробити купюри – скоротити кількість проведень теми, прибрати деякі розділи. Головне, аби нова, спрощена форма була завершена та гармоні-

чна. Розширити форму можна за рахунок вступу чи завершення, а також повторних проведень теми. Можна зробити точний повтор, але значно цікавіше при повторі внести якісь зміни. Це може бути зміна регістру (наприклад, провести тему на октаву вище), тональності (наприклад, на півтону вище), доручення теми іншому інструменту, зміна ритму та фактури, акомпанементу, зміна темпу та стилю виконання (наприклад, перший куплет виконується вільно-речитативно, а другий – в жорстокому ритмі), неточне, видозмінене, варіантне повторення мелодії. Ці прийоми можуть бути застосовані в різноманітних комбінаціях (стиль та тональність, регістр та фактура тощо).

Будь-який нотний матеріал можна використовувати як допоміжний. Ще краще, якщо є два або більше варіантів аранжування однією теми. Можна скласти свій варіант-версію аранжування, використовуючи прийоми, гармонії, ритм, що сподобались.

В роботі з естрадними вокалістами часто може бути ситуація, коли аранжування в нотному варіанті відсутнє і доводиться працювати з фонограмою як вихідним матеріалом. Спочатку «знімається» мелодія, бас, гармонія, далі йде вибір ритму, характеру, стилю виконання в розрахунок на технічні та виконавські можливості студента, нарешті складання завершеної форми.

У деяких випадках може бути цікаво дати студенту самому підібрати гармонії до теми, йому можна допомогти, виписавши лінію басу. Іноді студенти, не маючи глибоких знань гармонії, можуть інтуїтивно, на слух брати неочікувані та цікаві звукосполучення. Задача педагога – розчутити та відібрати краще. В роботі з вокалістами бувають випадки, коли студент справляється із запропонованим ритмом в акомпанементі, виконуючи його окремо, але зазнає труднощів в ритмічній координації, виконуючи одночасно соло та акомпанемент. В такому випадку треба знайти іншого соліста або спростити партію фортепіано.

Якщо студент має схильність до імпровізації та композиції (тим більше, якщо він композитор за спеціальністю), можна вітати створення та виконання власної транскрипції на будь-яку тему. Це розвиває свободу та самостійність музикального мислення, дозволяє виразити власне «слухання» даної теми, сприяє його творчому розвитку як музиканта.

Як уже згадувалось, при навчанні в класі фортепіано однією із задач є оволодіння різноманітними музичними стилями. Це може проявлятися як в виконанні творів різних епох, так і в створенні власних «стилізованих» композицій-аранжувань. В залежності від побудови та характеру самої теми, а також творчого рішення та можливостей виконавця

аранжування може бути виконане в стилі бароко, романтизму, імпресіонізму тощо. Також ідея може полягати у співставленні різних стилів.

Аранжування може бути традиційним, «звичним» для даної теми або несподіваним, свіжим, оригінальним – в будь-якому випадку, це творчий пошук та набуття досвіду для подальшої роботи.

Створення власної композиції-аранжування – це завжди творчий експеримент, який вимагає сміливості та ентузіазму. Починаючи роботу, необхідно усвідомлювати мету, для якої створюється дана композиція: для власного задоволення та вдосконалення, для виконання в колі друзів, для музичного оформлення театральної постановки, художньої виставки, для створення музичного фону на святкових заходах, для сольного виступу в концертній програмі тощо. Від цього здебільшого залежатиме кінцевий результат нашої роботи, це визначає тривалість композиції, стилістичні вподобання, ступінь «концертності» твору, доцільність музичного жарту та інше.

При виборі теми для аранжування слід керуватись власними вподобаннями, а також враховувати обставини, за яких дана композиція буде виконуватись. Іноді буває краще обрати не одну, а дві-три теми, бо не кожна тема однаково вдало піддається обробці, а також буде можливість порівняти та відібрати краще або використовувати різні теми в одній композиції.

Далі йде етап творчого пошуку: виконання даної теми в різноманітних варіантах з усіма можливими змінами – гармонізації, ритму, мелодії характеру, жанру, фактури, ладу, тональності, регістру тощо. У процесі виконання відбираємо найбільш вдалі цікаві моменти.

Аби композиція прозвучала переконливо, дуже важливо вистроїти форму твору. Для цього повинна бути драматична ідея, яка тісно пов'язана з образним рядом та виконавським рішенням. Чи буде це ланцюг контрастних епізодів, фантазія з поверненням до теми, поступове народження чи руйнування теми, форма рондо чи варіацій, куплетна чи вільна – все залежить від фантазії, натхнення, художнього смаку та творчого репертуару автора.

Безумовно, залишається важливим виконавський момент. Видобування звуку, фразування, штрих, динаміка, агогіка – все це повинно відповідати заданому стилю та характеру твору, працювати на цілісність та переконливість образу.

На завершення варто сказати про те, що аранжування не є самоціллю, а слугує проміжним, допоміжним, розвиваючим етапом творчої роботи, кінцевою метою якої залишається, як і у випадку з готовим твором, створення яскравого художнього образу.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Професія концертмейстера є складною, але престижною та затребуваною. Далеко не кожен виконавець може стати хорошим акомпаніатором, тому такі фахівці цінуються на вагу золота. Концертмейстер має бути не тільки хорошим виконавцем, але повинен мати цілий спектр умінь та здібностей, зокрема почуття ансамблю для ефектного подання гри соліста. Також сама назва професії говорить про те, що ця людина є майстром ведення концертів.

Ансамблеве музикування з дітьми потребує особливої уваги, наявності психологічних якостей, витрати фізичних та душевних сил. Мобільність, швидкість та активність реакції також дуже важливі для професійної діяльності концертмейстера: він зобов'язаний у випадку, якщо соліст на концерті або іспиті переплутав музичний текст, що доволі часто буває в дитячому виконанні, не перестаючи грати, вчасно підхопити соліста і довести твір до кінця. Досвідчений концертмейстер завжди може зняти неконтрольоване хвилювання і нервові напруження дитини перед естрадним виступом. Найкращі засоби для цього – виразна гра акомпанементу, підвищений тонус виконання, єдине дихання між солістом та акомпаніатором, який направляє соліста і водночас підкреслює красу звучання. Творче натхнення концертмейстера передається дитині і допомагає їй набути впевненості та психологічної, а за нею і м'язової свободи. При будь-яких музичних огріхах, що сталися на виступі, концертмейстер повинен твердо пам'ятати, що зупинятися, поправляти свої помилки є неприпустимим, як і висловлювати свою досаду на помилку мімікою або жестом. Функції концертмейстера, який працює в навчальному закладі з солістами і особливо з дітьми, носять значною мірою педагогічний характер. Ця педагогічна сторона концертмейстерської роботи вимагає від піаніста низки специфічних навичок і знань, а також педагогічного чуття і такту.

Окреслимо особливості роботи концертмейстера в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах з вокалістами, інструменталістами та в класі хореографії. Важливою є взаємодія концертмейстера і керівника хору, коли перший має розуміти диригентські жести та прийоми диригування, зокрема рухи, що позначають афтакт, дихання, зняття звуку та інші жести, які зазначають штрихи й відтінки. Для успішної організації навчального процесу педагог вокалу і концертмей-

стер повинні бути однодумцями, і тоді концертмейстер для викладача стає помічником, а для учня педагогом, наставником і другом.

У класі інструменталістів важливим є вміння транспонувати твір в інші тональності. Особливістю концертмейстерської роботи в ансамблі є динаміка фортепіанного звучання, яка залежить від інструменту, якому акомпанує концертмейстер. Так, наприклад, для саксофоніста фортепіанну партію слід виконувати набагато яскравіше, ніж для блокфлейти. Важливо обговорити з учнем такі особливості виконання, як розподіл дихання на фрази, місця взяття дихання. При цьому необхідно враховувати особливості апарату соліста.

Роль концертмейстера дуже важлива у процесі навчання і в концертній практиці. Необхідно, щоб дитині було комфортно грати з цією людиною, з яким би вона відчувала енергетичну підтримку й опору, адже саме з концертмейстером учневі доведеться виходити на сцену. При роботі над музичним твором слід більше уваги приділити ансамблю та формі твору. Концертний виступ учнів є одним з найскладніших видів діяльності. Останнім часом особливу увагу стали приділяти вивченню психологічних сторін діяльності виконавця. Однією з проблем, яка представляє інтерес, є проблема формування емоційно-вольових якостей у повсякденній роботі з учнями та підготовці їх до концертного виступу. Специфіка роботи концертмейстера в класі інструменталістів вимагає особливої мобільності та універсальності.

Особливість роботи концертмейстера в класі хореографії полягає в тому, що він повинен вміти музично грамотно супроводжувати учбові заняття в різних танцювальних жанрах. Крім класичного танцю, який є основою хореографічного мистецтва, він має вивчити специфіку народно-сценічного танцю, модерну, сучасного танцю, зважаючи на вікові особливості дітей різних груп. Також концертмейстер повинен знати хореографічну термінологію, яка є французькою мовою, щоб розуміти педагога-хореографа і правильно підібрати музичний супровід до тієї чи іншої вправи. Наприклад, для *plié*, *demi plié*, *grand plié* музичний супровід має бути плавного, м'якого характеру у повільному темпі, а для *battement tendu jeté* – більш ритмічно чітким. Важливо знати, як виконується вправа, щоб чітко уявляти собі її структуру, накладаючи на неї музичний твір, правильно робити акценти та динамічними відтінками допомагати танцювальним рухам. Концертмейстеру треба вміти правильно підбирати музичний матеріал до кожної вправи та орієнтуватися в нотному тексті, адже педагог може в будь-якому місці зупинити вправу або почати відпрацьовувати певний її фрагмент окремо. Для цього концертмейстер повинен знати, з якого місця нотного матеріалу програвати уривок для відпрацювання того чи іншого руху. Також концертмейстер має

знати виконання усіх хореографічних вправ, якими учні оволодівають на уроках, щоб провести повноцінне заняття у випадку відсутності педагога, оскільки на концертмейстера покладено також і педагогічні функції.

Майстерність концертмейстера є специфічною – вона вимагає від музиканта не тільки артистизму, а й різносторонніх музично-виконавських здібностей, застосування різноманітних знань і вмінь з предметів гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, музичної літератури, педагогіки в їх взаємозв'язках. Повноцінна професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього комплексу психологічних якостей особистості, таких як великий об'єм уваги і пам'яті, високу працездатність, мобільність реакції й винахідливість у несподіваних ситуаціях. Концертмейстер має відчувати особливу, безкорисну любов до своєї професії, яка не приносить зовнішнього успіху – аплодисментів, квітів, почесей і звань. Він завжди залишається «в тіні», його робота розчиняється в загальній роботі всього колективу. Концертмейстер – це покликання, і його праця за своїм призначенням наближена до праці педагога.

Романець Дар'я Олександрівна

ДИТЯЧІ ОПЕРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Дитяча опера, поєднуючи в собі виховні можливості різних видів мистецтва, є важливим джерелом та ефективним засобом морального та естетичного виховання школярів. Побудувавши дитячі опери на фольклорному матеріалі, видатний український композитор Микола Лисенко втілює свої педагогічні принципи, тим самим створивши музику, яка є органічною для процесу навчання.

Саме тому й з'явився посібник з сольфеджіо «Диктанти на матеріалі музики Миколи Лисенка» автора [1]. Збірник одноголосних диктантів призначений для викладачів музичних шкіл, музичних відділень шкіл естетичного виховання для використання на уроках музично-теоретичних дисциплін.

Основною метою укладання посібника стало оновлення музичного матеріалу для написання диктантів й накопичення слухових вражень учнів від мелодій М. Лисенка, більшість з яких взято з дитячих опер композитора, що веде до розширення їхнього уявлення про національну самобутність української музичної культури. Задум укладача, концепція методичної розробки повністю відповідає основним принципам чинної Програми з предмета «Сольфеджіо», у якій проголошується, що

«формування національного музичного мислення має відбуватись на інтонаційній основі українського музичного фольклору та професійної композиторської творчості» [2, с. 7].

Посібник містить 255 фрагментів музичних творів М. Лисенка, які й стали зразками текстів для написання музичних диктантів. Увесь музичний матеріал посібника систематизовано й розподілено на три розділи відповідно до основного курсу Програми з «Сольфеджіо». Збірка містить пояснювальну записку, в якій автор визначає мету посібника, а також засоби її досягнення [1, с. 3].

У першому розділі (1-3 класи при восьмирічному і шестирічному строках вивчення предмета) музичний матеріал включає вивчення простих ритмічних фігур: дві вісімки, чотири шістнадцятих, вісімка та дві шістнадцятих, дві шістнадцяті та вісімка, чверть з крапкою та вісімка; натурального мажору, натурального, гармонічного та мелодичного мінору, руху мелодії по звуках тризвуків та їх обернень, мелодій у басовому ключі, тональностей до трьох знаків, розмірів $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. Приклади для написання диктантів можливо використовувати на розсуд викладача як усні або ритмічні диктанти або як вправи для сольфеджування та аналізу.

У другому розділі (4-6 класи при восьмирічному і 4-5 класи при шестирічному строках вивчення предмета) музичний матеріал охоплює тональності до чотирьох знаків, стрибки мелодії на зб. 4 та зм. 5, хроматичні прохідні та допоміжні звуки, гармонічний мажор та перемінний лад, рух мелодії по звуках акордів, синкопи, ритмічні фігури: вісімка з крапкою та шістнадцята, чверть з крапкою та дві шістнадцятих тощо.

Диктанти третього розділу (7-8 класи при восьмирічному та 6 клас при шестирічному строках вивчення предмета) відносяться до найбільш складних. В цих прикладах містяться мелодії у тональностях до п'яти знаків, рух мелодії по звуках хроматичної гами, відхилення та модуляція до тональностей першого ступеня споріднення, мелодичний мажор та характерні для української музики лади (мінор з 4 та 6 підвищеними), особливі види поділення тривалостей (тріолі та квартолі).

Треба зазначити, що класифікація мелодій, яка застосована у збірнику, доволі умовна. Загальноприйнятий обсяг текстів диктантів у кількості 8 тактів інколи перевищений, аби штучно не вкорочувати деякі відомі теми. Викладач завжди може обрати для написання диктанту такий музичний матеріал, що найбільш підходить до теми уроку та відповідає рівню підготовки учнів.

Відомо, що музичний диктант – це одна з важливих, але найскладніших форм роботи у курсі сольфеджіо, в якій синтезуються набуті учнями знання, уміння та навички. Є багато літератури, що присвячена методиці запису диктанту, але найважче зробити цей вид слухової ро-

боти цікавим та захоплюючим для дітей. Саме тому мелодії, над якими працюватимуть учні, повинні мати не тільки суто конструктивне значення, але й нести високу художню цінність. Відтворення елементів музичної мови через нотний запис сприяє розвитку внутрішнього слуху юного музиканта, вихованню у нього навичок слухового аналізу та вміння долати метроритмічні і звуковисотні труднощі, виробляє почуття стилю музики, збагачує пам'ять новими музичними образами. Написання диктантів на матеріалі музики українського композитора допомагає ще й планомірно формувати національне музичне мислення. З психологічної точки зору процес сприйняття, осмислення та запису мелодії полегшується, якщо мелодія знайома учням або складається з інтонацій, стилістично близьких та доступних дітям.

На уроках сольфеджіо учням буде корисно дізнатися про інтонаційні особливості музичної мови української музики, а також про своєрідний національний колорит творів М. Лисенка, досягнутий завдяки використанню характерних для українського фольклору ладів народної музики, зокрема гуцульського ладу (мінор з підвищеними IV і VI ступенями); ходів на широкі інтервали з їх поступовим заповненням; стрибків мелодії до VII підвищеного ступеня в мінорі; інтервалу збільшеної секунди поміж III і IV ступенями (у двічі гармонічному мінорі); мелодичних зворотів з IV підвищеним ступенем тощо. Народний характер підкреслюють і орнаментика мелодій, і застосування змінного ладу. Усвідомлення цих особливостей сприятиме кращому написанню диктантів.

Чимало творів М. Лисенка тісно пов'язані з українським фольклором. Так, дитячі опери композитора засновані на народних наспівах. Мистецька обробка українських пісенних і танцювальних мотивів є і в багатьох інших творах. Нерідко авторські мелодії митця важко відрізнити від народних, бо вони сповнені духу народної музики, в них втілені характерні особливості народної виконавської практики.

Сучасний світ потребує від нас різнобічних знань та нового творчого підходу до проблем сучасної освіти. Він вимагає сучасних інтеграційних процесів у педагогіці, а саме поєднання та розширення одержаної інформації за рахунок окремих споріднених дисциплін. У викладача з'являється можливість більш широко познайомити учнів із творчою спадщиною видатного українського композитора, оскільки запропоновано багато уривків з творів Лисенка з предмета «Українська та зарубіжна музичні літератури», таких, як опери «Коза-дереза», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», кантата «Радуйся ниво неполитая», фортепіанні твори, солоспіви тощо. Тож, наявність внутрішньо-предметної інтеграції з уроками музичної літератури дає можливість вважати посібник актуальним та корисним.

Укладач збірника сподівається, що пропонований музичний матеріал розширить загальний кругозір учнів, допоможе у формуванні гарного музичного смаку та викличе інтерес до творчості засновника української музики Миколи Лисенка і до всієї української музичної культури.

Робота автора-упорядника стане корисною для багатьох викладачів сольфеджіо та їх учнів. Знайомство з кращими зразками творчості М. Лисенка допоможе виховати молодь у дусі національного патріотизму.

Використані джерела

1. Романець Д. Диктанти на матеріалі музики Миколи Лисенка / Д. Романець. – Вінниця : Нова Книга, 2016. – 76 с.
2. Сольфеджіо. Програма для музичної школи, музичного відділення школи естетичного виховання / під кер. А. Г. Смаглій. – К. : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2012. – 128 с.

Старчик Тетяна Вікторівна

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ІГРИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

«Сольфеджіо» – один з фундаментальних предметів музично-теоретичного циклу, обов'язковий профільний предмет в освітній програмі початкових спеціалізованих музичних навчальних закладів, який є невід'ємною складовою системи музичної освіти. Знання і навички, одержані при його вивченні, формують особистість музиканта, його уміння сприймати музичний матеріал, запам'ятовувати, аналізувати, свідомо ставитися до будь-яких зразків музичного мистецтва і надавати йому оцінку. Мета предмету – розвиток слуху, мелодичної та гармонічної пам'яті, уявлень про ритмічні співвідношення музичних звуків, вивчення основ музичної грамоти, деяких елементів музичної форми.

Отже, практичні види роботи на уроках сольфеджіо виконують різні функції: розвиток музичних здібностей, формування практичних навичок, закріплення теоретичного матеріалу в практичних завданнях різного типу. Усі ці функції взаємодіють між собою та з теоретичною частиною дисципліни, що, у свою чергу, сприяє процесу розвитку навичок та музичних здібностей в цілому. Разом з тим, задачі ці досить складні та непопулярні серед учнів через їхню велику теоретичну та практичну навантаженість. Тому новітня педагогіка висуває перед викладачами наступні вимоги: формування поряд з професійними надбаннями таких якостей учня, як активність, творчість, самостійність. Це, у свою чергу, потребує нового підходу до викладання сольфеджіо, що веде до пошуків оновлених методів і прийомів, більш різноманітних прикладів та форм, більш детального підходу й професійної підготовки.

Але, разом з тим, деякі викладачі вважають, що саме ігри на уроці заважають системному веденню уроку, відволікають дитину, збивають ритм подання чи практичного закріплення матеріалу, не завжди мають бажане смислове навантаження, не завжди повною мірою відповідають цілям і завданням предмету, а головне – не мають системного характеру. Саме через викладачі мало використовують ігрові моменти на своїх уроках, віддаючи перевагу тим чи іншим практичним формам роботи. Але урок обов'язково слід урізноманітнювати, а дітей зацікавлювати. Усі ці вимоги потребують сучасного методичного та практичного забезпечення, а спроби викладачів-теоретиків привнести в учбовий процес цього предмету ігрові моменти не мають загального застосування, тому що не підтримуються спрямованим навчально-методичним забезпеченням. Це і стало поштовхом до створення нового навчально-методичного матеріалу, головна мета якого – знайомство та закріплення вивченого матеріалу у цікаво поданій формі. Зошит для практичних завдань «Країна інтервалія» спрямовано на систематизацію теоретичних знань, повторення вивченого матеріалу, розвиток уваги, пам'яті, логічного мислення, практичних навичок учнів. Він доповнює існуючий учбовий матеріал з сольфеджіо та розрахований на учнів молодших класів. Посібник складається з низки цікавих завдань, що згруповано за різними типами вправ, суть яких закладена в образах.

Зошит для початківців складається з двох розділів. *Перший розділ* знайомить учнів з таким поняттям як інтервал, формуючи його емоційно-образне сприйняття за допомогою казки, де головним героєм є Незнайка, який потрапив до музичної країни «Інтервалії» на чарівний острів нот. Пояснювальний матеріал і вправи створюють емоційні образи ступеневої величини інтервалів за рахунок зорового та слухового сприйняття. *Другий розділ* спрямований на теоретичне засвоєння ступеневого виміру інтервалів. Сюди входить 30 завдань: рахування кількості інтервалів вгору і вниз, теоретичні запитання, проходження по лабіринтах, підписи цифрового позначення інтервалів між предметами: смайликами, грибочками, квіточками, птахами; ребуси; домалювання різних предметів за назвою інтервалів. Поступово завдання ускладнюються, розпочинається побудова інтервалів на нотоносії.

Усі завдання даються в ігровій формі з безліччю малюнків, ребусів та лабіринтів. Завдяки підбраному музичному матеріалу формується особливе емоційно-слухове сприйняття прикладів, що допомагає сформувати у свідомості певний ланцюжок: назва інтервалу, його звучання, інтонація та навпаки. Усі форми роботи спрямовані на самостійне виконання завдань, що виховує в учнів аналітичність мислення, вміння приймати рішення. Завдання розроблені з урахуванням вікових особливос-

тей молодших школярів, серед яких найбільш характерне емоційне ставлення, активна пізнавальна діяльність, схильність до наслідувальної, ігрової, імпровізаційної діяльності. Таким чином, складний матеріал для вивчення, закріплення та повторення теми «Інтервал» стає яскравим, цікавим, різноманітним і навіть бажаним для учнів.

Цехмістро Ольга Валентинівна

РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ У ЗНЗ

Національною доктриною розвитку освіти України перед педагогічними кадрами поставлено завдання постійного удосконалення педагогічної майстерності, професіоналізму. Формування громадянської позиції особистості, її національної самосвідомості, ціннісної свідомості, турбота про соціальне благополуччя, духовно-моральне та фізичне здоров'я є загальною турботою освітян, наукового й педагогічного співтовариства, батьків, культурних, громадських організацій, установ охорони здоров'я, тобто всіх, хто не байдужий до майбутнього молодого покоління. Але особлива роль належить учителю. Саме від його духовно-моральних якостей, професіоналізму, життєвого оптимізму, високої культури, інтелігентності залежить формування в учнівській молоді прообразу ідеальної людини [1]. У той же час, відзначимо, що репертуарна проблема у шкільній художній творчості – одна з найголовніших у музичній шкільній освіті для педагогів-музикантів загальноосвітніх шкіл, які зазвичай ведуть хорівий гурток чи керують шкільними ансамблями. Адже репертуар як сукупність творів складає основу діяльності колективу. Постає питання пошуку творів, які відповідають сучасним потребам учнів і завданням художньо-естетичного виховання школярів, а репертуар, насамперед є виховним засобом. Потрібно привернути увагу викладачів і студентів до кращих зразків української скарбниці естрадної музики.

Отже, через змістовну, довершену за формою українську народну пісню, твори українських композиторів учні ЗНЗ зможуть відчути духовну красу свого народу, його велич, глибину розуму, життєрадісність і гумор, мрії та прагнення. В українській пісні відбивається світогляд народу, його морально-етичні та естетичні цінності, багатовіковий досвід виховання підрастаючих поколінь у дусі високої духовності та моралі. Тому українська народна пісня і твори сучасних українських авторів мають стати основою музичного репертуару на уроках музики в загальноосвітніх школах.

Робота над вокальним твором містить усі необхідні компоненти музичної діяльності (слухання з поставленим завданням, розучування й художнє виконання). На першому етапі навчання на уроці музичного мистецтва навички чистого інтонування виробляються на вправах і творах в унісон. На цьому етапі вокально-хорові твори спрямовані на вироблення співацького дихання, високої позиції та м'якої атаки звука, оволодіння навичками виконання музики з різною динамікою відтінками. Після засвоєння навичок співу в унісон, можна приступити до слухового сприйняття та виконання двоголосних творів. Для роботи в цей період рекомендуємо використовувати вокально-хорові вправи та пісні, де унісон начебто випадково розходяться (наприклад, у терцію).

Серед факторів добору репертуару для дитячого колективу визначимо доступність творів, які мусять вирізнятися, по-перше, діапазоном, вокальністю, зручністю голосоведіння, а по-друге, – сприйняттям дітьми кола образів, що мають цікавити дитину, зачіпати її серце. Отже, добираючи репертуар для співу в класі ЗНЗ, треба враховувати доступність пісні для виконання, а саме:

- примарну зону діапазону голосу і вікову характеристику дітей;
- теситурні можливості голосів дітей;
- складність в інтонуванні (мелодичні ходи, ладове положення, діатоніка, хроматизми, стрибки, низхідні та висхідні рухи тощо);
- складність дихання (довжина фраз, типи та види дихання);
- темп (враховуючи вік дітей);
- ритміку вокально-хорового твору;
- кількість голосів у пісні;
- фактуру (гомофонно-гармонічну, поліфонічну чи мішану);
- твір із супроводом чи *a cappella*.

У репертуарі мусить відображатись психофізіологічний стан певних вікових груп дітей. Дотримання цього правила забезпечить поступовість, цілеспрямованість, повноцінність музично-естетичного розвитку дітей.

Розучування вокально-хорового твору має певну послідовність. Це вступне слово вчителя, спрямоване на розкриття змісту та характеру твору, повідомлення про авторів музики, слів та літературний текст твору. Наступний етап розучування твору – це вдумливе прослуховування та сприйняття учнями музики через ознайомлення їх із твором або через особистий показ учителя. Перед розучуванням учитель повинен настроїти учнів у тональність твору. Розучування твору може здійснюватися в різних формах, у залежності від складності твору: окремо по партіям або всім складом хору. Окремо потрібно провести роботу над складними для виконання фрагментами, які пропонуються співати на певні склади

чи зі словами твору. Завданням учителя є вироблення в учнів правильного співочого дихання та звуковедення, вдосконалення чистоти інтонації, відпрацювання строю, ансамблю, дикції. Художнє виконання твору, використання всіх засобів музичної виразності – є завершальним етапом роботи.

Таким чином, кваліфікація майбутнього вчителя музичного мистецтва містить у собі складові, в яких реалізується система теоретичного і практичного досвіду шляхом адаптації набутих знань, умінь і навичок у освітньо-виховній діяльності з учнями ЗНЗ. Пісенна музика, що є складовою музичної культури України, є важливим чинником освітньо-виховної роботи. Повноцінне оволодіння таким видом діяльності, як керування дитячим або юнацьким вокально-хоровим колективом, неможливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, вироблення умінь і навичок, необхідних у практичній діяльності. Завдання вчителя музичного мистецтва є – не стільки інформувати учнів, скільки засобами музичного мистецтва вчити мислити, відчувати, співпереживати, щоб школярі розвивалися не тільки інтелектуально, але й духовно. Вчитель повинен орієнтувати школярів у світі музики, прищепити їм смак і долучити за допомогою пісенного репертуару до духовних цінностей. Музично-естетична освіта в школі спрямована на гармонійний розвиток особистості, на створення умов для розкриття його обдарувань, максимальної оптимізації творчих здібностей школярів.

Використані джерела

1. Пономарьова Г. Ф. Виховання майбутнього педагога: теорія і практика : моногр. / Г. Ф. Пономарьова. – Х. : ТОВ «Ранок», 2014. – 547 с.

Чередніченко Вікторія Іванівна

ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ДИТИНИ НА УРОКАХ У КЛАСІ ВІОЛОНЧЕЛІ

Музичне виховання має великий вплив не тільки на емоційний, але і на пізнавальний розвиток дітей. Це пов'язано з тим, що поряд з емоціями музика несе в собі цілий світ ідей, думок, образів. Музичне виховання дає найповніше розкриття таких внутрішніх якостей дитини – мислення, уяви, пам'яті. Також розвиваються такі психоемоційні сфери, як тонкість, чуйність, вміння почути в музиці глибину душевних переживань, а також дає можливість до самореалізації – бажання творити.

Оволодіння будь-яким музичним інструментом розвиває дрібну моторику дитини, яка взаємодіє з такими вищими властивостями свідо-

мости, як увага, мислення, координація, уява, спостережливість, зорова і рухова пам'ять, мова.

На превеликий жаль, доводиться констатувати той факт, що зацікавленість в заняттях музикою в останні десятиліття помітно знизилася. Вже в ранньому віці діти стають пасивними споживачами продукції масової культури низького художнього рівня, яка заповнила ТБ та інші ЗМІ. Слухаючи музику низької художньої вартості, діти, сприймаючи її як еталон мистецтва, прагнуть відтворити її самі. У результаті фантазія і уява у дітей не розвиваються в потрібному напрямку, а потреба до самостійної творчості у них зовсім відсутня. Тому відповідальність педагога за фахом в сучасних умовах незмірно зростає. Він повинен відкрити дитині інший світ – світ прекрасної музики, навчити відрізняти справжні культурні та художні цінності від сурогатів, навчити музичної грамоти. При цьому заняття музикою мають бути цікавими та захоплюючими.

Однією з головних проблем у віолончельній педагогіці є мала кількість сучасних методичних посібників, робіт, досліджень, які розкривають особливості роботи з маленькими віолончелістами. Викладач-віолончеліст змушений навчати, спираючись на власну інтуїцію та існуючі єдині для всіх початківців-музикантів методи навчання. Ми вважаємо, що до кожної дитини має бути індивідуальний підхід, щоб виявити здібності малюка і розвинути їх у процесі ознайомлення з азами гри на віолончелі.

Віолончель – інструмент, на якому навіть для аматорського музикування потрібно оволодіння різнобічним комплексом спеціальних умінь і навичок. Виходячи з власного досвіду, варто зазначити, що край потрібна тонка і варіативна методика прищеплення основ гри початківцям-віолончелістам, виходячи з особистих здібностей кожного. У роботі у віолончелістами-початківцями завжди стоїть питання про те, як зробити уроки цікавими, щоб діти ходили з бажанням, отримували від цього задоволення, не залишалися пасивними, а навпаки – бажали музикувати і творити. Кожен урок повинен містити в собі щось нове для того, щоб учні не втомились та їхня зацікавленість не пропала.

Хоча не всі учні музичних шкіл далі стануть професійними виконавцями, хотілося б, щоб розвинені в них якості допомогли їм творити в різних видах діяльності. Багаторічний досвід праці музичній школі показав, що багато дітей не розкривають своїх здібностей за час навчання. Вони не вміють музикувати, погано читають з аркуша, не вміють підбирати по слуху, не кажучи вже про уміння імпровізувати. Тому вважаємо, що цими питаннями треба займатися з перших років навчання і знайомити дітей з непростими музичними поняттями і правилами потрібно в простій і зрозумілій ігровій формі.

У своїй роботі ми користуємося дидактичними іграми, представленими в методичних роботах викладачів навчальних закладів усіх рівнів музичної освіти – В. Волкова, Т. Нарижної, Т. Сподинець. Також вже багато років поспіль у своїй роботі ми використовуємо власні методичні розробки (ігри, посібники) для вирішення різного роду задач у процесі навчання.

У власній педагогічній практиці ми приділяємо велику увагу першим урокам, що потребують ретельної підготовки. На цих уроках майбутнім музикантом розповідаються цікаві історії про музику, йде знайомство з класом, у якому відбуватимуться заняття, показуються фотографії з дитячих концертів, граються красиві мелодії, доступні сприйняттю дитини.

У методичній розробці «Творчий розвиток дитини на уроках віолончелі» [1] систематизовано досвід навчання гри на віолончелі як ефективного засобу розвитку особистості дитини, який може стати в нагоді викладачам по класу віолончелі, а також усім тим, хто навчає дітей музиці.

Використані джерела

1. Чередніченко В. І. Творчий розвиток дитини на уроках віолончелі. Методична розробка : [рукопис] / В. І. Чередніченко. – Краматорськ, 2015. – 29 с.

Шамро Лариса Леонідівна

КВК в МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

Серед існуючих на сьогодні способів перевірки та оцінювання знань учнів з музично-теоретичних предметів у музичній школі найчастіше використовують такі форми: контрольна робота, диктант, екзамен, тести, анкетування. Більшість з них пов'язані з індивідуальною роботою кожного учня. Але специфіка сольфеджіо, як групового предмету, надає можливість поєднувати індивідуальне письмове й усне опитування з різними формами колективної роботи учнів. Одною з таких колективних форм є командна конкурс-гра КВК (клуб веселих та кмітливих). Доцільність проведення КВК можна обґрунтувати з кількох позицій:

- вірне виконання конкурсних завдань – це оволодіння учнями знань і навичок, що відповідають програмним вимогам з сольфеджіо;
- ігрова діяльність, як найбільш знайома і зрозуміла дітям (особливо в молодших класах), дозволяє кожному з учнів максимально повно й яскраво продемонструвати свої знання та вміння в психологічно комфортній ситуації;
- командна гра дозволяє набути навичок спільної розумової і творчої діяльності, що має велике значення для формування музиканта як учасника ансамблю, оркестру, хору, тощо.

КВК можна проводити серед учнів однієї паралелі або різних вікових категорій за умови не поєднувати учнів молодших та старших класів для однієї загальної гри. Для кожної паралелі необхідно розробити спеціальні вимоги з урахуванням вивченого матеріалу, засвоєних вокально-інтонаційних, ритмічних, творчих вмінь та навичок.

Які завдання можна використати для командних змагань з музично-теоретичних дисциплін? По-перше, пісенне привітання команд, яке вони готують заздалегідь. Пошук пісні, редакція тексту, ансамблеве музикування, самостійне вивчення вітання спонукають учнів до творчого мислення. Наступним кроком бажано зробити розминку, де командам треба знайти помилки в нотному запису (правопис штилів, знаків альтерації, ключів, тощо), пояснити їх, запропонувати вірний варіант запису за певний час. Можна додати завдання на розподіл тактів або визначення записаних інтервалів, акордів, ладів (в залежності від рівня набутих знань учнями).

Дуже є корисною для всіх вікових категорій гра «Впізнай мелодію». Командам пропонується записати й впізнати знайому мелодію за позначеними ступенями та ритмічним рисунком, а після цього виконати її. Ця форма роботи сприяє розвитку музичної пам'яті та внутрішнього слуху. Для учнів 3-4 класів можна ускладнити завдання – їм потрібно буде скласти та впізнати мелодію за фрагментами-пазлами. Ще одна гра на розвиток пам'яті – «Виправимо помилки» – може використовуватися у старших класах замість диктанту. Командам надається нотний запис знайомої мелодії, в якій є помилки. Мелодію необхідно виправити і проспівати.

Гра «Що ми чуємо?» передбачає визначення елементів слухового аналізу кожним учасником команди за ланцюжком або кожною командою по черзі. Якщо команда не може дати правильну відповідь, питання переходить до команди-суперниці.

«Творчий конкурс». Команди пропонують одна одній заздалегідь складені й записані частини мелодій (початкові 4-х-тактові речення), які суперники повинні дописати, записати й проспівати. Для виконання цього завдання представники команд йдуть в окремі класи (час – 10 хвилин).

«Імпровізація». Учасники команд розділяються на пари. Кожен учень пари пропонує своєму супернику закінчити (доспівати) створену ним мелодію на виданий перед початком конкурсу текст (у формі «запитання-відповідь»).

Поки команди працюють над творчими завданнями, для капітанів можна зробити конкурс «Музичний термін», в якому необхідно пояснити значення тих чи інших музичних термінів або дати стисло відповідь

певного правила (наприклад: «Скільки тонів має тритон?» або «Скільки ключових знаків має b-moll?»).

«Ритмічний супровід» – дуже цікаве й активне завдання, що передбачає створення ритмічного супроводу до запропонованої фонограми з використанням різних ударних інструментів (трикутник, бубон, барабан, маракаси). Можна запропонувати карточки із написаним ритмічним рисунком, який треба скласти в логічному порядку і потім виконати його на інструментах під фонограму. Також можна самостійно скласти ритмічний супровід, який буде створений після прослуховування музичного фрагменту (для учнів старших класів).

Яскравим завершальним акордом КВК може бути гра «Покажи музичний термін», де пропонується без слів, за допомогою жестів та міміки показати учасникам своєї команди слово-термін, який заговорила команда-суперниця. І поки команди вгадують слово, журі підраховує бали і підводить підсумки КВК.

До роботи в журі для оцінювання конкурсних виступів команд учнів молодших класів можна залучати учнів-старшокласників, які отримують можливість застосувати свої знання і навички на практиці. Старшокласники, які будуть працювати в журі, повинні вміти швидко перевірити письмові завдання учасників, а також дати оцінку їх музичним виступам (визначити, наскільки правильно виконана або складена мелодія, а також оцінити якість виконання творчих вправ). До завдань журі також входить швидкий і точний підрахунок результатів, підведення підсумків. З огляду на те, що члени журі, самі будучи учнями, не завжди чітко уявляють собі критерії оцінювання того чи іншого завдання, треба продумати зручну форму фіксації та підрахунку результатів, дати чіткі рекомендації, з яких позицій слід оцінювати виступи.

Така форма роботи цікава і корисна як учням, так і педагогам. Підготовка до конкурсу і участь в ньому налаштовує учнів на більш серйозне ставлення до предмету, прагнення перемогти мобілізує всіх дітей на активну роботу. Конкурси, що проводяться систематично всередині школи, дозволяють поступово, починаючи з перших класів, готувати учнів до міських і обласних конкурсів, до випускних іспитів в ДМШ і вступних – в музичне училище. Колективні форми діяльності, широко представлені в конкурсі, залучають учнів до роботи в команді, формують почуття особистої відповідальності за загальний результат.

Таким чином, конкурсна форма підсумкової перевірки і оцінки знань учнів дозволяє застосувати отримані на сольфеджіо знання і навички в неформальній обстановці, в невимушеній атмосфері веселої гри і робить закінчення навчального року святковою і незабутньою подією.

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Денисюк Жанна Захарівна
ORCID: 0000-0003-0833-2993

ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЯ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ ЯК ДЖЕРЕЛО ПОСТФОЛЬКЛОРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Стрімка зміна соціокультурних практик під впливом нових засобів комунікації та зв'язку, особливо інтернет-середовища, до певної міри зумовила утворення нових феноменів і артефактів, які активно насичують повсякденне буття людини. Модель комунікації, де один суб'єкт одночасно може виступати і автором, і реципієнтом, а саме повідомлення адресуватися чисельній аудиторії з тим, аби бути «вдосконаленим» та видозміненим іншими, слугує джерелом формування нових культурних текстів, які належать колективній творчості. Як слушно підкреслює С. Данилюк, розглядаючи інтернет-комунікацію, ми бачимо, що адресат є частково творцем, адже саме він визначає послідовність сприймання інформації, впливаючи тим самим на зміст повідомлення [2, с. 78].

«Смерть автора», проголошена ще постмодерністами (Р. Барт), найбільше своє втілення і реалізацію отримала в інтернет-середовищі, де анонімність стала нормою спілкування, водночас дозволяючи зміну ідентифікаційних орієнтацій особистості, смаків та уподобань, тим самим створюючи вільний простір для самовираження. До цього, на думку І. Югай, варто ще додати добровільність (контакти встановлюються у вільному порядку, користувач може припинити їх за своїм бажанням в будь-який момент), зміна стандарту, ролі поведінки (в процесі комунікації індивід поводить себе не так, як в аналогічних умовах у звичайній соціальній реальності), прагнення до нетипової, ненормативної поведінки, переважання знаковості над вербальністю (відсутність вербального моменту спілкування впливає на створення образу співрозмовника), особливі способи вираження емоцій, емоційне наповнення тексту специфічними засобами та ін. [5, с. 42].

Так само завдяки миттєвості поширення інформації та інших артефактів і повідомлень, вони копіюються різними користувачами, які мають можливість зміни їх першопочаткового варіанта. Відтак звичайні комунікативні акти в процесі інтернет-спілкування переросли на своє-

рідну гру, обмін знаками та їх сенсами, де кожен може повправлятися в оригінальності, креативності, творчому самовираженні, представляючи назагал власні культурні зразки, які, трансформуючись в ході «колективного оцінювання», можуть стати джерелами нових творів. Сама комунікація в інтернет-мережі належить, на думку В. Каптюрової, до письмово-усної форми спілкування, оскільки користувачі мають можливість при створенні письмово зафіксованого повідомлення передавати власні емоції та невербальні знаки, серед яких представлені не лише засоби параграфеміки, а й ряд невербальних кодів (зображення, аудіо- та відеоматеріали) [3, с. 114].

Одним з нових типів спілкування в інтернеті стали соціальні мережі, які об'єднують індивідів в спільноти, даючи можливість шукати друзів за інтересами, «для пошуку, підтримки і розвитку соціальних контактів, самопрезентації та творчого самовираження користувачів, координації групових взаємодій» [1, с. 3], складаючи при цьому значну частку дозвіллевого часу. Технологічна організація платформ соціальних мереж обумовила утворення нових типів інформаційних повідомлень (пост, коментар) та можливостей їх поширень (репост).

Разом з тим, ігровий характер комунікації інтернет-середовища сприяв поширенню мережевої творчості постфольклорного типу, яка є засобом осмислення актуальної реальності в знаково-символічній та віртуально-ігровій формі, слугуючи водночас джерелом та індикатором оціночних суджень, ціннісних уподобань та переваг, відображаючи таким чином, поточну соціокультурну ситуацію. Реакцію соціальних мереж та ті чи інші події, осіб, які сфокусовані в медіа-просторі, аналізують та представляють новинні портали та сайти. І в більшості таке «реагування» репрезентується зі значною часткою іронії в форматі сміхової комунікації, за допомоги якої стає можливим влучне висловлення власної думки, викриття негативних явищ соціокультурної дійсності, звернення до ідеалів, які «згладжують» дисгармонійне буття сучасного соціуму. В даному разі й спостерігається звернення до фольклорної матриці, проте за умов вже сучасного переосмислення та нових засобів художньої виразності і формотворення. Явище постфольклору, що зародилося з початками урбанізації та появи міського фольклору, нових варіацій та семантики набуло з появою інтернет-комунікації. Сучасне трактування і використання фольклору в інтернет-просторі пов'язане, на думку дослідників, перш за все, з розумінням його як слова та комунікативної системи, в основі якої лежить повідомлення. Саме в даному контексті використання елементів фольклору постає правомірним, яке до того ж, актуалізується сучасним станом суспільства. З огляду на це, сучасний

постфольклор (як і фольклор) в свідомості людини є звичним способом об'єктивації світу в ілюзорно-фантастичних образах, які беруть початки ще з язичницьких культур, та є наявними в повсякденному просторі спілкування як на інтелектуальному, так і на побутовому рівнях [4].

Таким чином, соціальні мережі інтернет-середовища привносять не лише нові можливості для комунікації, але й трансформують установлені соціокультурні практики, а їх технологічна природа детермінує появу нових культурних феноменів, серед яких одним з поширених є явище постфольклору, опосередкованого комунікативними інтернет-практиками.

Використані джерела

1. Гримов О. А. Социокультурные практики личности в социальных сетях: дисс. ... канд. социол. наук: 22.00.06 / О. А. Гримов ; Юго-Западный гос. ун-т. – Курск, 2014. –192 с.

2. Данилюк С. С. Комунікативний процес у мережі інтернет: структурний аспект / С. С. Данилюк // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 8. – Том 1. – С. 77–80.

3. Каптюрова В. В. Креолізовані тексти в соціальній мережі Facebook / В. В. Каптюрова // Мовні і концептуальні картини світу. – 2012. –Т. 2. – С. 113–123.

4. Савченко А. В., Сулова Т. И. Философско-антропологические основания интернет-фольклора как формы коммуникации / А. В. Савченко, Т. И. Сулова [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/777/33/>

5. Югай И. Б. Специфика коммуникации в киберпространстве / И. Б. Югай // Актуальные проблемы социокультурных исследований : межрегиональный сб. науч. ст. / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – Вып. 4. – С. 40–46.

*Євтушенко Анна Валентинівна
Антонова Галина Миколаївна*

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК СУЧАСНИЙ МЕТОД ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ВІДДІЛУ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

XXI століття з його стрімким зростанням науково-технічного прогресу і мобільністю висунув перед освітою і зокрема перед музичною освітою важливі завдання – формування творчої особистості, здатної освоювати нові ідеї, бути конкурентоспроможною в нових соціальних умовах. Всебічний розвиток особистості учня і особливо учня навчальних закладів естетичної спрямованості у час великого прориву науково-технічного прогресу в реалізації сучасного змісту освіти потребує впровадження нових технологій, методів і прийомів інноваційного навчання.

Аналіз видів інноваційного навчання на сучасному етапі із заповненням життя кожної людини інтернет-простором виявив недостатню розвиненість інформаційних і комп'ютерних технологій. Тому відповідь на запитання, чи мультимедійні технології – мода чи необхідність часу, є однозначною, а саме – вони є гостра необхідні.

Мультимедійне навчання – це поняття, введене для опису когнітивної теорії навчання, яка стверджує, що оптимальне навчання відбувається лише тоді, коли вербальний і візуальний навчальний матеріал надані синхронно.

У процесі сприйняття навчальної інформації мозок учня водночас кодує два різні види інформації – візуальну і звукову, одержані двома органами почуттів. Дослідження продемонстрували, що обидва джерела інформації не можуть бути конкуруючими, а, навпаки, підтримують одне одного, і вербальна інформація, надана разом з візуальною, засвоюється краще. Учні набагато краще засвоюють навчальну інформацію, коли слова і відповідні їм картинки представлені на сторінці або екрані поруч, а не далеко одне від одного.

Викладання теми «Українські народні музичні інструменти та інструментальна музика» передбачає як використання наочного матеріалу – карток з зовнішнім виглядом цих інструментів, так і прослуховування звукозапису відповідних музичних прикладів. Ускладнення об'єктивного характеру, такі, як відсутність такого виду музичних інструментів (особливо стародавніх) не тільки у школі, а й на східних територіях України взагалі привели до необхідності пошуку музичних композицій на ресурсах інтернет. Створення компактного ілюстративного і водночас музичного й віршованого матеріалу до уроку відбулося завдяки інтеграції усіх складових учбової інформації у єдиний відеоряд, з наданням інформації згідно із засадами мультимедійного навчання у синхронізованій формі.

Виходячи з того, що відеофільми служать своєрідними наочними посібниками, надаючи широкі можливості їх використання з навчальною метою, було розроблено сценарій фільму «Чарівні звуки України».

Поєднання поетичного слова і фрагментів музичних творів, акторських вмінь учнів відділу кіно-, телемистецтва і зразків образотворчого мистецтва дозволили в межах художнього рівня інтеграції розкрити тему «Українські народні музичні інструменти та інструментальна музика» з дисципліни «Музична грамота та слухання музики». Висвітлення минулого нашої країни, її етнічної самобутності, доторкання до міфів і легенд народу сприяють більш глибокому зануренню в історичні події, де за допомогою поєднання музичного мистецтва й героїчної історії

нашого народу створюється єдина картина світу того часу. Використання комп'ютерних технологій у монтажу фільму, режисура були б неможливими без знань інформатики, електроніки, електрики. Таким чином, розподіл інтеграції на художній та позахудожній рівні є теоретичною концепцією, і їх поєднання відіграють дуже важливу роль у педагогічному процесі.

Використання відеозапису в навчальному процесі є інноваційною педагогічною технологією, тому що це найяскравіший динамічний засіб передачі інформації, який формує мотивацію на початку заняття, дозволяє використовувати прийом «стоп-кадр» з обговорюванням найважливіших аспектів теми. Тому відеофільми можна вважати своєрідними навчальними посібниками.

Завдяки унікальним можливостям мультимедіа дозволяють моделювати різноманітні середовища, дії з небаченими раніше можливостями маніпулювати часом дії, впливаючи на весь спектр відчуттів людини, що стає не тільки глядачем, а й співтворцем віртуального простору.

Zymenko Andriy

SYNESTHETIC FEATURES OF THE MUSICAL KEYS

In the XX – XXI century, after a temporary relatively independent development, music and medicine were reunited, mutually enriching their opportunities [5]. The scientists were studying the reactions of the brain waves, nerve, blood and skeletal cells, skin receptors to certain sounds, registers, tempos, metre-rhythm formulas, dynamics, timbres, harmonies, mode systems and keys (tonalities). That is why it is advisable to take into account the therapeutic properties of music as a whole and in detail, with the logical-intuitive creative process [4; 6].

When the compositions are being written, the substance of key is one of the most important therapeutic values, because it is the basis of attitude, which is the real tone of the mode, being the essence of modal energy of the composition. Tonal system usually focuses on specific sounds (tones) and harmonies that return in the musical space-time and correspond to the brain frequencies and to the frequencies of certain human organs.

It is very important to choose the right key, and this can take the help from the comparison of colour hearing systems of Rimsky-Korsakov, Asafiev, Sibelius, Messiaen, Čiurlionis, Scriabin, from own sensations, that only strengthens the objectivity, reinforced by the conclusions of the scientists [3]. Certainly, the main role in forming of this synesthetic table has been played by a cosmic complex of different types of hearing: absolute, taste, colour [1] and geographic. We can't help recalling Alexei Losev's

triad «essence – energy – name» [2], where the essence is the key, energy – mood, that justifies the name – composition through the rhythm and other expressive means.

Please, see the table below:

1. **C major** is eternity, cosmos, Milky Way. The colour is white and milky. It has a light sweet taste of pasteurized milk.

2. **c minor** is the destruction, the revolutionary impulse. It has black colour. The taste is bitter, reminiscent of black pepper.

3. **D-flat major** is generosity, warmth, peace of mind, love, phlegm. It replaces hot chocolate. Its colour is light brown. The taste is rich, protectively sweet.

4. **c-sharp minor** is the key of the night, night thinking and nocturne. It symbolizes the starry sky. Its colour is black and blue. The taste is wine-sour, reminiscent of vinegar.

5. **D major** is «a tree of life». It is wooden, peasant folk key, signifying a healthy lifestyle. This key has brown colour. It replaces coffee. The taste is rich, slightly bitter, with the aroma of coffee beans.

6. **d minor** is a key of respect for traditions and of connection with our ancestors. It symbolizes the tree and berries. It is natural for folklore. It contains caffeine. The colour is red-brown. The taste is bitter-tart with berry flavour «viburnum-raspberry-cranberry».

7. **E-flat major** is really the Blue Lagoon of music, musical jacuzzi. The colour is light blue. It has the taste of sparkling mineral water: brackish-sweet.

8. **e-flat minor / d-sharp minor** is the stormy sea, the storm of feelings. e-flat minor is dark blue / d-sharp minor is burgundy. The taste is very salty-sour, reminiscent of the ocean foam.

9. **E major** is a key of early spring, melting snow, crystal, clear, life-giving melted water. Its colour is light gray and turquoise. Its taste is refreshingly neutral: it replaces the melted water.

10. **e minor** is a tonality of freedom, heaven, prayer, mysticism, philosophical wisdom. The colour is blue. The taste is sour, reminiscent of citric acid.

11. **F major** is a sweet and cloying key of a ripe orange. It symbolizes the idyll and the pastoral. Its colour is orange. The taste is very sweet. It is perceived as oriental sweets, persimmon and ripe papaya.

12. **f minor** is a supplementary and folk key. The colour is gray-brown. It has salted taste with sweet and sour flavour. It replaces the marinade.

13. **F-sharp major / G-flat major**. F-sharp major is the key of the spring flowering of physical strength and thoughts. The colour is lilac-purple. The taste is spicy-sweet with flavour of fig and herbal aroma. / G-flat major is the

key of ivory and calcium. Its colour is compound of beige, yellow and light green. It has the honey-sweet taste, reminiscent of melon, pear and curd.

14. **f-sharp minor** is the key of the evening sunset and of the Barcarolle. The colour is dark red. The taste is sweet and sour with a hint of pomegranate.

15. **G major** is sunny, well-being, good, optimistic key. The colour is sunny-yellow. The taste is sweet-salt, enhanced with bitterness. It replaces the flower honey, sunflower seeds, corn.

16. **g minor** is a «transatlantic» key of sea water. It is saturated with soda, salt and iodine. The colour is lime green. The taste is salty. It replaces seawater.

17. **A-flat major** is a key of love and romanticism, kindness, fire. The colour is yellow-hot. The taste is softly sweet. The key replaces carrots and carotene.

18. **g-sharp minor** is the wet grass, gray sky and a mysterious castle. Its colour is cloudy green. The taste is spicy and bitter. It is reminiscent of herbs (dill, parsley, cilantro, etc.).

19. **A major** is a key of radiance of warm spring days in May. The colour is red. The taste is sweet, gentle. It replaces watermelon and sweet paprika.

20. **a minor** is a natural folk key. It replaces traditional remedies. The colour is pink and crimson with a transparent shade. The taste is light, sweet and it is reminiscent of raspberries and rose jam.

21. **B-flat major** is a shiny copper key. It symbolizes the confidence in yourself and in your health, gives physical and spiritual strength. The colour is cream-beige with a hint of ivory. The taste is sweet vanilla. It is reminiscent of vanilla cream, condensed milk.

22. **b-flat minor** is a funeral and elegiac key symbolizing spiritual death. The colour is dark brown. This key is tasteless.

23. **B major** is sugar, and it is a disinfectant key of eternal squeaky clean. Its colour is snow white. It replaces sundae ice cream, powdered sugar, white honey, honey baklava and other oriental sweets, cotton candy, and on a higher level – glaciers and white sand of beaches.

24. **b-minor** is a key of death or its expectations. The colour is gray with metallic shade. It is tasteless, faceless and gloomy tonality. It contains mercury.

Used sources

1. Борсук О. Кольоровий слух: плюси і мінуси феномена / Олеся Борсук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://musician.ua/news/kolorovii-sluh-plashi-i-minusi-fenomena>

2. Лосев А. Миф – развёрнутое магическое имя / А. Лосев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/mif_razv.php

3. Маловицька Л. Звук і колір: феномен синестезії у творчому мисленні генія митця / Людмила Маловицька // Актуальні проблеми сучасної філософії та науки: творче, критичне і практичне мислення: зб. наук. праць (за матеріалами II міжвузівської науково-теоретичної конференції від 23 грудня 2009 року) / за загал. ред. д. філос. н. О. П. Поліщук. – Житомир : Житомирський державний центр науково-технічної і економічної інформації, 2009. – С. 55-58.

4. Синестезія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vseslova.com.ua/word/Синестезія-97300u>

5. Шабутін С. В., Хміль С. В., Шабутіна І. В. Зцілення музикою / Сергій Володимирович Шабутін, Стефан Володимирович Хміль, Ірина Володимирівна Шабутіна. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. – 192 с.

6. Synesthesia [Electronic source]. – Regime of access: <https://en.wikipedia.org/wiki/Synesthesia>

Олейнікова Тетяна Петрівна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАВЧАЛЬНОГО ВЕБ-САЙТУ ДЛЯ УЧНІВ ДМШ ПО КЛАСУ СКРИПКИ

У вік цифрових технологій все більше учнів бажають отримувати інформацію в електронному форматі. Це одна з причин, чому ми розробили сайт, як один із засобів своєчасно давати нову цікаву інформацію учням. Цей сайт дає можливість швидко і без особливих витрат звернутися до всіх учнів і їх батьків одночасно.

На початкових етапах розвитку мережі Інтернет для розробки і створення інтернет-сторінки спеціалістами використовувалася мова HTML. Розробка веб-сторінки за допомогою засобів мови HTML потребує високої кваліфікації і відрізняється високою трудомісткістю. Тому згодом були розроблені засоби, які значно полегшують їх створення. Зокрема, крім мови HTML для створення веб-сторінки, як основної одиниці передачі даних, спеціалісти використовують додаток Front Page, що входить в пакет MS Office, мови Java Script, Perl та ін. [2, с. 681].

Для розробки сайту ми скористалися додатком для створення сайтів на Android – SimpleDifferent. Наш сайт класифікується як Starter і є безкоштовним. Додаток SimpleDifferent зручний у використанні, має єдиний простий конструктор сайтів для всіх типів пристроїв, дозволяє створювати і оновлювати сайт в будь-якому місці в будь-який час. Він містить спеціально розроблені безкоштовні керівництва для легкого освоєння створення ефективних сайтів. Команда SimpleDifferent надсилає на електронну адресу адміністративні повідомлення для допомоги в роботі з сайтом.

Ми розробили сайт [1] спеціально для учнів-скрипалів нашого класу. Він також може використовуватися учнями нашої й інших музи-

чних шкіл, а також всіма бажаними. На сайті є три сторінки, назва кожної сторінки відповідає її змісту. Перша сторінка має назву «Майстер-класи». На цій сторінці ми зможемо організовувати список важливих посилань на цікаві майстер-класи і відео-уроки в You Tube (за участі скрипалів), концертні і конкурсні виступи учнів та викладачів, а також інтерпретації виконавців світового рівня.

Всі посилання на відео в You Tube згруповані у відповідні категорії: «Майстер-класи», «Відео-уроки», «Концертні виступи», «Конкурсні виступи», «Інтерпретації». На сайті фото матеріали з коментарями до концертів можуть оновлюватися кожен день. Завдяки сторінці зворотнього зв'язку учні, що переглядають сторінку, можуть зв'язатися зі мною і описати свої враження від перегляду матеріалів, розміщених на сторінці, а ми із задоволенням опублікуємо їх на сайті. У своїх коментарях до виступів учні можуть спиратися на план аналізу інтерпретації музичного твору, наприклад, на відповідність виконання стилю епохи, глибині розкриття авторського задуму, оригінальність стилю виконання.

Друга сторінка – «Фотогалерея». У кожному блоці можна розмістити дванадцять елементів: копії дипломів лауреатів і грамот учасників конкурсу, фото конкурсних виступів, нагороджень, гала-концертів та ін. До кожного фото додається короткий опис.

Третя сторінка – сторінка зворотнього зв'язку. Завдяки цій сторінці відвідувач сайту матиме змогу відправити на адресу нашої електронної пошти свій коментар. Також він може надіслати свої побажання, запропонувати нові теми для сторінок або розширити вже наявні за допомогою додавання нових блоків. Ми будемо враховувати надіслані побажання.

Пропонуємо дізнатися способи використання сайту. Незамінним помічником сайт є в профорієнтаційній роботі викладача. Коли ми вперше знайомимося з потенційним учнем і його батьками найважливішим, на нашу думку, є зацікавити їх, дати змістовну інформацію щодо майбутнього виду діяльності. Головне під час знайомства – не забирати в людей багато часу. Після короткої бесіди можна залишити візитну картку з контактною інформацією і адресою сайту. Коли у батьків потенційного учня буде вільний час, вони обов'язково зайдуть на сайт, ознайомляться з розміщеними на ньому матеріалами і матимуть уяву про те, чим їх дитина буде займатися протягом наступних дванадцяти років (два роки занять на підготовчому відділенні, вісім років основного курсу навчання, два роки занять на відділенні поглибленого навчання), чого дитина в підсумку навчиться, які матиме перспективи.

Для учнів поява сайту спочатку була несподіванкою. Однак з новими технологіями вчитися стало набагато легше. Тепер за той самий проміжок часу можна дізнатися набагато більше, тому що зараз, щоб

отримати нову цікаву та спеціально підібрану корисну інформацію достатньо єдиного дотику. Сайт для учнів зручний тим, що на нього можна заходити не лише з комп'ютера, а із смартфона і планшета, тобто учень може зайти на сайт за допомогою свого мобільного пристрою в будь-яку вільну хвилину.

Інформація на сайті підібрана з урахуванням потреб й інтересів різних вікових категорій учнів. Кожна категорія першої сторінки сайту із назвою «Майстер-класи» включає декілька посилань на відео в You Tube, розрахованих на учнів скрипалів дошкільного віку, учнів молодших, середніх, старших класів і учнів, що готуються продовжувати своє навчання після закінчення музичної школи в профільних ВНЗ.

Учням подобається показувати короткі відео роліки з сайту своїм одноліткам і їх батькам, що сприяє популяризації музичного мистецтва і скрипкової гри серед широких верств населення, допомагає виховувати вдячних слухачів.

Розміщення на другій сторінці «Фотогалерея» копій дипломів лауреатів і грамот учасників конкурсу, фото конкурсних виступів, нагороджень, гала-концертів з короткими описами стимулює учнів до подальшої творчої активності, виховує гордість за свої успіхи, допомагає усвідомити цінність своєї праці, її затребуваність, допомагає батькам зорієнтуватися і правильно розставляти пріоритети в навчанні дітей, ставити перед дітьми нові творчі цілі й відкривати шляхи до їх досягнення.

Використані джерела

1. Скрипка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://tetyanapetrivna-skrupka.simdif.com/>
2. Степанов А. Н. Информатика: Учебник для вузов. / А. Н. Степанов. – 5-е изд. – СПб. : Питер, 2008. – 765 с.

*Рибалко Любов Олексіївна
Черевань Оксана Григорівна*

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНИХ ХУДОЖНЬО- ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У НАВЧАННІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Інтеграція в навчально-виховному процесі на початку ХХІ століття набуває статусу методологічного і дидактичного принципу освіти. В педагогіці інтеграцію розглядають як дієвий засіб структурування і систематизації змісту навчального матеріалу, а також як інноваційну педагогічну технологію. Проблему інтеграції в мистецькій освіті підіймають низка дослідників (Л. Масол, О. Гайдамака, Е. Белкіна, І. Руденко та

ін.), які на матеріалі предметів художньо-естетичного циклу підкреслюють, що «в умовах інтегрованого навчання взаємопроникнення й систематизація знань учнів, становлення в них цілісної та багатомірної картини світу, розвиток творчих здібностей і гнучкого мислення (симультанного, критичного, діалектичного) відбуваються більш ефективно. Також учені відзначають значне збільшення евристичного потенціалу мистецтва за умов впровадження інтегративних технологій» [1, с. 6].

У зв'язку з означеним вище зростає роль системи додаткової мистецької освіти, де створюються сприятливі умови для реалізації різнобічних талантів дітей. На нашу думку, найбільш повно ідеї інтегрованої освіти можна реалізувати в школах мистецтв комплексного типу. Наприклад, у школі мистецтв № 3 м. Краматорська учні художнього відділення мають можливість займатися одночасно кількома видами художньої творчості. Відвідуючи такі суміжні дисципліни як театр, музика, хореографія, вони доповнюють теоретичні знання з основ споріднених мистецтв, знайомляться на практиці з їх виражальними засобами, розширюють свій мистецький кругозір.

У роботі художнього відділення школи можна виділити такі види інтегрованих зв'язків:

- взаємодія різних відділень школи мистецтв у реалізації інтегрованих творчих проектів;
- театралізовані науково-дослідні проекти.

Розглянемо інтеграційні зв'язки художнього відділення з іншими відділеннями школи, в межах яких учні театрального і хореографічного відділень на уроках з основ образотворчого мистецтва опановують мистецтво сценографії. Під керівництвом викладачів вони виконують ескізи декорацій і костюмів, виготовляють реквізит та бутафорію до вистав, в яких беруть участь як актори. В результаті цієї роботи учні виготовили художнє оформлення до лялькової вистави «Якщо бракує свята» (за мотивами казки «Ріпка»), а також до драматичних вистав для дітей «Бременські музиканти», «Сорочинський ярмарок» та ін.

Наступним прикладом такої інтеграції є робота відділу декоративно-прикладного мистецтва художнього відділення, а саме творчої майстерні «Натхнення». Поєднання декоративно-прикладного (мереживоплетіння на коклюшках та ін.) і театрального мистецтва (акторська майстерність), хореографії (ритміка, пластика, рухова культура) сприяло утворенню такої інтегрованої форми співпраці, яка отримала назву «арт-колекція» (виготовлення колекційного одягу та показ його публіці на сцені).

Для реалізації подібної інтеграції в школі мистецтв створюються необхідні умови, які полягають в тому, що учні декоративно-прикладного відділу відвідують заняття з циклу суміжних дисциплін, а саме з

основ акторської майстерності, слухання музики, основ хореографічного мистецтва. Наприклад, до занять з хореографії включають пластичні вправи, композиційно-просторові постановки. Це дає можливість учням-авторам колекційного одягу навчитися демонструвати його на сцені. Таким чином в театралізованому дефіле вони не тільки показують власноруч виготовлений одяг, а й розкривають його художній образ у русі, пластиці, просторовій композиції.

Не менш продуктивним видом інтеграції в галузі мистецтв є комплексний (поліхудожній) підхід, який покладено в основу театралізованих науково-дослідних проектів. Розробка науково-дослідних проектів у школі мистецтв № 3 м. Краматорська стала традиційною формою співтворчості викладачів та учнів старших класів. Такі проекти мають цікаву різноманітну інтегровану форму, де учні мають можливість виявити різні боки свого таланту. Зазвичай в одному проекті залучені кілька видів мистецтв, наприклад, історія хореографії, музичне мистецтво, класичний танець, історія костюму; народна обрядовість в її музично-пісенній і театралізованій формі; народна картина як синтез багатьох мистецтв та ін. Подібні проекти здійснюються під науковим та художнім керівництвом викладачів школи, вони є прикладом налагодження науково-художньої співтворчості дорослих і підлітків.

Так, в процесі науково-дослідної роботи з учнями художнього відділення розроблено фольклорний театралізований проект, присвячений українській народній ляльці. Науковці підкреслюють багатий інтеграційний зміст фольклору. Цей найпоширеніший тип інтеграції генетично споріднений із синкретизмом дитячої гри, а його педагогічна ефективність доведена багатовіковим існуванням етнопедагогіки. Йдеться про «синкретизм фольклорних традицій і обрядів – яскравий і неперевершений зразок природної інтеграції поетичного слова, музики, хоровадних рухів, елементів театральної дії» [1, с. 32].

Метою проекту стало відродження технології виготовлення традиційної української народної іграшки (ляльки). Реалізація цієї мети спрямована на залучення учнів до активного самостійного пошуку у справі збереження українських національних традицій та обрядів. Навчально-виховна мета проекту полягає у вивченні природи народної ляльки, в заглибленні сучасних учнів-підлітків у далеке минуле, в обрядове театралізоване дійство, в дитячу гру. Науково-дослідними завданнями проекту стали: 1) пошук і вивчення історичного, етнографічного, фольклорного матеріалу щодо виготовлення обрядових ляльок та використання їх у святково-обрядових народних традиціях; 2) опанування технологією виготовлення ляльок обрядового призначення («Веснянка», «Масляна», «Коляда», «Купава»), зокрема підбір необхідних екологічних

матеріалів та характерних елементів одягу для ляльок; 3) виготовлення необхідного обладнання для проведення обрядової театралізованої дії: а) скриньки (зі звичайної валізи), виконання елементів петриківського розпису на поверхні скрині; б) обрядового деревця «Марена»; 4) опанування технологією виготовлення ляльок-мотанок; 5) розробка сценарію театралізованої презентації оформлення обряду до свята Івана Купала; 6) сценічне втілення сценарію.

Важливою частиною проекту стало театралізоване представлення обряду. В основі сценарію – гра з лялькою. Сучасна дитина, спілкуючись з іграшкою, власноруч виготовляючи її, виконуючи з нею театральну дію, непомітно для себе залучається до етнографічних образних уподобань. Несподіваністю даної театралізованої дії стало виготовлення ляльок-мотанок на очах у глядачів в процесі обрядової гри.

Таким чином, художнім відділенням школи мистецтв № 3 м. Краматорська реалізується головна мета інтегрованих проектів – поєднання загально-естетичного виховання з навчанням за фахом. Ми вважаємо, що реалізація інтегрованих мистецьких і науково-дослідних проектів у навчально-виховній роботі шкіл мистецтв є ефективним педагогічним інструментом розкриття творчого потенціалу учнів та їхньої підготовки до самостійного творчого зростання.

Використані джерела

1. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко та ін. – Х. : Веста: Видавництво «Ранок», 2006. – 256 с.

Чернета Тетяна Олександрівна

ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ ONLINE: ОСВІТНЯ ІННОВАЦІЯ ЧИ БІЗНЕС?

В нашу добу інформації мережа інтернет є найпоширенішим її джерелом. Електронна пошта, інтернет-магазини, інтернет-банкінг, вебінари тощо стали буденними реаліями сьогодення, очевидні переваги яких – доступність, швидкість, мобільність, ціна. Чимало інформації, товарів та послуг, у т. ч. освітніх, стали більш доступні широкому колу споживачів. У сфері освіти з'явилися такі інновації, як дистанційне навчання в освітніх закладах світу, електронні навчальні курси вишів, різноманітні приватні online курси, авторські лекції, уроки по Skype та багато іншого. Розглянути вищезазначені тенденції у галузі мистецької освіти, зокрема вокальної, є метою даної публікації.

На відповідний запит пошукові системи мережі інтернет представляють розмаїття вокальних шкіл (ВШ), уроків і майстер класів online у

Києві (ВШ Ірини Цуканової, уроки Любові Капшук, ВШ «Драйв»), Москві («Уроки вокалу від Миколи Фокеєва» «Курс вокалу Ніни Серебряної», ВШ Жанни Серопян «Співати легко», «Школа природного голосу», ВШ «Три кити», авторські курси Поліни Гагаріної, Вероніки Воршип, Катерини Карпенко), далекому зарубіжжі (Sophie Shear, Seth Riggs). В рекламі таких курсів найпершою їх перевагою є доступна ціна (порівняно з вартістю уроків з викладачем реально), а також можливість займатися у зручний час, не виходячи з дому, практична направленість вокальних відео-уроків (усі рекомендації застосовуються на практиці, у тому числі й відомими співаками).

Дійсно, незаперечними плюсами навчання вокалу online, наряду з вартістю, систематичністю і гнучким графіком занять, є уникнення витрат коштів і часу на пересування у просторі і, як наслідок, можливість навчатися у відомих зарубіжних тьюторів (англ. «tutor» – репетитор, наставник) вокалу, не виходячи з власного будинку. Втім, не секрет, що професійне виховання вокаліста полягає не тільки у розвитку вокальних даних і вокальної техніки. Спілкуючись із викладачем-професіоналом високого класу, учень переймає манеру спілкування, вчиться створювати художні образи, доносити їх до слухача, розкривається як митець тощо. Кожен викладач має у своєму арсеналі певні педагогічні напрацювання, виконавські прийоми, професійні секрети, якими він може поділитися зі своїми учнями, а також з колегами на відкритих заняттях, майстер-класах. Для широкого кола зацікавлених слухачів можливість особисто відвідати майстер-клас обраного викладача близька до нуля. Викладення ж відеозапису такого заходу у вільний доступ в мережі інтернет робить його загальнодоступним, значно піднімаючи, разом з тим, рейтинги популярності вокального педагога. Які ж переваги отримує від інтернет діяльності останній?

Викладання вокалу може бути бізнесом, що за своїм визначенням є діяльністю, спрямованою на отримання законного прибутку. Викладач вокалу і бізнесмен співзвучні у своєму прагненні отримувати стабільний прибуток, розширювати ринок збуту та базу клієнтів (потенційних учнів), вийти на міжнародний рівень. Крім того, як бонус, викладач вокалу може мати ненормований робочий день, не завжди бути залежним від приміщення для навчання.

В наші дні навчання online поступово втрачає статус інновації, ставши поширеною практикою у багатьох сферах освітньої діяльності (інтернет-курси з вивчення іноземних мов, майстер-класи і вебінари бізнес шкіл, практичних психологів, стилістів та багатьох інших, зокрема й творчих професій). Вокальне мистецтво тут не є виключенням. Діяльність авторів курсів спрямована на те, щоб слухачі придбали інтелектуальний

продукт – розроблені курси лекцій, практичні завдання, online тести, тематичні підбірки тощо). Сучасною нормою стала практика отримання безкоштовного пробного заняття (аналог дегустації), що дає можливість потенційному клієнту спробувати інтелектуальний продукт і прийняти рішення, наскільки він йому підходить, чи варто за нього заплатити.

Засновниця однієї з авторських вокальних шкіл, яка працює реально і віртуально, на сайті окреслює плюси і мінуси проходження курсу вокалу online. Наряду з перевагами такого навчання (перші спроби і результати, свідомий вибір щодо бажання та доцільності занять вокалом, про що йшлося вище), автор чесно вказує на його «мінуси»: отримання поверхневої уяви щодо авторської школи вокалу і вокальних технік, якої недостатньо для того, щоб зробити висновки про ефективність цієї школи, для правильного застосування отриманих знань; отримання інформації, яка без керівництва педагога складна для самостійного опанування без вивчення та практики фундаментальних принципів звуковідтворення тощо.

Тож, на нашу думку, створення і робота вокальних шкіл online – це, насамперед, реклама. Діяльність їх авторів спрямована на пошук та залучення до навчання якомога більше учнів, які на певному етапі знайдуть можливість прийти на заняття особисто, чим наблизять свій перехід зі статусу любителів до касти професійних співаків. До слова, деякі музеї та художні галереї світу розмістили в мережі інтернет свої віртуальні експозиції, надавши чудову нагоду усім зацікавленим «зазирнути» у світ омріяного арт-об'єкту. Втім, професійний дослідник не заспокоїться, поки не вивчить історію обраного ним шедедру та не побачить його на власні очі. Не маємо сумніву, що вокальні школи online – це сучасно і співзвучно вимогам часу. Право вирішувати, позитивно це чи ні, залишаємо за читачем.

Шигонова Ирина Владимировна

Палаева Виктория Викторовна

Стойловская Мария Анатольевна

Морошан Нина Владимировна

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЕТСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Современные условия жизни таковы, что творческая образовательная деятельность ориентирована на запросы потребителя (родителя и ученика), который в большом процентном соотношении хочет учиться

«для себя» и хочет играть то, что слышит вокруг себя. Интенсивный ритм жизни, всепоглощающее влияние компьютера оказывают сильное эмоциональное воздействие на неокрепшую психику ребенка. Неумение концентрировать внимание в течение длительного времени, повышенная нервная возбудимость ученика создают проблемы в образовательной деятельности и требуют от преподавателя владения методами эффективного психологического воздействия.

Сложность решения этой проблемы заключается в том, чтобы умело сочетать высокопрофессиональные методики прошлых лет, не потерявшие своей практической значимости, с инновационно-техническими разработками музыкантов-педагогов. Чтобы регламентировать этот процесс, во многих школах создаются новые программы, адаптируемые к современным условиям. Мы же создаём педагогический репертуар на современных образцах детской музыки.

В настоящее время в фортепианной педагогике завоёвывают место инновационные технологии, но нельзя считать их прочно внедрёнными. Ещё сохраняется традиционализм – остановка на старых формах и методах работы, при которых работа над музыкальным произведением поглощает большую часть учебного времени и вытесняет более эффективные формы в плане развивающего обучения. Среди незаслуженно обиженных – ансамблевое музицирование.

Ансамблевое музицирование позволяет развить весь комплекс способностей ученика: ритм, слух, память, игровые способности. С внедрением инновационных технологий ансамблевое музицирование позволяет преодолеть ряд трудностей возрастного и психологического порядка. Напрашивается вопрос: «С чего начать?». Полагаем, что начинать нужно с мотивации к учению, используя знакомые детям «объекты». Дети захотят исполнять на инструментах то, что им знакомо и нравится. Посредством разучивания качественных образцов современной популярной музыки можно сформировать познавательный интерес детей к более сложным музыкальным произведениям, развить музыкальный вкус, научить получать удовольствие от хорошей музыки.

С сожалением хочется отметить, что в нотной фортепианной литературе не хватает современных, ярких, запоминающихся переложений на любимые детские песни и музыку к мультфильмам. Преодолеть проблему репертуара можно при помощи использования самостоятельных переложений популярной музыки. Созданием таких переложений и аранжировок занялась творческая группа преподавателей фортепианного отдела Школы искусств № 3 г. Краматорска в составе И. В. Шигоновой, В. В. Палаевой, М. А. Стойловой Н. В. Морошан. Идею взять в работу

музыку композитора Василия Богатырёва из мультфильма «Маша и Медведь» подсказали ученики. Преподаватели выбирали самые любимые детям песни из популярного мультсериала, подбирали их по слуху на фортепиано и синтезаторе. Самым трудным этапом была непосредственно аранжировка, которая фиксировалась нотной записью с помощью компьютерной программы «Finale». Так появились ансамблевые переложения различной сложности для фортепиано и синтезатора на темы песен: «Про чистоту», «Про краски», «День рождения», ансамблевая миниатюра «Репетиция оркестра». Эти работы отмечены дипломами различных степеней на фестивалях и конкурсах.

«Песенка про краски» (27-я серия). Мы предлагаем для начинающих два варианта ансамбля для фортепиано в 4 руки и синтезатора. Второй вариант переложения усложнён удвоением мелодии в октаву, но можно рассмотреть варианты удвоения в терцию или сексту (на усмотрение педагога и возможности ученика). Добавлены элементы хроматической гаммы. Одной из сложностей является игра с синтезатором. Для начинающих она заключается в умении слушать партию синтезатора и удержаться в том темпе, который задан.

«Песенка про умывание» (18-я серия) – ансамбль для фортепиано в 4 руки для учащихся младших классов. Первая партия усложнена пассажами, синкопированным ритмом, сочетанием коротких и длинных фраз. Вторая партия более сложная. Она не носит только аккомпанирующий характер, а является равноценным участником мелодической линии произведения. Применены октавные басы, аккордовая фактура. В переложении использованы элементы скрытого голоса.

«День рождения» (44-я серия) – фортепианный ансамбль в 6 рук с синтезатором для учащихся младших и средних классов. В этом произведении форма песенного жанра (куплет – припев) дополнена авторами аранжировки вступлением, а также усложнена полифоническим эпизодом в форме канона и эстрадным заключением. Основная мелодия проходит во второй партии фортепиано в вокальном диапазоне детского голоса. Первой и третьей партии фортепиано отведена аккомпанирующая функция и роль украшения основной мелодии подголосками. Одной из сложностей является смена размеров и сопоставление тональностей (ми мажор, ми минор; фа минор, фа мажор). Стоит обратить внимание на некоторые трудности в исполнении ритмического рисунка – синкоп, пунктирного ритма, эстрадных ритмических формул, а также на использование пауз на сильных долях.

«Репетиция оркестра» (19-я серия) – ансамбль для 2-х фортепиано в 8 рук. Основная мелодическая линия (тема Маши) на протяжении

произведения переходит от одного фортепиано к другому. Во второй партии второго фортепиано – фундамент всей оркестровой палитры (тема Медведя). Присутствуют и инструментальные диалоги – переключки между партиями двух инструментов. Разнообразен тональный план произведения (до мажор, до минор, соль мажор, ре минор, ре мажор). Благодаря этому учащиеся на практике закрепляют умение ориентироваться в разных тональностях.

Создавая переложения, авторы учитывали следующие факторы: величину руки учеников (возможность растяжения и исполнения аккордов, октав), объём освоенных пианистических навыков. Немаловажное место отводилось применению в нотном тексте типовых формул фортепианной фактуры для развития у начинающих исполнителей умения при игре ориентироваться по контурным очертаниям нотных структур. Ведь если учащийся будет фиксировать в новом нотном материале уже известные ему из прошлого опыта типовые формулы фортепианной фактуры, как-то: гаммы, арпеджио, репетиции, триоли, тремоло, глиссандо, альбертиевы басы и т. д., это значительно упростит задачу разучивания и исполнения произведения, а, следовательно, даст возможность за небольшой промежуток времени ознакомиться с большим количеством произведений.

Авторы убеждены, что ансамблевое исполнение переложений популярной музыки не только развивает мелодический слух, помогает обучению чтению нот с листа (поскольку заранее известны мелодическое своеобразие и ритмические особенности произведения), но и усиливает мотивацию к обучению, повышает ответственность за общее дело, рождает чувство радости, удовлетворения от совместно выполненной работы.

Оригинальность аранжировок, созданных преподавателями, отмечены композитором музыки к мультфильму «Маша и Медведь» Василием Богатырёвым и размещены им на личном канале в YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=z3pQXYjvhUE>).

Разучивая с учащимися ансамблевые переложения популярной музыки, авторы убедились на практике в огромной пользе и необходимости этой работы, которая является одним из направлений развития инновационных технологий в современном музыкальном образовании.

СЕКЦІЯ 5

НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОЇ ТА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Беда Ольга Михайлівна

ЕЙСИД-ДЖАЗ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

У сьогоdnішньому музичному просторі важко знайти явище, яке можна охарактеризувати як монолітне у стильовому відношенні. Нині не є актуальними ані чиста класика, ані чистий джаз, ані чисті рок або поп-музика. Особливістю сучасної музичної культури є стильовий синтез або стильовий мікс, який робить музику непередбачуваною та привабливою для слухача, проте більш складною для дослідження.

Не виключенням є й сучасна джазова музика. Якщо перші джазові композиції були близькі тодішній популярній музиці, зокрема танцям (фокстрот, вальс, танго, ча-ча-ча та ін.), то пізніше джаз відривається від танцювальної основи та ускладнюється. Прикладами «некомерційного» джазу стали стилі бі-боп, фрі-джаз, «прогресивний» джаз, які відзначалися ускладненням музичної мови, вибагливими ритмами, складними гармоніями. Саме ці напрями є найбільш наближеними з музикою академічної традиції, з якою джаз час від часу перетинається, подаючи цікаві музичні зразки стильового синтезу. Починаючи з кінця 60-х рр., коли джаз за популярністю почав поступово поступатися рок-музиці, відбуваються перші спроби поєднання цих двох напрямів, що мало сприяти популяризації джазу, який втрачав позиції у сфері поп-музики і ставав мистецтвом елітарним, як і музика академічної традиції.

В історії джазу завжди відбувалася боротьба між двома полюсами або векторами розвитку, де історично першою була боротьба між традиціями «чорної» та «білої» музики: коли джаз відхилявся в сторону європеїзації, йшла протилежна тенденція – повернення до «чорних» витоків джазу. Проте з появою нових напрямів музики та стрімким розвитком поп- та електронної музики стильові «коливання» джазу знову знаходиться між двома полюсами, але іншими – між збереженням своєї автентичності або ж рухом у сторону поєднання з актуальною популярною музикою.

Варто задати питання, чому сьогодні є актуальним «легкий» джаз. У 90-ті рр. ХХ століття продюсери і музиканти, розуміючи, що «полегшений» варіант джазу є більш комерційний, ніж традиційний джаз, почали пошуки у царині стильового синтезу, який би сприяв більшій привабливості кінцевого продукту для широкої публіки. Вони інспірували появу джазу не для гурманів, а й для середнього слухача. Протягом останніх двох десятиліть виникло багато різновидів музики, які у пресі отримали назву «сучасний джаз».

Найбільш складним з усіх напрямів «легкого» джазу є ейсид-джаз («acid jazz» («кислотний джаз»)). Становлення ейсид-джазу припадає на кінець 80-х рр., коли актуальним у музиці було використання семплів із джаз-фанку 70-х рр. серед клубних ді-джеїв Великобританії. Одним із законодавців стилю прийнято вважати ді-джея Жіля Пітерсона (Gilles Peterson), якому часто приписують авторство назви «ейсид-джаз».

Наприкінці 80-х рр. термін був популярним серед британських ді-джеїв, що грали подібну музику, які його використовували жартома, маючи на увазі, що їхня музика є альтернативною популярному тоді напряму ейсид-хаус), тобто прямого відношення до «кислоти» (тобто ЛСД) цей термін не має. За другою версією, автором терміну «ейсид-джаз» («acid jazz») є англійський музикант Кріс Бенгз, відомий як один з учасників дуету «Soundscape UK». У США термін «ейсид-джаз» майже не вживався, хоча використання джазових семплів було популярним, особливо серед хіп-хоп виконавців. Одним із найбільш ранніх ейсид-джазових записів прийнято вважати «Jazz Thing» гурту «Gang Starr».

Пік популярності ейсид-джазу припадає на першу половину 90-х рр. У той час до нього відносили джаз-фанк 90-х рр. (гурти «Jamiroquai», «Brand New Heavies», «Incognito», «Solsonics»), хіп-хоп із джазовими семплами (гурти «A Tribe Called Quest», «Guru», MC Solaar), експерименти джазових музикантів з електронною музикою (Майлз Девіс, Хербі Хенкок) та ін. Після 1994 р. популярність ейсид-джазу пішла на спад, а традиції жанру були пізніше відроджені в нью-джазі.

Серед музикознавців та критиків досі точаться дискусії, чи доцільно ейсид-джаз відносити до джазових стилів, проте усі погоджуються, що на цей різновид джазу не можна на зважати, досліджуючи загальне древо джазових традицій. З точки зору стилю ейсид-джаз має широкий діапазон. Це переважно інструментальна музика, що сформувалася на базі фанку, до якої додавалися класичні джазові треки, хіп-хоп та латинський грув. Ейсид-джаз став одним із різновидів джазового відродження, що надихався не стільки виступами живих ветеранів, скільки

старими записами джазу кінця 1960-х і раннього джазового фанку початку 1970-х.

На різних стадіях у виконавців ейсид-джазу було різне ставлення до «живої» гри музикантів. Тривалий час у ейсид-джазі вагоме місце посідала «жива» музика. Згодом, після завершення стадії формування стилю, імпровізація зникає, і це стало основним предметом суперечок про те, чи є ейсид-джаз власне джазом. Втім виконавці, які працюють у цьому напрямі, цілком впевнені, що вони є джазовими музикантами, і саме таким є майбутнє джазу. Так, назва відомого ейсид-джазового німецького гурту «De-Phazz» розшифровують як DEstination f(PH)uture of jAZZ, тобто «майбуття джазу».

Українські музиканти на початку 90-х рр. не мали змогу повноцінно долучитися до сучасних напрямків джазу, тому музика у стилі ейсид-джаз в Україні з'являється доволі пізно, коли цей різновид джазу вже не був в авангарді сучасних музичних напрямів. Проте зазначимо, що українські колективи також внесли доволі вагомий внесок у розвиток цього стилю. Серед українських гуртів, які працюють зараз або вже залишилися в історії, назвемо «Mamanet», «4.A.Й.К.А.», «Люк», «TangoTempo», «Jungleman». Ці колективи, які серед пересічних слухачів не мають великої популярності, є відомими та шанованими у джазових меломанів. Гурти «Mamanet», «4.A.Й.К.А.», «Люк», «TangoTempo», «Jungleman» були або є постійними учасниками різних джазових фестивалів, вони дають концерти у своїх містах, по Україні і за її межами. У стильовому відношенні ці колективи є надзвичайно різноманітними – їхня музика має діапазон від стилю, наближеного до поп-музики, до практично класичного джазу, особливо у тих випадках, коли музиканти використовують акустичні інструменти. Ейсид-джаз як напрям сучасного джазу є репрезентативним для сучасного музичного простору України.

Підсумовуючи думку щодо актуальності ейсид-джазу як одного з популярних різновидів сучасного «легкого» джазу, зазначимо, що він у результаті дійсно збільшив аудиторію джазу, хоча і за рахунок полегшення стилю. Втім, у даному контексті це можна сприймати як позитив, оскільки люди, які взагалі ніколи не слухали джаз, через знайомство з «полегшеним» варіантом доволі часто починають слухати більш складні композиції. Для любителів джазу його «полегшений» різновид є дещо спрощеним і менш глибоким, однак для людей, які слухають лише популярну музику, навіть такі «полегшені» форми джазу є непростими для сприйняття. Саме тому популярні форми сучасного джазу також є гідними уваги не лише у контексті популярної музики, а й джазової. Сучасні українські виконавці, що працюють у стилі ейсид-джаз, є частими

гостями на фестивалях, де переважають музиканти «традиційних» джазових напрямів, що також сприяє популяризації джазу як одного з провідних та актуальних напрямів сучасного музичного мистецтва.

Беспалов Василь Васильович

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАНОРАМА

Естрадна музика сучасної України є родзинкою нашої національної культури. При цьому у більшості авторитетних наукових робіт питання жанрово-стильової характеристики популярного мистецтва все ще залишається відкритим. Це обумовлює подальшу зацікавленість панорамою персоналій та палітрою творчих принципів видатних естрадних композиторів. Особливе місце, на наш погляд, належить творчій особистості Олександра Йосиповича Злотника. Він успішний композитор, викладач, музично-громадський діяч, продюсер, гідний продовжувач високих засад української композиторської школи. О. Злотник закінчив високопрофесійні учбові заклади. У 1958 – 1963 рр. – Білоцерківську музичну школу № 1, в 1963 р. – музичний інтернат-десятирічку ім. М. Лисенка, у 1971 р. – Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського за кількома спеціалізаціями (оркестрове та виконавське мистецтво (клас баяну) у викладача І. Алексеева), опановував оперно-симфонічну диригентську майстерність у М. Канерштейна. У 1983 р. здобув другу вищу освіту в Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової (факультет композиції і теорії музики, класи доцента О. Красотова, професора Г. Сидоренко-Малюкової). З самого початку професійного шляху в біографії Олександра Злотника поєдналася композиторська, педагогічна та просвітницька діяльність. Разом з написанням музики і навчанням, він самовіддано працював викладачем Київського державного педагогічного інституту ім. М. Горького та Київського національного університету культури і мистецтв. У 2009 р. композитора обрали ректором Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Становлення жанрово-стильових домінант творчості О. Злотника відбувається у середині 60-х рр. Акцент припадає саме на пісню, яка осягає першій етап композиторської діяльності та спрямовує щиру відданість композитора цьому жанру. У суспільстві в ці часи точиться складний період, позначений впливом ідеології СРСР на музичне життя України. «Органічне включення народно-фольклорних інтонацій в русло радянської масової, а згодом, і естрадної пісні – ось ті особливості, які визначають характерність та специфіку саме української естрадної

пісні періоду 1950 – 1980-х років. Згодом ця тенденція мала поширення в творчості таких музикантів як Т. Петриненко, О. Тищенко, а також В. Ільїна, О. Злотника, І. Кириліної, О. Осадчого та ряду інших» – стверджує О. Шевченко [4, с. 6].

Творчість видатних митців пісенного естрадного жанру нашої держави бере початок із кришталевих джерельних стильових витоків українського фольклору [3]. Цей первинний дар культури етносу природно сповнений лірикою, емоційною чуттєвістю, прагненням до свободи, демократизмом, особливим ставленням до природи, тобто, – ціннісними орієнтирами, на яких виховувалося не одне покоління українців. Саме на цьому історичному підґрунті розкриваються високі засади творчості майбутнього лідера української пісенності: національна стильова орієнтація, пріоритет пісенного жанру, кордоцентризм митця вдало поєднується з прихильністю жанрово-стильовим орієнтирам легкої музики. У творчих messages О. Злотника так звана «легка музика» набуває неабиякого патріотичного звучання та філософського забарвлення.

Характерною ознакою сучасної пісенної культури є поєднання академічної, народної та популярної музики, сміливі жанрові новації, навіть у традиційно усталених естрадних формах. Найбільш яскраво ця тенденція виявлена у *жанрі мюзиклу* [2, с. 31], до якого особливо схиляється О. Злотник у 70-х рр. Значними та репертуарними є мюзикли: «Да здравствует любовь!» (лібрето М. Куруца, 1979); «Золоте курча» (лібрето В. Орлова, 1979); «Храбрый барабан и его друзья» (лібрето М. Ліча за п'єсою Л. Устінова, 1985); «Любов – книга золотая» (лібрето Ю. Рогози за п'єсою О. Толстого, 1987); «Крестная мать» (лібрето В. Мірського, 1988); «Евеліна» (лібрето О. Вратарьова, 1998); «Екватор» (лібрето і вірші О. Вратарьова, 2003); «Сорочинський ярмарок» (лібрето і вірші О. Вратарьова, 2006); «Кіт без чобіт» (лібрето і вірші О. Вратарьова, І. Вратарьової, 2008).

Подальша еволюція відмічена цікавістю автора до масштабних театральних жанрів – *опери* та *балету*. Справжнім відкриттям додаткових ресурсів виразності оперного жанру, синтезованих зі стилістикою думи, є *опера-дума* Олександра Злотника «Сліпий» на лібрето Володимира Грипича за поемою Т. Шевченка (1989). Жанрово-стильовими експериментами насичений балет «Суламіф» (2003).

Окрім театральних творів, яскрава особистість композитора виявляється у кіномузиці, в симфонічній музиці, камерному, вокальному, вокально-хоровому, інструментально-концертному жанрах, в яких він плідно працює. Масштабні симфонічні та концертні жанри, мініатюри, представлені в академічному доробку 1978–2009 рр. Назвемо *інструментальні п'єси* для труби, фортепіано, домри, бандури, скрипки, флейти,

баяну; *концерт* для труби та симфонічного оркестру (1983) та *концерт для симфонічного оркестру* (1988). З інших творів – симфонічну поему «Фестивальна» (1985), «Клівлендську симфонію» (1989). Гідне репертуарне місце у сучасному виконавському просторі займають *хори* О. Злотника на вірші Лесі Українки, Юрія Ярмиша та *вокальні цикли* на вірші Леоніда Мартинова, Лесі Українки. Але, безперечно, він є одним з провідних композиторів саме у пісенному жанрі.

Сьогодні О. Злотник – автор понад двох тисяч пісень (на вірші видатних поетів-піснярів В. Крищенко М. Ткача, Ю. Рибчинського, М. Мельникова, В. Герасимова, О. Вратарьова, С. Галябарди, ін.), його пісенна творчість стає прикрасою репертуару найвідоміших виконавців.

Таким чином, творчості митця властиві жанрова різноманітність та всеосяжність. Центральне місце в жанровій системі О. Злотника займає пісня, стильовим підґрунтям якої є український народний мелос. Просвітницька та громадська діяльність Олександра Злотника, безумовно, сприяє консолідації інтелектуальної та мистецької еліти України, всього суспільства.

Використані джерела

1. Конькова Г. В. «На березі життя»: Олександр Злотник / Г. В. Конькова. – К. : УЦП, 2008 – 231 с. – (Серія «Діалоги з майстрами»).
2. Чепалов А. Записки «Призрака оперы» / А. Чепалов. – Х. : Золоті сторінки, 2012. – 256 с.
3. Шевченко О. Г. Вплив фольклору на сучасну поп-культуру України кінця ХХ століття – початку ХХІ століття / О. Г. Шевченко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Мілннїум, 2008. – № 3. – С. 53–56.
4. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920 – 1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / О. Г. Шевченко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2010. – 19 с.

Беспалова Лариса Володимирівна

НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ВІА 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Українські вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) за свою багаторічну історію пройшли складний шлях розвитку, сформували особливий тип музичної культури, якій і обумовив становлення та розквіт сучасної української естради. Т. Ланіна вказує: «діяльність вокально-естрадних ансамблів [України], починаючи з 30-х років ХХ століття, зобов'язує дослідників до збирання матеріалів про концертну роботу і за кордоном, і в ко-

лишньому Радянському Союзі, і в сучасній Незалежній Україні та до спроби перших теоретичних узагальнень на цю тему» [1, с. 86].

Українські естрадні ВІА зазнали популярності із розвитком телебачення, вдосконаленням звукозаписуючої та звуковідтворювальної техніки, появою електромузичних інструментів у 60-х рр. Всі інші гілки масового вокально-інструментального популярного мистецтва (художня самодіяльність, бардівська пісня, ін.), на відміну від творчих ресурсів ВІА, не мали суттєвих можливостей експериментування з новими технічними засобами звучання, особливо тими, що мали «західне» походження. Офіційний курс влади коливався від суворих заборон на концертну діяльність українських західно-орієнтованих гуртів до заохочення інших окремо обраних. Патріотизм, народність та популярність мистецтва були проголошені офіційним музичним курсом і це зіграло позитивну роль у становленні ВІА. В роки хрущовської відлиги музика українських ВІА входять до концертного простору СРСР (програм Всесоюзного радіо та Центрального телебачення). Стильове та жанрове розмаїття репертуару ВІА прямо залежить від політичних передумов того часу. Залишаючи поза увагою розгляд руйнівних наслідків тоталітарної епохи для культури України, все ж таки відзначимо, що популярність стилю, високий художній рівень музики та поетичних текстів, національна фольклорна орієнтація, всупереч бажанням влади, консолідувала націю. Золотою ерою цього патріотичного процесу вважається виконавська діяльність видатних інструментальних, вокальних й вокально-інструментальних ансамблів 70-х років ХХ століття «Мрія», «Смерічка», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй» та ін. З ними співпрацюють видатні співаки (наприклад, С. Ротару), композитори (В. Івасюк). Активізується вплив зарубіжних ансамблів (наприклад, «Beatles»). Високий рівень українських ВІА «Смерічка» та «Кобза» вдало окреслений знавцем історії вітчизняної естради М. Мозговим: «Ці творчі колективи спромоглися на високому художньому рівні досягти поєднання різних стильових та виконавських елементів; компонентів інструментального рок-стилю з обробками українських народних пісень» [2, с. 6].

ВІА «Смерічка», створений у районному містечку Вижниці (на Буковині) випускником Мукачівського музично-педагогічного училища Левком Тарасовичем Дутковським, стрімко підхоплює європейську хвилю біг-біту в 1966 році. В українській музиці гурт вперше в СРСР використав електроінструменти, почав поєднувати сучасні ритми, гармонію поп-рок-музики та елементи джазу з гуцульським, буковинським, загальноукраїнським фольклором, виробляючи таким чином свій власний стиль. До складу біт-групи увійшли: Левко Дутковський (фортепіано,

клавіші, вокал), Олександр Шкляр (соло-гітара, саксафон), Микола Захаров (соло-гітара), Олексій Гончарук (ритм-гітара, вокал), Михайло Івашишин, пізніше, – Віктор Музичко (бас-гітара, вокал), Валерій Бурмич (труба, вокал), Леонід Сіренко (труба), Юрій Шорін та Юрій Матаков (ударні). Вже на той час гурт здобув славу прогресивного, у його репертуарі – західні хіти Елвіса Преслі, Луї Армстронга, Адріано Челентано, Тома Джонса, Карела Готта (переважно рок-н-роли, шейки, блюзи). Пізніше з'являється жіноча вокальна група (бек-вокал) у складі Раїси Хотинської, Марії Наголюк, Стелли Фрунзе, Ніни Цопи, приходять нові солісти та автори – Лідія Шевченко, Володимир Матвієвський, Володимир Івасюк, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич. Стилiст Алла Дутковська шие для виступів гурту перші концертні костюми на основі традицій народного одягу та сучасного силуету. Оригінальні твори Л. Дутковського: блюз «Бажання» (1967), пісня «У Карпатах ходить осінь» (1968) на слова А. Фартушняка, рок-композиція «Черемоше сивий» (1969) визначають синтетичний творчий напрямок ВІА, який розкривається у 70-х рр. та надає українській естраді нового імпульсу до подальшого розвитку.

Київський ВІА «Кобза» (1971) розпочав діяльність як суто інструментальний фольклорний колектив. Його створили студенти Київської консерваторії, бандуристи Костянтин Новицький і Володимир Кушпет. Вони грали на «інструментальному диві» того часу (електробандурі). Композитор Олександр Зуєв запозичив назву гурта від назви старовинного українського музичного інструменту – кобзи, «орфічного» символу пісенності та давнини України. На початку діяльності ансамбль взяв участь у запису співачки Валентини Куприної у київській студії Всесоюзної фірми грамзапису «Мелодія» і прикраса цієї платівки – пісня В. Івасюка «Водограй». У запису сольної платівки ансамблю взяли участь: Олександр Зуєв (клавішні), бандуристи Костянтин Новицький і Володимир Кушпет; Олександр Рогоза (бас-гітара), Георгій Гарбар (флейта, сопілка), Валерій Вітер (вокал) і Анатолій Лютюк (ударні). Репертуар склали обробки українських народних пісень і авторські композиції керівника ансамблю Олександра Зуєва. Незвичність саунду ансамблю була пов'язана з заміщенням електрогітар звучанням електробандур. Високопрофесійні музиканти, що прийшли на заміну першому складу, продовжили репертуарну політику ансамблю, це: Олег Ледньов (бас-гітара, вокал), Євген Коваленко (клавішні, вокал), Микола Береговий (скрипка, вокал), Геннадій Татарченко (гітара, вокал) і Василь Колекціонов (ударні, вокал), бас-гітарист В. Солдатенко (Солдат), барабанщик Є. Тринько (Будьоний), а трохи згодом – гітарист П. Коваленко. Високій рівень ВІА стимулювала творча співпраця з видатними україн-

ськими діячами, серед яких – режисер Ірина Молостова, балетмейстер Борис Каменькович. Висока професійна майстерність дозволила втілювати у концертних програмах різностильові експерименти: сучасну «електричну» музику з елементами українського джаз-року; акустичну українську кантрі-фольк програму з використанням народних музичних інструментів; «акапельну» програму з українських народних пісень та джазових стандартів. Пізніше, виступи «Кобзи» на зарубіжних фестях 90-х років привернули увагу всесвітньо відомих музикантів Карлоса Сантани та Майлса Девіса.

Подальша доля видатних українських ВІА складається по-різному. Зміна політичної ситуації прямо вплинула на творчу активність українських ВІА. Незалежність країни знімає рамки цензури. Відбувається суттєва активізація діалогу із західною маскультурою, легалізація її впливів, що призводить до стрімкої стильової еволюції ВІА; кульмінаційне розкриття та занепад традиційних цінностей у нових складах гуртів. Але саме із творчої діяльності українських ВІА 70-х років розпочався процес зародження та становлення принципів естрадного виконавства ВІА України.

Використані джерела

1. Ланіна Т. О. Розвиток вокального естрадного ансамблевого виконавства в Україні другої половини ХХ століття / Т. О. Ланіна // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. – К. : КНУКІМ, 2016. – С. 85–91.

2. Мозговий М. П. Тенденції становлення і розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / М. П. Мозговий ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К. , 2007. – 19 с.

3. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 126–141.

Бойченко Ганна Миколаївна

ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ ГОРЧИНСЬКОГО У ПІСЕННОМУ ЖАНРІ: ПОЕТИЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ

Естрадна пісня – один із найпопулярніших жанрів музичного мистецтва, у якому за допомогою музичних та поетичних образів відображено внутрішній світ сучасної людини. Естрадна пісня як соціокультурний феномен найшвидше реагує на зміни у суспільстві і відображає у пісенних творах актуальні події й створює нові художні образи, використовуючи популярну та затребувану у соціумі музичну й поетичну лексику.

Так, особливістю української естрадної пісні 50-60-х рр. ХХ століття стало поєднання народного виконавства і народнопісенних інтонацій з окремими елементами західної масової музичної культури – нових стилів та ритмів. Ці тенденції проявилися в творчості українських композиторів А. Горчинського, Г. Жуковського, П. Майбороди, І. Шамо та ін.

В історії розвитку української естрадної пісні основними типами вважаються «фольклорний» і «шлягерний» [3, с. 198]. Однак за дослідженнями І. Набока, який розробив класифікацію жанрів популярної музики, є інші типи й види естрадної пісні, у яких синтезуються типові етнофольклорні музичні засоби виразності й образна сфера кантрі та спірічуелс або елементами розважальної музики з мюзиклів, оперет та ін., використовуються прийоми джазової імпровізації, молодіжних контр- і субкультур (рок-, панк) тощо [4, с. 19].

До плеяди видатних авторів естради другої половини ХХ століття відноситься композитор та виконавець Анатолій Горчинський. Його творчі надбання представлені різними пісенними жанрами. Відомими та улюбленими є поетичні рядки його пісень, адресовані жінці, матері, коханій – «Червона троянда», «Здравствуй, чужая милая», «Я не третій, я не лишній», «Троянди на пероні», «Поетова коханка», «Приїжджайте частіше додому», «Свята ніч», «Пісню не забути», «Росте черешня в мамі на городі» та ін. Його пісенні твори стали народними, глибоко вкоренилися в ґрунт нашої культури [2]. Творчість А. Горчинського розглядається в публікаціях періодичних музичних і літературних видань різними авторами (М. Луків, Н. Бай, А. Муха, М. Маслій, М. Савельєва-Семеренко, М. Янковий), але не стала предметом окремого дослідження.

Пристрасть до музики передалась А. Горчинському від батьків. Його батько грав на всіх музичних народних інструментах, і саме він давав сину перші уроки гри на гітарі. Сім'я Горчинських часто влаштовувала сімейні концерти – батько грав, а мати співала. Ці домашні музичні вечори стали першими кроками Анатолія Горчинського у світі мистецтва [1].

Закінчивши Київське музичне училище, А. Горчинський працював актором у Молодіжному театрі України, Київському театрі оперети. Пізніше він навчався у Київському інституті театрального мистецтва імені Карпенка-Карого на режисерському відділі [2, с. 36]. Він багато років працював театральним режисером у Київському театрі оперети, головним режисером у театрах Львова, Рівного, Хмельницького, де поставив сто вісім вистав, до яких писав музику. Однак А. Горчинський відомий передусім як автор пісень, яких у його доробку понад триста п'ятдесят. Серед найвідоміших – пісні на вірші М. Луківа «Росте черешня в мамі на городі» та «Приїжджайте частіше додому».

У тексті пісні «Росте черешня в мамі на городі» центральним є образ старої черешні:

Росте черешня в мамі на городі,
Стара-стара, а кожен рік цвіте.
Щоліта дітям ягодами годить,
Хоча вони не дякують за те.

У цих поетичних рядках автором тексту використано метафору «ягодами годить», яка уособлює черешню як живу істоту. Ця метафора є нейтральною і не викликає в слухача сильних емоцій, однак оповідь про стареньку матір змушує зовсім по-іншому оцінювати й образ черешні:

Живе старенька мати у господі –
Невтомні руки, серце золоте.
Щодня і дітям, і онукам годить,
Хоч рідко хто з них дякує за те.

У пісні проведено паралель між образом старої черешні та строї матері, яка посилюється ще одним тропом, який водночас є і метафорою, і евфемізмом – «черешня всохне, мати – одцвіте». Порівнюючи матір з деревом, яке одцвіте, не говориться прямо про її смерть, однак у слухача метафорично з'являється ця асоціація, яка впливає з тексту «вони – прозріють, але пізно буде: черешня всохне, мати – одцвіте».

Використання епітетів («невтомні руки», «серце золоте»), порівнянь, («люди прозріють», «мати одцвіте») робить цей твір близьким до народної ліричної пісні. Особливою мелодійністю і задушевністю пронизані дописані композитором слова приспіву: «Мамо, мамо, рідна і кохана, Ви пробачте, що був неуважний. Знаю, Ви молилися за мене дні і ночі, сива моя нене». Ці рядки надають можливості композитору перейти до традиційної куплетно-приспівної форми народної пісні з використанням характерних повторів та епітетів.

Пісня А. Горчинського «Росте черешня в мамі на городі» наближена до фольклорного типу з переважанням в ньому ліричних інтонацій. Тематично вона продовжує лінію народнопісенного фольклору про родинне життя. Як і більшість українських народних ліричних пісень, пісня А. Горчинського характеризується лаконізмом і простотою вислову як поетичного, так і музичного. Крім того, для народної ліричної пісні характерна форма монологу або діалогу, що спостерігається в творі А. Горчинського.

Пісня А. Горчинського «Приїжджайте частіше додому» перегукується із попередньою і змістом, і ознаками української ліричної пісні:

Приїжджайте частіше додому,
Щоб не мучила совість потому.

Ні грошей не привозьте, ні слави –
Будьте з рідними ніжні й ласкаві.
Бо не вічні ні батько, ні мати,
Завтра можете їх не застати.

Цікаво, що ця пісня стала результатом поєднання двох віршів близьких за тематикою – це «Приїжджайте частіше додому» та «Ще не видно тополь над садами» М. Луківа.

Ще не видно тополь над садами,
Ще нема ні обіймів, ні сліз.
Відчуваю я зустріч з батьками
Під мінорний переспів коліс.

У другому вірші три строфи, які композитор трансформував у три пісенні куплети:

Очі їхні – любов та благання,
Синій смуток горить з-під повік.
Кожна зустріч – немовби остання,
А розлука – неначе навік.

Крім того, фраза «приїжджайте частіше додому» стала першим рядком кожного приспіву з повторенням після кожної строфи, що споріднює авторську пісню з ліричною народною, для якої характерні емоційні вигуки з повторами. Постійні порівняння, невибаглива мелодія вказують на народнопісенну природу пісні А. Горчинського.

Отже, тематика, побудова, інтонації української народної ліричної пісні є стильовою рисою А. Горчинського як естрадного композитора.

Використані джерела

1. Бай Н. Черешневий цвіт його мелодій: штрихи до портрета народного артиста України Анатолія Горчинського / Н. Бай // Українське слово. – 2008. – 6 лют. – С. 8.
2. Люблю – і все! : спогади про Анатолія Горчинського / Михайло Поплавський [та ін.] ; [упоряд.: О. Е. Горчинська, Е. О. Грішин]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2011. – 352 с.
3. Мозговий М. П. Тенденції становлення українського естрадного мистецтва / М. П. Мозговий. // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Вип. 4. – Луганськ, 2005. – С. 197-203.
4. Набок И. Л. Идеологическая функция музыки / И. Л. Набок. – Л. : Музыка, 1987. – 78 с.

Варма Аліна Ашоківна

ВІДЕОКЛІП У ТВОРЧОСТІ ТІНИ КАРОЛЬ

Сучасна музична індустрія є невіддільною від кіноіндустрії, і найбільш продуктивними їхніми продуктами є саундтреки до фільмів, час-

то написані відомими музикантами, та відеокліпи, зняті нерідко відомими режисерами. Відеокліпи з'явилися у другій половині 70-х рр. ХХ століття, продовжуючи традицію музичних відео на телебаченні, де до того часу показували не лише трансляції пісень, а й спеціально підготовлені відеоролики – прообрази майбутніх кліпів. Як зазначає О. Чернишов, у сучасних відеокліпах, знятих на пісенну композицію, на відміну від популярних раніше музичних фільмів-вистав, у лібрето був закладений сценарний план, у піснях же такого сценарію немає. Зазвичай пісенний текст «може тільки побічно вказувати на сюжетну лінію майбутнього музичного міні-фільму або ж взагалі контрастувати з ним ... але зв'язок з вокалізацією й інсценуванням фільмів-опер і кіномюзиклу, хореографічними рухами фільмів-балетів, а також літературною постановкою в пісенних кліпах неодмінно присутній» [1].

На сьогоднішній день існує ціла низка праць, у яких розглядається специфіка відеокліпів як складової екранної культури та музичної шоу-індустрії (Г. Курінна, І. Романовська, Е. Советкіна, К. Станіславська, Л. Сухорукова, О. Чернишов, Т. Шак та ін.). Проте більшість з них присвячено дослідженню відеоряду, значно менше уваги приділяється співвідношенню тексту, музики та відео, хоча «можна позначити цілий ряд істотних елементів художнього втілення цього синтезу, пов'язаних з принципами відеомонтажу або зйомки і залежних від музичної форми і змісту пісні, а також пов'язаних з додатковими звуковими елементами і з додатковими кадрами, які міняють структуру і фактуру зображуваного на екрані пісенного твору [1].

Тіна Кароль – відома українська співачка, яка протягом своєї творчої кар'єри зняла більше двадцяти кліпів: «Выше облаков» (2005), «Show Me Your Love», «Пупсик», «Ноченька» (2006), «Люблю его», «Полюс притяжения» (2007), «Ключик» (2008), «У неба попросим», «Не бойся», «Radio Baby» (2009), «Шиншилла», «Не дощ» (2010), «Я скажу Да», «Зачем я знаю» (2011), «Ніжно», «Я не беру трубку» (2012), «Вьюга-зима», «Помню», «Жизнь продолжается» (2013), «Удаляюсь», «МНОД» (2014), «Я всё ещё люблю», «Україна – це ти», «Сдасться ты всегда успеешь» (2015), «Твої гріхи»/«Blindfold», «Перечекати» (2016). Велика фільмографія дозволила Тіні Кароль розкрити свій талант не лише як співачки, а й актриси, яка в кліпах втілює різноманітні образи. У роботі ми зосередимося на кліпах, знятих на пісні, що виконуються українською мовою (у співачки в репертуарі є пісні трьома мовами – російською, українською, англійською).

Перший кліп на україномовну пісню «Не дощ» (сл. та муз. – Андрій Підлужний) був знятий у 2010 р. режисером Сергієм Солодким. Твір є сучасною піснею-солоспівом, тематика якого – драматичне кохання.

Музика та спів Тіни Кароль підкреслюють драматизм пісенної композиції. Кліп є безсюжетним і концентрується на головному жіночому образі. Співачка є героїнею відеокomпозиції, вона знаходиться у замкненому просторі, який ніби символізує безвихідність ситуації. Попри драматизм твору, відеоряд є надзвичайно красивим і витриманим у романтичних тонах, що підкреслюється ракурсами зйомки, одягом, рухами, загальною кольоровою гамою та композицією відео, де найбільш виразним є образ співачки, що знаходиться на гойдалці.

Кліп «Ніжно» (2013, сл. та муз. – Андрій Підлужний, реж. Алан Бадоев) також є драматичною піснею-солоспівом, написана, як і попередня україномовна композиція, відомим українським музикантом Андрієм Підлужним («Нічлава-Блюз», «Скрябін»). У безсюжетному кліпі центральним образом і головною героїнею є сама співачка. На відміну від попереднього твору, героїня Тіни Кароль – не романтична, а сучасна дівчина. Сюжет кліпу простий, але символічний: головна героїня розмальовує свою тіло чорними малюнками-знаками, які наприкінці перетворюються у птахів та відлітають. Символ очищення ніби ілюструє останній рядок тексту «Де був вогонь – білий сніг».

Відеокліп на пісню «Україна – це ти» (2015, сл. – Тіна Кароль та Микола Бровченко, муз. – Тіна Кароль, реж. – Максим Делієргієв) знятий співачкою з учасниками передачі «Голос. Діти», де акцент зроблено не на Тіни Кароль, а на дітях, що брали участь у проекті. Кліп, де беруть участь діти, має світлий характер, який передається за допомогою музики, тексту і відеоряду.

У кліпі «Твої гріхи» (2016, сл. – Дмитро Тубольцев, муз. – Тіна Кароль, реж. – Дмитро Тубольцев) співачка також втілює головний жіночий образ твору. Відеоряд має міні-сюжет, який має символічний характер і концентрується навколо двох антитез – смерть та життя. У кліпі використано комп'ютерну графіку: кімнату, де знаходиться співачка, заповнюють гілки дерев, що квітнуть, і ці квіти поступово охоплюють весь простір і наприкінці покривають саму головну героїню. Квіти є символом життя, але життя, що є після смерті: на початку відеокomпозиції зображено символічну смерть головної героїні. Кліп витриманий у біло-бузковому кольорі та протиставляється драматичному тексту й музиці твору.

Кліп «Перечекати» (2016, сл. та муз. – Влад Дарвін, реж. Станіслав Морозов), за словами співачки, алегорія пристрасті, чуттєвості і кохання. Пісня, також має й англійську версію – «Lost in the rain», має увійти до нового альбому співачки, вихід якого планується у 2017 р. Основна тема пісні – кохання, зустріч та розставання. Це перша співпраця композитора і поета Влада Дарвіна з Тіною Кароль. Кліп було знято молодим

режисером Станіславом Морозовим, який також вперше співпрацював зі співачкою. Кліп витримано в однокольоровій гамі (червоний) та у «геометричному» стилі, що надає йому символічності та багатозначності. Герої кліпу – співачка та її коханий – знаходяться у червоному приміщенні, і у цьому символічному просторі вони очікують на зустріч, яка відбудеться після усіх негараздів. Статичність відеоряду дозволяє зосередитися на самому творі та на образі, який втілює Тіна Кароль. Співачка одягнена у сукню червоного кольору з відкритою спиною. Цей еротичний елемент надає пристрасності її образу, хоча і музика, і текст є доволі стриманими. У цілому цей кліп є дуже красивим й зворушливим, як і сама пісня, і розкриває нові грані таланту Тіни Кароль.

Отже, відеокліпи у творчості Тіни Кароль відіграють важливу роль у створенні художнього образу, де відеоряд доповнює текстовий та музичний, розкриваючи образи, що створює співачка, у їх багатомірності.

Використані джерела

1. Чернышов А. В. Секреты песенного видео / А. В. Чернышов // ЭНЖ «Медиа-музыка». – № 3. – 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html

Войналович Ирина Александрівна

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ЖАНРУ РОК-ОПЕРИ

Виникнення рок-опери в європейській музичній культурі припадає на 60-ті рр. ХХ століття. Основою цього жанру слугував мюзикл. Музична мова рок-опер пов'язана з використанням рок-ансамблю, а також класичного оркестрового складу або їх поєднання. Манера виконання наслідує різні види рок-музики, використовуються елементи фольклору, джазу, авангарду. Для структури рок-опери характерними є різні номери: арія, монолог, хор, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, різноманітні прийоми звукового оформлення та світлові ефекти.

Засновником першої рок-опери вважається британський рок-гітарист, співак, лідер гурту «The Who» Пітер Таунсенд. 1969 р. ним був випущений альбом «Tommy», на обкладинці якого зазначалась назва жанру «рок-опера».

Однією з найкращих в своєму жанрі в історії музики стала рок-опера британського композитора Ендрю Ллойда Веббера «Jesus Christ Superstar» («Ісус Христос – суперзірка»), написана в 1970 р. За мотивами рок-опери було здійснено багато постановок. В оригінальній версії головну роль виконав Іен Гіллан, вокаліст гурту «Deep Purple». В одно-

йменному альбомі, який вийшов цього ж року, до запису були залучені й інші вокалісти – Мюррей Гед, Майк д'Або, Віктор Брокс, Браян Кейт, Джон Густафсон, Баррі Деннен, Пол Девіс, Івон Еллімен [1].

Наступною рок-оперою стала «The Wall» («Стіна»), створена 1979 р. британським гуртом «Pink Floyd» на чолі з Роджером Вотерсом. Здійснена ними постановки була визнана найкращою за всю історію року. На передньому плані сцени споруджували стіну з картонних цеглин, половину часу шоу група грала захована за нею. Стіна виконувала також функцію екрана, на який проектували різні зображення, включаючи анімацію.. У зв'язку зі складністю і великою вартістю таких сценічних постановок рок-оперу «The Wall» виконали тільки в чотирьох містах: Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Лондоні (1980), Дортмунді (1981) [3].

До жанру рок-опери зверталися й радянські музиканти. Першою радянською рок-оперою стала «Орфей і Евридика» (1975) О. Журбіна [2], поставлена ансамблем «Поющие гитары» в оперній студії Ленінградської консерваторії. Серед виконавців – Альберт Асадуллін, Ірина Понаровська, Богдан Вівчаровський, Ольга Левицька, Валерій Цакадзе, Василь Лазаренко, Олександр Федоров. Рок-опера тривалий час з успіхом виконувалась на території СРСР.

Широку популярність здобула опера Олексія Рибникова «Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти» (1976), створена за ініціативи режисера Марка Захарова на основі поеми чилійського поета Пабло Неруди. Це була політична постановка, присвячена воєнному перевороту в Чилі.

Ще однією визначною роботою в жанрі рок-опери Олексія Рибникова стала «Юнона і Авось» (1979). Композитор показав свої імпровізації по православним піснеспівам Марку Захарову. Режисеру сподобалась музика і він подав ідею поету Андрію Вознесенському створити спектакль на сюжет «Слово о полку Ігоревім», на що поет запропонував йому інший варіант, а саме свою поему «Авось». Захаров погодився і так розпочалась робота над оперою. Перша прем'єра відбулась в лютому 1981 р. в храмі Покрова, де встановили динаміки, увімкнули магнітофон і півтори години люди слухали запис. Друга прем'єра пройшла вже на сцені театру Ленкома в липні цього ж року. Виконавцями головних ролей були Микола Караченцов і Олена Шаніна [4].

Перші спроби написання рок-опери в Україні належать Сергію Бедусенку. Вона має назву «Енеїда» по однойменній поемі Івана Котляревського (лібрето Сергія Данченка, Івана Драча). У ній композитор експериментує в музичному плані. На традиційний фольклорний мелос накладається багато сучасних музичних стилів – арт, джаз, блюз, реггі, реп, рок тощо. Ролі виконують імениті зірки – Таїсія Повалій, Анатолій

Матвійчук, Анатолій Хостікоєв, Нікіта Джигурда, Богдан Бенюк, Лілія Сандулеса, Наталя Сумська.

Сергій Бедусенко у своїй творчості ще неодноразово звертатиметься до жанру рок-опери. У 1988 р. з'явиться «Суд» по поемі Бориса Олійника (лібрето Сергія Бедусенка, Ростислава Коломійця), 2009 – «Ярослав Мудрий» по драматичній поемі Івана Кочерги, «Адам і Єва» (власне лібрето).

Відомою українською рок-оперою стала «Біла ворона», написана композитором Геннадієм Татарченком на вірші історичної поеми Юрія Рибчинського в 1989 р. [3]. Темою цієї рок-опери став подвиг Жанни д'Арк. Автори представили рок-оперу на суд художньої ради театру імені І. Франка, режисером якого був Сергій Данченко, який схвалив її і одразу взявся за постановку. Прем'єра відбулася 16 березня 1991 р. Тривалий час незмінними виконавцями головних ролей була тріада акторів – Наталя Сумська, Анатолій Хостікоєв, Богдан Бенюк.

Використані джерела

1. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. В. Комлікова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2016. – 16 с.

2. Манько С. Б. Деякі тенденції розвитку рок-опери в західноєвропейській та вітчизняній музиці [Електронний ресурс] / С. Б. Манько // VII Международная научно-практическая интернет-конференция «Альянс наук: ученый – ученому». – Х. : ХДАК, 2012. – Режим доступу: http://www.confcontact.com/2012_03_15/isk_manko.php

3. Палкіна І. І. «Біла ворона» Г. Татарченка – Ю. Рибчинського (до питання про витоки вітчизняної рок-опери) / І. І. Палкіна // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – Мукачеве : МДУ, 2012. – С. 199–200.

4. Ткаченко В. В. Проблемы рок-оперы : на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / В. В. Ткаченко ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1993. – 22 с.

Волошко Світлана Володимирівна

БЛЮЗ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИТЯЧОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ГІТАРИ

Популярність у ХХ столітті такого унікального явища як джаз є чи не найдивовижнішим фактом сьогодення. Рок, фанк, соул, естрадна музика, музика кіно і телебачення, симфонічна і камерна музика увібрали багато джазових елементів. Джаз як музичний напрям ХХ століття посідає в сучасній музичній культурі проміжне положення між розважальною та академічною музикою. Завдяки цій особливості джаз може бути ефективно використаний в процесі навчання в музичній школі. Знайомство з джазовою культурою, володіння деякими прийомами джазового

виконавства, здібність вільного музикування сприяють розвитку творчої діяльності й особистості учня та формуванню його музичного смаку. Джаз допомагає дітям розвинути творчі здібності, слух, почуття ритму, стилю, внесе радість в навчання. Гітарний репертуар є неповним без джазових композицій, які включають різноманітні твори, починаючи від обробок популярних шлягерів до оригінальних творів, насичених імпровізаціями. Сьогодні в Україні плідно працюють багато композиторів-гітаристів, твори яких збільшують джазовий дитячий репертуар.

У сучасному джазовому репертуарі для гітари важливе місце посідає блюз – самобутній, оригінальний жанр афроамериканського музичного фольклору, який безпосередньо вплинув на джаз і без якого джаз ніколи б не оформився в самостійний напрям музичного мистецтва. Блюз – це меланхолійна пісня-«скарга», пісня-«протест», що йде від самого серця. Тематика блюзів є надзвичайно різноманітною. У них зображено життя знедоленого народу: непосильна праця, втрачена людська гідність, розлука і страждання. Чорношкірі американці за допомогою блюзу виражали свої турботи і радості, розповідали про життя і кохання. Іноді веселі й шумні, частіше сентиментальні, але завжди позначені стражданням, блюзи були тогочасним негритянським фольклором.

Серед сучасних українських композиторів, що пишуть для гітари, на особливу увагу заслуговує творчість Костянтина Чечені. Твори гітариста, композитора, педагога, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, голови Асоціації гітаристів, професора Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова К. Чечені (нар. 1959 р.) виконуються на концертних сценах і входять до конкурсних програм, їх також надруковано в численних гітарних виданнях України та за кордоном. Музикант плідно веде науково-дослідницьку діяльність, виступає з мистецькими програмами на телебаченні та радіо, регулярно друкується у фахових виданнях.

К. Чеченя в творі «Просто блюз» з «Блюзової сюїти» [4, с. 96] вдало поєднує риси джазу й сучасної академічної музики. Цей твір має потужне емоційне наповнення – мелодія та ритм виплескують згусток енергії, що тримає увагу слухача протягом всієї п'єси. У творі, який налічує лише дванадцять тактів, автор застосовує оригінальний прийом гри на гітарі під назвою «бенд», який допомагає імітувати блюзовий лад. Для досягнення образного контрасту К. Чеченя використовує протиставлення високого і низького регістрів, завдяки чому відтворюється діалог інструмента з голосом, що є особливою рисою блюзу як жанру. На початку твору композитор використовує діатонічний лад, потім поступово

вводить елементи блюзової гами – понижений V та VII ступені, збагачуючи цим образну сферу твору.

Розглядаючи творчість сучасних українських композиторів-гітаристів, не можна оминати доробок Юрія Стасюка (нар. 1974 р.). Композитор, гітарист, педагог, член Національної спілки композиторів Ю. Стасюк нині працює солістом Рівненської обласної філармонії, а також викладає у Рівненському державному гуманітарному університеті і Рівненській ДМШ № 2. Творчий доробок митця є великим і різноманітним – композитор пише твори не лише для гітари, а й для інших інструментів, ансамблів, оркестрів. Велику увагу Ю. Стасюк приділяє розвитку дитячого репертуару: композитор підготував 7 збірок для дітей, в яких представлено різноманітний матеріал – обробки популярних творів, власні оригінальні твори, ансамблі для гітари та гітари з іншими інструментами.

«Блюз для двох» Ю. Стасюка [3, с. 99] написаний для гітарного дуету. Твір має характерний для даного жанру чотиридольний розмір, мелодика твору побудована на блюзовому ладі. Ще одною характерною рисою блюзу в цьому дуєті є наявність традиційного для цього жанру структури «питання-відповіді» – мелодія проходить спочатку в однієї гітари, а потім як відгомін – у іншій. «Блюз для двох» технічно є нескладним твором і має на меті познайомити музикантів-початківців з культурою джазової музики.

Також серед українських композиторів, які пишуть для дітей, хочеться відзначити творчість Олега Соловяненка (нар. 1977 р.). Український гітарист, композитор, педагог та поет О. Соловяненко закінчив музично-педагогічний факультет Інституту мистецтв при Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова, де навчався гри на гітарі у таких відомих педагогів, як О. Шеляженко та К. Чеченя.

«Блюз» О. Соловяненка [2, с. 9] є твором, нескладним для дитячого сприйняття та виконання. Мелодія твору прикрашається «висхідним технічним легато» – прийом гри, коли звук видобувається подушечкою пальця лівої руки, який з силою ударяє по струні, притискаючи її на потрібному ладі. Речитативна мелодія «Блюзу» неспішно та безперервно тече у супроводі характерних джазових гармоній. Гармонія твору відзначається пониженими і підвищеними блюзовими тонами, використанням хроматики, синкопованим й акцентованим ритмом.

Усі вищезгадані риси властиві й «Блюзу» [1, с. 8] Володимира Мітіна – українського гітариста, композитора, директора ДМШ № 5 м. Маріуполя, випускника Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Доступний у фактурному відношенні для виконання учнями навіть

із середніми музичними здібностями, простий по формі, цей твір відзначається оригінальністю теми, пластичністю, ритмічною загостреністю синкопованого метроритму. Чіткий поділ на 8-тактові періоди, наявність «блюзових» тонів, характерна поліритмія між верхнім та нижнім голосами, паралельні квінти та септакорди утворюють колористичні співзвуччя, притаманні блюзу та джазу. При цьому у творі стильові ознаки блюзу поєднуються з чіткою структурою теми, в якій немає місця варіаційності та імпровізаційності, натомість є чітка повторність у формі чотирьох періодів.

Щорічно нотні видавництва випускають у світ нові збірники з джазовими творами, які викликають емоційний відгук в учнів. Поява в Україні нового покоління джазових музикантів – ерудованих, здатних до креативного пошуку, вихованих на українських національних традиціях – сприяє популяризації джазу серед українських слухачів. Знайомство з джазовою музикою, без сумніву, збагатить емоційно-образний світ юних музикантів, розширить їхній кругозір, допоможе зрозуміти і відчути дивовижний світ джазу.

Використані джерела

1. Мітін В. Альбом юного гітариста / В. Мітін. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 16 с.
2. Соловяненко О. Блюз : для гітари / О. В. Соловяненко // Музична школа : навчально-методичне видання. – 2015. – № 5. – С. 9.
3. Стасюк Ю. М. Методика роботи над педагогічним репертуаром (шестиструнна гітара) : навчально-методичний посібник / Ю. М. Стасюк. – Рівне : РДГУ, 2007. – 128 с.
4. Чеченя К. Мій острів – гітара / К. Чеченя. – К. : Муз. Україна, 2015. – 192 с.

Журба Володимир Валерійович

ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ *BEBOP*

Музичний стиль *bebop* (далі – бібоп, боп) відрізняється від попередніх стилів джазової музики надзвичайною самобутністю та колоритністю музичної мови. Саме в музичній мові бібопу відбулася трансформація джазової музичної культури та відбувся перехід від ери традиційного джазу до ери сучасного, яка триває і сьогодні. Величезний вплив музики саме цього періоду на джазову музику сьогодення відмічає в своїй роботі «Jazz Handbook» відомий американський педагог та видавець Д. Аберсольд [1, с. 9].

Основоположною рисою гармонічної мови джазової музики, і зокрема музичного стилю *bebop*, є те, що, на відміну від класичної музики, її основною одиницею є не тризвук, а септакорд (*seventh chord*) чи тризвук

із додаванням секстового тону (*six chord*), що веде до більш колоритного забарвлення музичного матеріалу. Обернення акордів, які складаються з 4-х звуків, в свою чергу також веде до більшої забарвленості звучання.

В музичній мові бібопу діатонічна система у мінорному нахилі, на відміну від мажорного, є розширеною та більш ускладненою: наприклад, на першому ступеню мінорного ладу діатонічним може бути як малий мінорний септакорд, так і великий мінорний, також можливі варіювання видів септакордів VI та VII ступенів [4, с. 9]. Таке варіювання відбувається, спираючись на власне слухове відчуття та уявлення композитора й виконавця. Саме через це думки музикознавців стосовно базових ладів мінорного нахилу музичної мови музичного стилю *bebop* різняться.

Однією з основних та найяскравіших новаторських рис музичного стилю *bebop* є розширене використання, як в мелодиці так і в гармонії, акордових надбудов, що, в свою чергу, веде до створення значно більшої кількості дисонуючих співзвуч в акордовій системі музики бопу. Ті тони, які раніше вважалися та сприймалися як неакордові, в бібопі трактуються як акордові надбудови, що веде до необхідності розширення акустично слухового сприйняття музики. Вищезгадані надбудови в практиці бібопу часто використовуються в альтерованому вигляді.

Для музики бібопу є характерною частіша зміна акордових гармоній. Через це в музичній мові бопу відбувається зменшення одиниці не тільки мелодичного мислення, оскільки основними елементами мелодики бопу є восьмі та шістнадцяті тривалості, а й гармонічного [1, с. 38]. Ця особливість є дуже помітною, якщо провести порівняльний аналіз між джазовими творами ери традиційного джазу («*When the saints go marching in*», «*Bourbon Street Parade*», «*Down by the Riverside*») та ери бібопу («*Donna Lee*», «*Afternoon in Paris*», «*Be-bop*»). В зв'язку з цим для гармонічних послідовностей бібопу є характерним заповнення статичних гармонічних місць акордовим рухом. В теорії джазової музики розрізняють такі види розширення акордового руху: торнбек (*turnback*), цикл (*cycle*), гармонічна послідовність II-V (*II-V formula*) [2, с. 15].

Незважаючи на свої новаторські риси, гармонія музичного стилю *bebop* базується на двох основних компонентах музичної мови традиційної джазової музики. Мається на увазі акордова послідовність 12-ти тактового блюзу або музична форма «блюзовий квадрат», та акордова послідовність II-V-I. Однак у бопі ці елементи набули значного розвитку.

Акордова послідовність блюзового квадрату вважається однією з найбільш вживаних в музиці бібопу. В історії джазової музики відомий той факт, що лише Чарлі Паркером було записано 175 творів у формі блюзу [3, с. 48]. Ця форма використовувалася боперами як в своєму ос-

новному, практично незмінному, вигляді («Bag's Groove», «Blue and Boogie», «Now's the Time»), так і в значно розширеному («Billie's Bounce», «Bloomdido»).

Що стосується акордової прогресії II-V-I, яка є характерною для джазової музики, то саме за допомогою неї бопери розширювали гармонію блюзового квадрату. Також, взявши цю акордову схему за основу, бопери змінювали і її за допомогою таких прийомів [4, с. 28]:

- зрушення (*displacement*);
- використання сусіднього акорду (*neighbor chord*);
- акорд-форшлаг (*appoggiatura chord*);
- затримання акорду (*suspended chord*).

Гармонічні розширювання відбувалися, не відходячи від структурних рамок та не порушуючи логіку музичного розвитку. Процес зміни акордів гармонії міг бути як запланованим та продуманим заздалегідь або суцільно імпровізованим. Перегармонізація є характерною рисою гармонії стилістичного напрямку *bebop*.

Вищезгадані прийоми гармонічного розширення можна також класифікувати як прийом гармонічної заміни, який є досить розповсюдженим в джазовій музиці, але найширшого застосування він набув у часи музичного стилю *bebop*. Д. Бейкер у своїй роботі «Charlie Parker Alto Saxophone» наводить такі гармонічні заміни, як найхарактерніші для музичного стилю *bebop*: заміна акордів в гармонічній послідовності II-V-I на акорди, які мають такі ж самі властивості на відстані тритону (*Dm7 – G7* на *Abm7 – Db7*) чи малої терції догори (*Dm7 – G7* на *Fm7 – Bb7*) [2, с. 18]. Але необхідно зауважити, що гармонічна заміна акорду може відбуватися в будь-якому гармонічному звороті та у будь-якому місті музичного твору з метою надати акордовому звучанню більшої колоритності та забарвленості звучання.

Таким чином, ми бачимо, що в музична мова, зокрема гармонія стилю *bebop* спирається на характерні риси музичних стилів джазової музики, що передували бопу. У процесі свого розвитку вони зазнали змін, що привело до початку формування музичної мови сучасного джазу.

Використані джерела

1. Aebersold J. Jazz Handbook / Jamey Aebersold. – 56 p.
2. Baker D. Charlie Parker Alto Saxophone / David Baker. – New York : Shattinger International Music Corp., 1978. – 74 p.
3. Baker D. How to Play Bebop. – Vol. 3. Techniques for Learning and Utilizing Bebop Tunes / David Baker. – 1988. – 64 p.
4. Valerio J. Bebop Jazz Piano / John Valerio. – 2003. – 96 p.

ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ БЛЮЗ

Музичний стиль блюз виник наприкінці ХІХ століття. За час свого більш ніж сторічного існування саме цей музичний стиль великою мірою вплинув майже на всі стилі неакадемічної музики ХХ століття. Особлива мелодика, самобутня гармонія, імпровізаційність викладення матеріалу, характерна музична форма – саме ці характерні риси блюзової музики яскраво простежуються в таких музичних стилях та напрямках як бугі-вугі (*boogie-woogie*), свінг (*swing*), рок-н-рол (*rock'n'roll*), фанк (*funk*), соул (*soul*), боса нова (*bossa nova*), ритм-енд-блюз (*rhythm-and-blues*), диско (*disco*) та ін. Особливу увагу привертає до себе блюзова гармонія.

В гармонічній схемі 12-ти тактового блюзового квадрату (під терміном «квадрат» маємо на увазі музичний період в джазовій та блюзовій музиці [1, с. 2]) використані септакорди I, IV та V ступенів. З точки зору теорії класичної музики – це акорди головних ступенів ладу. Але такий, на перший погляд, неоригінальний акордовий склад набуває самобутнього кольору через використання малого мажорного септакорду, як основного акорду блюзової гармонії. В класичній музиці акустичне звучання малого мажорного септакорду невідривно пов'язане з домінантовою функцією і, більше того, з кадансом [3, с. 51], в той час як в блюзі малий мажорний септакорд використовується на кожній функції гармонічної сітки. Але функція домінантовості в блюзі є використана інакше, ніж в західноєвропейській музиці, що і складає самобутній блюзовий саунд. За допомогою домінантовості фонічного звучання в блюзі створюється враження нескінченного розвитку, відчуття постійного тонального відхилення. Такі риси є характерними для музики, яка має походження не від західноєвропейської традиції, для якої характерна чітка визначеність та конкретність, а від східної традиції, в трактуванні якої музика – це скоріше процес, ніж явище [2, с. 22]. Тому, проаналізувавши гармонічні зв'язки в рамках блюзового квадрату, можна виділити еліпсис як характерну рису гармонії музичного стилю блюз.

Необхідно відмітити логічність стратегічного гармонічного розвитку 12-ти тактової форми блюзу, яка складається з трьох 4-тактових частин. Перша частина (1-4 такти) починається з тонічної функції, друга (5-8 такти) з субдомінантової, а третя (9-12 такти) з домінантової, створюючи таким чином поступове накопичення функціональної напруги в процесі розвитку музичного матеріалу. Також створює єдність форми та позитивно впливає на логіку її розвитку використання домінантової фу-

нкції у 12-му такті квадрату. У цьому випадку домінантове тяжіння використано в традиційному кадансовому трактуванні.

Особливу увагу привертає до себе гармонічний зворот 9-11 тактів блюзового квадрату, яку музикознавці трактують як своєрідну блюзову каденцію: V – IV – I [4, с. 25]. Аналогів подібної каденції в творах західноєвропейської музичної традиції немає, що також впливає на оригінальність та неповторність фонізму блюзової музики.

Досить оригінальним є зв'язок між гармонією та мелодикою музичного стилю блюз: склавши разом всі тони малих мажорних септакордів I, IV, та V ступенів, ми отримуємо блюзовий звукоряд чи блюзовий лад, причому в синтезованому вигляді, як поєднання блюзового ладу мажорного і мінорного різновидів [3, с. 51]. Таким чином виявляється тісний зв'язок блюзової мелодики та блюзової гармонії, що є дійсно надзвичайним явищем, тому що подібного зв'язку не існує в жодному зі стилів джазової музики. Також треба відмітити, що альтерації акордових тонів блюзової гармонії відбуваються також лише в рамках блюзового звукоряду.

В теорії джазової музики розрізняють два основних різновиди блюзового квадрату: архаїчний та класичний [3, с. 53]. Також є певна кількість різновидів гармонічних схем, які є характерними для музичного стилю блюз. Серед них: 12-ти тактовий архаїчний блюз (з використанням домінантового септакорду у 9-му такті квадрату), 12-ти тактовий класичний блюз (акордова схема блюзового квадрату, яка є найпоширенішою – з використанням гармонічного звороту V-IV-I у 9-11 тактах форми), 12-ти тактовий мінорний блюз (акорди I та IV ступенів використовуються у вигляді малого мінорного септакорду, а V та VI – малого мажорного), 12-ти тактовий дорійський блюз (акорд I ступеню використовується у виді малого мінорного септакорду, а акорди IV та V – у вигляді *sus4*), 12-ти тактовий фрігійський блюз (замість акорду IV ступеню використовується акорд II ступеню, а замість V – VII; при цьому всі акорди використовуються без терцієвого тону), 12-ти тактовий міксолідійський блюз (усі акорди – I, IV, V ступенів – використовуються у вигляді септакорду *sus4*), 16-ти тактовий блюз (9-й та 10-й такти (гармонічний зворот V-IV) повторюються 3 рази, як в композиції «Watermelon Man»), 24-х тактовий блюз (подвоєння звичайного 12-ти тактового блюзу) [5, с. 107-111].

У процесі еволюції гармонія музичного стилю блюз набула багатьох змін. У часи традиційного джазу додавався характерний для джазової музики гармонічний зворот II-V-I, в часи панування музичного стилю *bebop* рясність використання різноманітних прийомів гармонічної заміни досягла кульмінації («Birk's Work», «Blue'n'Boogie», «Billie's Bounce», «Now's the Time», «Bloomdido»). До таких прийомів відносяться зрушення

(*displacement*), використання сусіднього акорду (*neighbor chord*), акорд-форшлаг (*appoggiatura chord*), затримання акорду (*suspended chord*) [6, с. 28]. У подальшому процесі розвитку, в часи модального джазу, у формі блюзового квадрату відстежувалася тенденція до спрощення гармонічного руху («Blue Train», «Minor Blues»). Але не зважаючи на всі внесені зміни та трансформації, фонізм блюзової гармонії завжди залишався та залишається одним з найбільш виразних та відмінних серед інших явищ світової музичної культури.

Використані джерела

1. Журба В. В. Джазові твори для електрогітари у формі 12-ти тактового блюзового квадрату з фортепіанним супроводом. Посібник з імпровізації / В. В. Журба, Я. О. Журба // Навчально-методичне видання «Музична школа». – 2016. – № 90. – 54 с.
2. Коротков С. А. История современной музыки (курс лекций) / Сергей Александрович Коротков. – К. : Продюсерский центр LAV-studio, 1996. – 292 с.
3. Рогачев А. Г. Системный курс гармонии джаза / Александр Григорьевич Рогачев. – М. : Гуманитарный издательский центр Владос, 2000. – 128 с.
4. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Чугунов. – М. : Муравей, 1997. – 170 с.
5. Pease T. Jazz Composition. Theory And Practice / Ted Pease. – 2003. – 254 p.
6. Valerio J. Bebop Jazz Piano / John Valerio. – 2003. – 96 p.

Кутова Вікторія Андріївна

РОЗВИТОК АМЕРИКАНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЕЛЛИ ФІТЦДЖЕРАЛЬД)

У ХХ столітті вокальне мистецтво значно збагатилося за рахунок джазової музики. Її основа – імпровізація, яка для музиканта є формою пізнання світу через звуки. Джазова імпровізація розрахована на камерне спілкування із слухачем, навіть в умовах великого концертного залу. Від публіки джазовий музикант чекає не фанатичного поклоніння, а зрілого розуміння, не спалаху емоцій, а занурення в духовний світ виконавця.

Вокальне виконавство в джазі є однією з найважливіших сторін цієї музики, про який би час ми не говорили. Інтерес викликають як перші виконавці блюзів, так і багато виконавців наступних десятиліть – періоду новоорлеанського джазу, ери свінгу, бі-бопа і сучасного джазу.

На початку ХХ століття в американському вокальному джазовому мистецтві зароджується техніка скету, що характеризується імпровізованими непослідовними складами, котрі співаються під імпровізовану мелодію, як правило, під акомпанемент. Цей стиль вважають подібним до джазових вокалізацій, де голос співає мелодію, яка грається на інструментах, але з додаванням слів. Він з'явився у США серед джазових спі-

ваків, які намагалися імітувати голосом звуки джазових інструментів. Перший записаний приклад скету належить Л. Армстронгу у 1926 р. У 1940-х рр. цей вид значно ускладнив К. Коллоуей. Він надав йому нового значення – бі-боп.

Відомою виконавицею скету в 1940-х рр. стала Е. Фітцджеральд, яка довела скет-вокал до небувалих висот. Саме вона винайшла скет-мову, яка стала загальною для всіх джазових співаків. Її голос по гнучкості й техніці не поступався саксофоністам та трубачам. Діапазон голосу вокалістки охоплював три октави. Виконавська манера характеризувалася чистотою тону, бездоганною дикцією, фразуванням, інтонацією, майстерністю імпровізації. У своїх імпровізаціях вона створює потужні кульмінації за допомогою рок-н-рольних рифів. Її фрази базуються на кантрі- і блюзовій пентатоніці. Співачка використовує хроматичні боп-фрази. Слід зазначити те, що при всій схожості її фраз на фрази інструменталістів-боперів, вона змогла винайти вокальний варіант джазових мелодичних ліній.

Джазова зірка 70-х років ХХ століття саксофоніст Віталій Клейноти розповідав, що коли він «зняв» ходи Елли і намагався зіграти їх на саксофоні, нічого не вийшло – настільки вони були вокальними за своєю природою і не піддавалися механічному перенесенню на інструмент. Для її манери виконання характерна свінгова артикуляція, в якій восьмі артикулюються з тріольною пульсацією, губними приголосними «п», «д».

Свінгова інтонація – мелодична лінія, в якій ґрунтується на кантрі-пентатоніці, а фрази мають рифову основу, і саме рифи дозволяють влити у фразу енергію і створити «рифове накачування». Свінгові фрази складаються з чвертей і восьмих. Найчастіше це рифові фрази з динамічним акцентом «офф-біт» на складах «дю-бат» з яскраво вираженим свінговим розгойдуванням. У Е. Фітцджеральд потужний, важкий біг-саунд, з елементами «шаута», з хрипкими «dirty-тонами», які записуються в нотах хрестом, як партія ударних. Прості акорди вона оспівує пентатонікою. В імпровізації Е. Фітцджеральд робила потужні кульмінації і заряджала своє соло величезною енергетикою.

Ланіна Тетяна Олександрівна

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ В УКРАЇНІ

Виникненню вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) в Україні передували дві головні культурні тенденції: становлення рок-н-ролу США та специфіка розвитку музичного мистецтва в СРСР. Рок-н-рол

з'явився внаслідок соціально-політичних зрушень, які виникли після Другої світової війни. Молодь намагалася відійти від проблем, невлаштованості життя в світ мистецтва, зокрема музики, яка стала відображенням нової дійсності. У США на основі афроамериканського ритм-енд-блюзу, блюзу, бугі-вугі і кантрі в середині ХХ століття почав формуватися рок-н-рол, засновниками кого вважаються Ч. Беррі, Ф. Доміно, Л. Річард. Наприкінці 50-х років ХХ століття на Заході виникає ще один популярний напрямок серф-рок. Це динамічний танцювальний рок-н-рол, з акцентом на «гавайське» звучання гітари. Найбільш відомі гурти отримали особливу популярність в СРСР («The Fireballs» (1958), «The Shadows» (1958), «The Ventures» (1958). Також у 50-ті роки активно набирає обертів такий напрямок музики, як рокабіллі. Серед відомих представників – Д. Кеш, Р. Орбісон, Е. Кокран, К. Перкінс та ін. У той же час в Англії під впливом рокабіллі сформувалися знамениті групи «The Beatles» (1960) і «Rolling Stone» (1962). У своїй творчості гурти піднімали питання особистого, інтимного життя людини та гостро-соціальні проблеми сучасності. Саме у той час почалося активне втручання в естрадне середовище США та Західної Європи британських музичних колективів. Першу позицію у цьому плані посідають легендарні «The Beatles». В історії музики це явище одержало назву «Британського вторгнення».

В означений час СРСР переживав період так званої «відлиги». Особливий вплив на молодь в культурному сенсі мало безпосередньо «живе» спілкування з іноземцями, які з'їхалась в серпні 1957 р. до Москви для участі в VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів. Програма фестивалю включала міжнародні художні конкурси, виставки художньої фотографії, виставки образотворчого та прикладного мистецтва, міжнародний кінофестиваль, в програмі якого були представлені більш 180 фільмів із 30 країн, концерти молоді різних делегацій (Єгипту, Болгарії, Румунії, Югославії, Угорщини, Індії, Чехословаччини, ФРН, Іспанії та ін) та театральні вистави. Як наслідок поширилися міжкультурні зв'язки із західними країнами. Не тільки зарубіжні артисти приїжджали до СРСР, але і радянські артисти (Р. Бейбутов, М. Бернес, Ю. Богатіков, Н. Брегвадзе, І. Бржевська та ін.) мали можливість гастролювати за кордоном.

В 1950-60 роках розпочався новий етап формування естрадно-пісенного репертуару, який вирізнявся від попередніх помітними змінами в жанровому складі, функціональними особливостями та засобами оновлення. Популяризації сучасної естрадної музики в цей час значно сприяв розвиток телебачення, удосконалення музичних звукозаписувальної і звуковідтворювальної техніки, електромозичних інструментів та ін. Все це зумовило створення нової форми виконання, як вокально-

інструментальні ансамблі – офіційне найменування професійних і самодіяльних музичних гуртів у Радянському Союзі. Термін «ВІА» у радянський час був синонімом терміна «Музичний колектив» (міг застосовуватися навіть до іноземної групи), але з часом став асоціюватися саме з радянськими рок-, поп- і фолк-гуртами...» [1]. ВІА обов'язково мали реєструватися при творчій організації, а саме філармонії, будинку культури, театрі або концертному об'єднанні.

Характерною відзнакою ВІА вважався репертуар, який дуже ретельно прослуховували та відбирали до концертної програми. Репертуар повинен складатися переважно з пісень, написаних членами Спілки композиторів та Спілки письменників. Також можна було виконувати декілька власних пісень, написаних членами ВІА. Кожна концертна програма мала офіційно затверджуватися худрадою, без дозволу якої неможливий виступ на публіці. Концертна програма переважно складалась з громадянського звучання патріотичної та естрадно-побутової лірики, а також з обробок народних пісень [2].

З'явилися уточнення пісенного жанру, характеристика яких підкреслює особистісне начало, такі як пісня-монолог, пісня-роздум, пісня-зізнання, пісня-благання, проблематика яких ґрунтується на перевазі інтимного. Відповідний супровід у творах має яскравість і виразність інструментальних фарб, що оздоблює та підсилюють образну зміст [2].

Характерною рисою ВІА був якісний набір музичних інструментів. Обов'язково використовували електроінструменти (електрогітари, електрооргани, синтезатори, звукопідсилююча апаратуру), ритм-секцію (барабани, тамби, тарілки, перкусія), духову секцію. Не існувало конкретного інструментального складу колективу, він постійно варіювався, іноді, щоби додати певний колорит музиці, використовували різні народні інструменти (сопілка, бандура, електробандура, кобза та ін.). Художній керівник брав на себе відповідальність за індивідуалізацію ВІА. Музична діяльність ВІА підготувала слухачів до наступного музичного напрямку в СРСР – рок-музики.

У 50-60-ті роки існувала плеяда українських композиторів, які писали пісні для естрадних виконавців того періоду. Серед них – корифеї-піснярі Георгій і Платон Майбороди, Олександр Білаш, Ігор Шамо, Микола Сингаївський, Григорій Верьовка, Володимир Івасюк та ін.

В Україні популярності в цей час набули гурти «Смерічка» (1966), «Червона рута» (1971), «Кобза» (1971), «Карпати» (1970), «Світязь» (1974), «Арніка» (1971), «Водограй» (1974), «Мрія» (1965) та ін. Так, «Смерічка» стала першим українським колективом, який вийшов на міжнародний рівень, провівши успішно гастролі в Румунії. Відмінною рисою «Черво-

ної рути» виявилось поєднання в репертуарі і стилі виконання елементів народної музики з сучасними ритмами. «Кобза» вирізнялась від інших специфічністю тембрових барв, зокрема звучанням електробандури і електрокобзи. Колектив довів, що старовинні народні інструменти (сопілка, скрипка, козобас, бугай, дрімба, ліра, бандура і кобза) можуть мати сучасне звучання.

Одним з перших жіночих колективів вважається український фольк-бітовий жіночий ансамбль «Мрія». Основу його оригінального стилю і репертуару склали пісні І. Поклада.

Таким чином, на формування ВІА в середині ХХ століття вплинули поширення культурних зв'язків із західними країнами та особливості розвитку українського музичного мистецтва, які склалися внаслідок хрущовської «відлиги». Це призвело до появи цілої низки колективів, як професійних так і самодіяльних.

Використані джерела

1. Иванова Л. И. Советская песня [Электронный ресурс] / Л. И. Иванова // Отечественная музыкальная литература 1917–1985. – М., 1996. – Режим доступа : <http://www.norma40.ru/articles /sovetskaya-pesnya.htm>. – Назва з екрану.
2. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

Літвін Альона Валеріївна

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІА «ЧЕРВОНА РУТА»

Вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута» був створений у жовтні 1971 р. при Чернівецькій філармонії за ініціативи А. Євдокименка. До його складу були залучені учасники естрадного оркестру місцевого університету для акомпанування співачці С. Ротару. Назву колективу дав композитор В. Івасюк за написаною ним однойменною піснею. Саме в цей час він тісно співпрацював з А. Євдокименком і С. Ротару. Дебют ансамблю відбувся у Зоряному містечку радянських космонавтів [1].

Зважаючи на те, що у програмі колективу переважали пісні, не характерні для тодішнього усталеного репертуару філармоній, художня рада при Міністерстві культури не затвердила програму. Однак завдяки авторитетності тодішнього директора Чернівецької філармонії П. Фаліка ВІА «Червона рута» стали учасниками музичного заходу «Зірки радянської та зарубіжної естради» [2].

1972 р. поклав початок активної творчої і концертної діяльності ансамблю. Колектив часто виступає на кращих сценічних майданчиках Радянського Союзу. Музичні заходи за їхньою участю з величезним ус-

піхом проходили і за межами країни. Репертуар ВІА «Червона рута» включав фольклорні гуцульські, буковинські, молдавські, українські пісні, а також пісні радянських і зарубіжних авторів [3]. Цього ж року виходять перші платівки ВІА «Червона рута»: «Ионел» «Поет Софія Ротару». Згодом, у 1973 р. – «Червона рута», 1974 р. – «Софія Ротару», паралельно готується до виходу в США диск «Sophia Rotaru-Visit to Ukraine».

У 1975 р. ансамбль перевели у Кримську філармонію, що було пов'язано з переїздом до Ялти С. Ротару. Цього ж року ансамбль став учасником Всесоюзного телевізійного фестивалю «Пісня року». Крім того, за їх участі був відзнятий музичний фільм «Пісня завжди з нами» (режисер – В. Стороженко). У ньому прозвучала велика кількість пісень українською, молдовською та російською мовами, зокрема: «Колиска вітру» на вірші Б. Стельмаха, музику В. Івасюка, «Iubirea mea târzie» («Моя пізня любов») на вірші Є. Чунту, музику І. та П. Теодорович, «Лебединая верность» на вірші А. Дементьева, музику Є. Мартинова тощо.

Середина 1980-х рр. стала переломною у роботі колективу. Через творчі непорозуміння, пов'язані з переважанням у репертуарі С. Ротару російськомовних пісень, солістка виходить зі складу колективу. Однак це не стало кінцем існування ВІА «Червона рута», він стає самостійним колективом, музичне керівництво бере на себе В. Ляхов (соло-гітара, вокал), заслужена артистка України Г. Ляхова (Кампо) (вокал, скрипка), В. Ленюков (клавішні), Є. Бессараб (бас-гітара, вокал), І. Міський (скрипка, труба, най), Д. Земляний (гітара, вокал), В. Андреев (ударні).

У 1990 р. в студії «Фестиваль» Полтавського обласного радіо власним коштом ансамбль записав альбом українських пісень, в яких поєднуються фолк-рок з джазовим та хард-роковим звучанням.

Використані джерела

1. Ланіна Т. О. Історичне формування жанру естрадно-вокальний ансамбль на прикладі колективів України [Електронний ресурс] / Т. О. Ланіна. – Режим доступу : <http://www.int-konf.org/konf022015/1013-lanna-t-o-storichneformuvannya-zhanru-estradno-vokalniy-ansambl-na-priklad-kolektivv-ukrayini.html>

2. Раззаков Ф. Пугачева против Ротару. Великие соперницы / Федор Раззаков. – М. : Эксмо, 2011. – 540 с.

3. Рындин Ю. ВІА «Червона рута» [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.donbass56geraldika.narod.ru/chervonaruta.html>

Овсянніков Вячеслав Георгійович

ВІДЕОКЛІП ЯК ЗАСІБ ПРОМОЦІЇ У РОК-МУЗИЦІ

У сучасній музичній індустрії важливе місце посідають відеокліпи, які є своєрідним засобом презентації та промоції музичного твору. Зазви-

чай кліп знімається на «хітові» композиції, які є у ротації на радіо та телебаченні. Завдяки засобам візуального мистецтва пісенний твір набуває нових фарб, оскільки відеоряд доповнює текстову та музичну компоненти, репрезентуючи образ артиста або передаючи основну ідею твору.

Сьогодні відеокліп є невід'ємною частиною передусім поп-індустрії, хоча історично першим кліпом, на думку багатьох дослідників, стала рок-композиція, а саме знаменита пісня «Богемська рапсодія» гурту «Queen» (1976), оскільки саме після цього відео жанр кліпу набуває поширення в шоу-індустрії [1, с. 137]. «Неформатна» композиція завдяки відеокліпу набула популярності, додавши рейтинг і самому колективу. І до сьогодні відеокліп є засобом промоції не лише композиції, а й виконавців. Саме тому одна з функцій відеокліпу – рекламно-маркетингова, де відеоряд має передусім справити враження на глядача. Саме тому музиканти, особливо недостатньо «розкручені», повинні обов'язково бути у кадрі, а режисер кліпу має «цікаво і різнопланово задіяти у відеоісторії усіх членів групи (ансамблю, гурту), що в результаті стає одним з критеріїв якості роботи» [1, с. 139].

Українські рок-колективи часто користуються такою формою промоції як відеокліп, який робить впізнаними не лише їхню музику, а і їх самих. Зазвичай у їх відео особливо підкреслюється приналежність до рок-музики. Найчастіше у кліпах рок-музиканти представлені з інструментами, особливо в епізодах, де звучать традиційні для жанру гітарні соло, а у відео на перший план виведено гітариста. Особливе місце у відеоряді посідає фронтмен (фронтвумен) гурту, який часто є героєм сюжетного кліпу, де виконує головну роль.

В українському культурному просторі найбільша кількість відеокліпів припадає на представників поп-музики, рок-музика представлена дещо менше, а серед рок-гуртів найбільшу кількість кліпів знімають представники поп-року, який за багатьма критеріями наближений до поп-музики, хоча і належить до року.

Гурт «Lama» є одним із найпопулярніших україномовних поп-рок гуртів. Його солісткою є Наталя Дзеньків, яку часто ототожнюють з самим гуртом, оскільки одна вона є постійним учасником колективу. Гурт «Lama» було засновано у 2005 р., і за цей час колективом було записано 3 альбоми («Мені так треба» (2006), «Світло і тінь» (2008), «Назавжди» (2013)), 2 збірки з найкращими та новими піснями («Тримай» (2010), «Найкраще» (2015)) та знято 20 кліпів. Саунд гурту змінився у 2013 р., коли його склад було оновлено, тому останній альбом «Назавжди» (2013) є певною мірою переломним у творчості колективу. На композиції, що увійшли до цього альбому, було знято 6 кліпів, тобто половина

його пісень має не лише аудіо-, а й відеоряд. На композицію «Жовте поле» було знято відео у 2009 р., «Тримай» – у 2010 р., «Не підведи» – у 2011 р., «Пробач» – у 2012 р., «Лиш тільки ти» і «Ангел» – у 2013 р. Така велика кількість композицій, на які було знято кліпи, а також така велика часова відстань між ними пояснюється значним часовим розривом між другим та третім альбомами. Відео з останнього альбому «Назавжди» репрезентують новий період у творчості колективу і є показовими для характеристики сучасного етапу його творчості.

Кліп на композицію «Лиш тільки ти» (2013), автором якої є сама співачка, зняв режисер Андрій Подолян. Зміст пісні – спогади про кохання, якого вже нема. Драматичний зміст твору у відео втілено за допомогою протиставлення двох світів – цивілізації та природи. У кліпі вимальовується міні-сюжет: успішна жінка покидає мегаполіс і йде до пустелі, по дорозі поступово викидаючи усі атрибути життєвого успіху – дорогоцінні прикраси, окуляри, капелюх і нарешті одяг. Відсутність одягу в даному випадку не є еротичним елементом, а символізує близькість до природи, яка у відео представлена пустелею й морем. І лише там співачка може відчувати, хоча б примарно, того, кого вона втратила. Текст пісні скерував його сюжет, де провідним є лише один образ, а тому в кліпі немає традиційних для рок-відео інших учасників гурту, поява яких лише б відволікала від основного сюжету ролика.

Кліп на композицію «Ангел» (2013), присвячений батькові співачки, був знятий останнім з усіх композицій альбому «Назавжди». Автором тексту до пісні є сама співачка Наталя Дзеньків, музику написав Віталій Телезин, а режисером кліпу виступив Олександр Стеколенко. Це пісня-спогад про людей, яких вже немає, але пам'ять про них живе в серцях тих, хто їх любив. Музика пісні написана в традиційних канонах по-рокових композицій і спирається на типові інтонації світової поп-музики. Відеоряд доповнює образ, створений текстом та музикою. Співачка знаходиться у підвальному арт-приміщенні у стилі ретро, головними атрибутами якого є магнітофон та музичні інструменти, що їх використовують музиканти. Солістка гурту є центральним персонажем кліпу, проте є й другий – перкусіоніст, який часто з'являється у кадрі, у тому числі в традиційному для поп-рок-композицій інструментальному епізоді, що йде після двох куплетів. Наявність інструменталіста у кліпі – це традиційний прийом у відео, знятих на рок-композиції, проте доволі незвичним є вибір саме перкусіоніста, а не гітариста, який є єдиним музикантом-інструменталістом у відео. Співачка та перкусіоніст знаходяться поруч, але ніби у різних площинах, тим самим символічно обі-

груючи основний сюжет пісні – неможливість комунікації світу живих та мертвих, які є лише у нашій пам'яті.

У кліпі сюжету як такого немає, але є алюзії на те, що те, що ми бачимо, є своєрідним відтворенням ретро-відео на старовинному магнітофоні (часові рамки обіграні за допомогою предметів, які використовувалися у другій половині ХХ століття). Наприкінці кліпу перкусіоніст уходить під звук стуку коліс поїзду, а співачка завмирає поруч з магнітофоном, який так і не зупиняє свій рух. Час ніби зупиняється, коли йдуть ті, кого ми любимо.

Підсумовуючи зазначимо, що відеокліп для гурту «Lama» є важливою складовою репрезентації його творчості, завданням якого є не лише промоція нового твору чи самого колективу, а й смислове доповнення головного меседжу пісні.

Використані джерела

1. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 136–140.

Стаматакі Лілія Миколаївна

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ЖАНРУ МЮЗИКЛУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ

Серед важливих жанрових новацій, що відбулися у музичному мистецтві ХХ століття, відзначимо появу мюзиклу. Нині мюзикли усе частіше демонструються на провідних сценах різних країн, багато в чому наслідуючи американські жанрові традиції, однак і спираючись на власні особливості. В останні десятиліття мюзикл як культурне явище дедалі частіше привертає увагу науковців, утім, специфіка французького мюзиклу майже не вивчена.

Традиції мюзиклу пов'язують з жанром оперети. До початку ХХ століття класична віденська оперета набула завершеної форми. Видатний композитор І. Кальман створив кращі твори в рамках цієї форми. Появу мюзикла науковці обумовлюють пошуком нових сценічних форм, реформуванням жанру класичної оперети. Датою народження нового жанра мюзикла прийнято вважати березень 1943 р., коли на Бродвеї відбулась прем'єра спектаклю «Оклахома!» Р. Роджерса і О. Хаммерстайна [2].

З 1960-х рр. в європейських театрах ставились лише американські мюзикли. Поступово цей жанр починає набувати популярності в Європі, зокрема у Франції. На відміну від бродвейських, французькі мюзикли не були такими видовищними, оскільки постановниками використовували

валось мало декорацій. Однак з часом вони стали яскравими музичними спектаклями.

Розглянемо два ключові французькі музичні твори, які припинили англо-американську монополію в жанрі мюзиклу на сцені музичного театру – мюзикли «Les Misérables» («Знедолені») та «Notre-Dame de Paris» («Собор Паризької Богоматері»).

У 1985 р. на лондонській сцені відбулась прем'єра французького мюзиклу «Les Misérables» («Знедолені») по мотивам однойменного роману В. Гюго. Музику до нього написав К.-М. Шонберг, лібрето – А. Бубліль. У 1987 р. «Знедолені» були поставлені й на Бродвеї, перекладені багатьма мовами. На батьківщині мюзикл був удруге поставлений в 1991 р. В сюжеті мюзиклу збережені всі основні перипетії сюжету роману. При адаптації такого розгорнутого твору для сцени К.-М. Шонбергу і А. Бублілю довелось прибрати деяких другорядних персонажів і сюжетні лінії, однак на сьогоднішній день мюзикл є однією з найбільш близьких до оригіналу сценічних версій роману. Закриття мюзиклу на Бродвеї відбулося 2003 р. [1].

Інший популярний французький мюзикл був створений по мотивам роману В. Гюго «Notre-Dame de Paris» («Собор Паризької Богоматері»). Ідея твору належить Л. Пламондону, який написав тексти до тридцяти пісень. Наступним кроком до втілення проекту була зустріч з композитором Р. Коччіанте. Його мелодії з часом перетворились у відомі пісні «Belle», «Le temps des cathedrales», «Danse mon Esmeralda». Робота над мюзиклом «Notre-Dame de Paris» розпочалась в 1993 р., а французька прем'єра відбулась у вересні 1998 р. в Парижі. За вісім місяців до цього був випущений концепт-альбом. У записі та постановці взяли участь зірки канадської естради – Д. Лавуа, Б. Пельтьє, Л. Мервіль, французька Е. Сегара, марсець П. Фйорі, Ж. Зенатті, П. Гаран (псевдонім Гару). Постановкою займався знаменитий авангардний французький режисер Ж. Маю. Оформлення спектаклю здійснив оперний художник-оформлювач К. Ретц, сучасну балетну хореографію – М. Мюллер.

Перший рік виходу мюзиклу «Notre-Dame de Paris» пройшов з величезним успіхом. Цьому сприяло грамотне продюсування і маркетинг Ш. Талара. За вісім місяців до прем'єри окремі композиції мюзиклу без декорацій і костюмів були представлені для представників мас-медіа в «Мідеме» в Канах. Два хіта – «Belle» і «Le temps des cathedrales» – почали звучати на радіостанціях франкомовного світу та займали перші місця в хіт-парадах. Після прем'єри відбувся продаж прав на постановку мюзикла продюсерам США, Англії, Італії, Іспанії. Проект був відзначений

нагородою «World Music Awards 2000». Згодом здійснювались постановки у Канаді, Англії та інших країнах.

Використані джерела

1. Великие мюзиклы мира. – М. : Олма-пресс, 2002. – 704 с.
2. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. – М. : Сов. композитор, 1982. – 176 с.

Тоток Ірина Олегівна

ЖАНР ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА БІЛАША

Видатний український композитор Олександр Білаш зробив значний внесок у розвиток вітчизняної музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У його доробку твори як класичної, так і популярної музики: композитор є автором опер, ораторії, оперет, музики до спектаклів, радіопередач, кінофільмів. Серед розмаїття жанрів, в яких працював О. Білаш, найбільшою популярністю користується пісня. У творчій спадщині митця їх налічують більше 400.

Любов до пісні в композитора не була випадковою. Початкову професійну музичну освіту О. Білаш отримав у Київській музичній школі для дорослих під керівництвом братів Платона і Георгія Майбороди. А вони, як відомо, були справжніми корифеями у цьому жанрі. Саме на вокальних творах П. Майбороди («Пісня про рушник», «Київський вальс», «Ми підем, де трави похилі») виховувався музичний смак О. Білаша. Згодом митець продовжив поглиблювати свої знання по класу композиції у Київській консерваторії у визначних українських композиторів: М. Вілінського, К. Данькевича, М. Дремлюги, Г. Жуковського [1]. Тут пише свої перші твори: музику для голосу з фортепіано на власні тексти – «Новорічний вальс» та «Останній вальс», а також ліричну пісню «Три подружки синьоокі», яка згодом принесла йому славу та визнання.

Перші три роки після закінчення консерваторії О. Білаш поєднував творчу роботу з викладанням у Київському педагогічному інституті. Дедалі частіше його пісні починають з'являтися у тогочасній пресі та репертуарних збірниках для художньої самодіяльності. До того періоду належить низка ліричних пісень на вірші класиків – Л. Українки, І. Франка, С. Єсеніна.

У 1957 р. у Відні проходив Всесвітній фестиваль молоді та студентів, в якому українські бандуристски виконали уже відому пісню О. Білаша «Три подружки синьоокі», здобувши лауреатство. Саме в цей час відбувається знайомство О. Білаша з режисером кіностудії О. Довженка – В. Денисенко. Він був вражений почутою піснею компо-

зитор та зробив пропозицію написати музику до свого фільму «Роман і Франческа» на тексти молодого поета Д. Павличка. Фільм вийшов на екрани у 1961 р., в ньому прозвучала пісня О. Білаша «Впали роси на покоси» і принесла авторів популярність.

Співпраця композитора О. Білаша з поетом Д. Павличком продовжилась і після роботи над стрічкою «Роман і Франческа», вона була надзвичайно плідною і тривала все життя. На його вірші було написано більше двох десятків пісень («Два кольори», «Пісня про Україну», «Осіньні листя», «Як надійшла любов», «Явір і яворина» тощо).

Успішним виявився творчий тандем О. Білаша і М. Ткача, завдяки якому з'явилося більше п'ятдесяти творів у пісенному жанрі («Білі лебеді», «Відлітають гуси», «Прилетіла ластівка», «Сину, качки летять», «Сніг на зеленому листі»). Із В. Юхимовичем О. Білаш написав музику більш як до двадцяти пісень («Журавка», «Коли втрачаєш друга», «Ой, чого ти, Черемоше», «Ластовинки»).

На музику О. Білаша були покладені й вірші інших поетів-сучасників, серед них – Є. Гуцало («Днів щасливих не забудь», «Сині очі волошок»), І. Драч («Біла береза у райдузі», «Лоша»), Л. Забашта («Криниця мого дитинства», «Берізка»), А. Малишко («Цвітуть осінні тихі небеса», «Любов»), О. Підсуха («Ровесники»), М. Стельмах («Життя починалось з любові», «Півні»), Л. Татаренко («Безсмертник і незабудка», «В горах мак розцвів») та багато інших авторів [3].

Усе частіше пісні О. Білаша починали звучати по радіо й телебаченню. Самодіяльні та професійні колективи України включають їх до концертних програм. Лише в період з 1960 по 1970-і рр. друком виходять сорок видань збірок пісень композитора.

1978 р. вийшла збірка вокальних творів на вірші Б. Олійника «Магістраль», до якої включили пісні, написані поетом у співдружності з О. Білашем. Збірка отримала назву за їхньою однойменною піснею. Окрім неї, туди увійшли: «Парубоцька балада», «Київ, ти моє свято», «Спогад», «Величальна Полтаві», «А літа – як жита» тощо.

Серед виконавців пісень О. Білаша завжди були імениті співаки, визнані майстри вокального мистецтва – Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, В. Зінкевич, Р. Кириченко, М. Кондратюк, Н. Матвієнко, Є. Мірошніченко, А. Мокренко, К. Огневий, Л. Остапенко, Д. Петриненко, О. Таранець, В. Тіткін, В. Шпортко [4].

О. Білаш працював над циклами пісень для дітей «Алфавітні усмішки» (1993), «Пшениченька» (1997).

Вагомим для творчості О. Білаша є той факт, що композитор і сам був поетом. Ним було створено дев'ять поетичних збірок «Мелодія»

(1977), «Криниця» (1981), «Ластів'яні ноти» (1984), «Спогад» (1989), «Ти відчаль, моя печаль» (1992), «Помилуй і прости» (1994), «Совість на вогні горить» (1997), «Мамине крило», «Шурась» (1999) [2]. Композитор писав пісні і на власні поетичні тексти.

Використані джерела

1. Ануфрієва О. Олександр Білаш : «Я з пісні народної виріс» / Ольга Ануфрієва // Дзеркало тижня. Україна. – 2013. – 29 березня. – № 12.
2. Богданова Я. Олександр Білаш [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilash-oleksandr>.
3. Немирович І. О. Олександр Білаш / Іван Олексійович Немирович. – К. : Музична Україна, 1979. – 70 с.
4. Поліщук Т. Два кольори часу Олександра Білаша. Сьогодні композитор відзначав своє 70-річчя / Поліщук Тетяна // День. – № 43. – 6 березня. – 2001.
5. Сікорська І. М. Дві музи – два крила/ І. М. Сікорська. – К. : Музична Україна, 2001. – 80 с.

Шевченко Олена Григорівна

ФОЛЬКЛОРНА КОМПОНЕНТА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

Відмінною рисою музичної культури ХХ століття є поява ряду нових напрямів, які утворилися в результаті взаємодії культур різних етносів, що, в свою чергу, вплинуло на саму структуру музичної культури в цілому. В зв'язку з цим виникає необхідність її наукового осмислення. Сьогодні вважають, що світова культура – це синтез кращих зразків національних культур різних народів, що стали загальнолюдським визнанням. Національна культура є синтезом цінностей, створених різними соціальними групами людей і класами даного суспільства.

Нинішній стан української сучасної популярної музики (особливо в молодіжній субкультурі) – це складне та багатогранне поняття, яке включає засоби масової інформації, систему шоу-бізнесу, індустрію музичних розваг та культурну індустрію в цілому). Під культурною індустрією ми розуміємо комерційну структуру шоу-бізнесу, яка відображає рівень монополізації поп-музики та усього поп-мистецтва в цілому. До цієї індустрії також потрібно додати виробництво і продаж аудіо- та відеопродукції, міжнародні та національні гастрольні бюро, комерційні та державні канали радіо і телебачення, ціла низка різноманітних державних концертних залів та приватних нічних клубів, а також безліч рекламних агентств, видавництв та органів преси.

Процес розвитку художніх явищ музичної культури і, зокрема, української популярної музики молодіжної субкультури, характеризується такими поняттями як динаміка, внутрішній розвиток та еволюція.

Динамічне в українській популярній музиці – це безпосередній результат конкретних соціально-історичних рухів, які впливають на певні сторони музичного процесу в цілому, паралельно відображаючись в багатьох аспектах музично-молодіжної діяльності: у виборі репертуару, пошуку музичних засобів виразності, в психології творчості виконавців та ін. За останні роки незалежності спостерігається стрімка динаміка розвитку української популярної музики, здійснюється розширення діапазону діяльності, значення та впливу на масову (в тому числі політичну) свідомість громадян.

Внутрішні трансформаційні процеси – це обмін інформацією між різними націями, молодіжними формаціями, їх вплив та взаємовплив на культуру певної держави (в нашому випадку України) в контексті існуючого менталітету країни, її політики, релігії, соціально-економічного стану, а також сталих традицій. Якщо говорити про внутрішні трансформаційні процеси, то слід відзначити, що українська популярна музика значно збагатилася за рахунок:

1) адаптації та асиміляції західноєвропейських жанрів (джаз, рок-н-рол, рок-музика, диско-музика) на ґрунті сталих національних музичних традицій;

2) трансформації фольклорного начала, тобто традиційних українських народних пісень (коломийки, русальні, гаївки тощо), української авторської пісні з урахуванням останніх тенденцій, моди, напрямків.

У творчості сучасних українських співаків ми спостерігаємо тягіння до фольклорних джерел. Це проявляється у використанні оригінальних текстів народних пісень, нестандартних мелодичних зворотів, старовинних інструментів тощо, які у поєднанні з сучасними технічними прийомами звучать колоритно й самобутньо. Вплив фольклору на сучасну українську популярну музику в цілому має однозначно позитивний характер, що підтверджується яскравими, колоритними виступами та частими перемогами на міжнародних конкурсах. Отже, фольклор, на сьогодні має пряме відношення до сучасної української популярної музики, не тільки збагачуючи її, а й однозначно маркуючи її як українську, що дуже важливо у добу глобалізації.

СЕКЦІЯ 6

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Антонова-Колесник Катерина Антонівна

НАЦІОНАЛЬНА КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОЇ ШКОЛИ М. В. ЛИСЕНКА

Роль М. В. Лисенка як директора і викладача музично-драматичної школи є не менш значущою у розвитку української культури, ніж його виконавська діяльність як піаніста, робота з різними хоровими колективами та участь у перекладі серії «Первоначальних учебников» і створенні великого українського словника.

Музично-драматична школа М. В. Лисенка була осередком популяризації національної культури, вона сприяла створенню етносередовища, яке виховувало у молоді повагу до української культурної спадщини, а також, як наслідок – прагнення до її творчого засвоєння [5, с. 62-63]. В уставі школи було написано, що її директор має влаштовувати публічні музичні вечори та «сценичеськія представлення» [4, § 9]. А в умовах прийому сказано, що в школі є сцена, на якій учні і драматичного, і музичного відділів також мають можливість виступати на закритих внутрішніх концертах [3, § 10, прим. І]. І, звичайно, кожен такий виступ був пов'язаний з виконанням, в першу чергу, українських творів – музичних і літературних. Часто це були постановки українських, зокрема Лисенкових, опер, моральний зміст яких мав безпосередній зв'язок із національним вихованням майбутніх поколінь.

Школа М. Лисенка давала можливість здобувати освіту представникам різних верств і національностей, не тільки хлопчикам, а й дівчатам [2, с. 620]. Деяким талановитим учням, які не могли платити за навчання, директор дозволяв вчитися безкоштовно [2, с. 622]. Демократизм школи М. Лисенка також свідчить про те, що композитор, в першу чергу, ставив за мету плекання нової української генерації музичних та театральних виконавців, а не особисте збагачення і добробут.

Такі самі прагнення композитор хотів бачити і у викладачів своєї школи. Про це писав учень класу української драми, Прохор Коваленко, говорячи про вибір Лисенком педагогічних кадрів: *«Це повинні були бути люди, які беззавітно любили мистецтво і здатні були при потребі поступитися своїми особистими інтересами для загальногромадського добробуту»* [2, с. 621].

З повагою ставився композитор і до учнів інших національностей. Зокрема – до євреїв: «[...] Іудеї беруться дуже охоче й зятято до роботи, та до того мають і відповідний темперамент, от для того вони й перед ведуть в артизмі» [1]. В останні роки свого життя М. Лисенко домагався від влади дозволу підвищити можливий відсоток євреїв, які одночасно могли навчатися у його школі. Це б дозволило більшій кількості представників цієї нації здобути необхідну їм освіту. Звичайно, композитор займався цією справою тому, що для нього значно важливішою була обдарованість і працелюбність учнів, ніж їх національна приналежність, походження та матеріальний статус.

Отже, якщо М. Лисенка й можна назвати націоналістом, то тільки в хорошому сенсі цього слова, адже він не лише проявляв толерантність до інших народів, а й намагався підтримувати дружбу з ними, надаючи свою допомогу їх представникам. А національна концепція його музично-драматичної школи активно посприяла розвитку самосвідомості мистецької молоді Києва та появи нового покоління українських музикантів і драматичних акторів.

Використані джерела

1. Лист М. В. Лисенка до І. П. Андріанопольської № 477 від 24 квітня 1908 р. // Лисенко М. Листи / [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004. – 680 с.
2. Коваленко П. Перша Українська музично-драматична школа та її організатор – М. В. Лисенко / П. Коваленко // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / [упоряд. О. Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – 821 с.
3. Условія приєма въ музыкально-драматическую школу Н. В. Лысенко. – Музей видатних діячів української культури (МВДУК), Музей Миколи Лисенка (ММЛ) (КН-2409, РД-124).
4. Уставъ музыкально-драматической школы Николая Витальевича Лысенко въ гор[оде] Киевѣ. – МВДУК, ММЛ (КН-2408, РД-123).
5. Шульгіна В. Музична україніка / Валерія Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 250 с.

Вікарчук Аліна Павлівна

АРТИСТИЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ЄЛИЗАВЕТИ ЧАВДАР (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРНИХ ВИСТАВ ТА ФІЛЬМІВ-ОПЕР)

Єлизавета Іванівна Чавдар була обдарована Божою милістю співачкою й актрисою – зіркою між зірками. Прихід жодного соліста до столичного театру не був таким яскравим і тріумфальним, де вперше зі сцени прозвучало лірико-колоратурне сопрано світового рівня. Спів Є. Чавдар зачарував віртуозною майстерністю, довершеністю та вишуканістю виконання, інструментально чистим звуком надзвичайно красивого й неповторного тембру. Дуже скоро співачка увійшла в основні ви-

стави театру, і її ім'я стало відомим не тільки в Україні, але й за кордоном. Цю блискучу співачку і педагога критики називали «легендою київської сцени». Впродовж усіх років роботи в Київській опері, а потім в консерваторії її по-справжньому щиро любили і поважали колеги по сцені, педагоги вокальної кафедри. Вона завжди була еталоном людини й митця, поєднувала в собі творчу вимогливість до себе і до колег по сцені, і водночас готова була прийти на допомогу в будь-якій життєвій ситуації кожному, хто цього потребував.

Міжнародні фестивалі молоді в Будапешті (1949) та Берліні (1951), IX Міжнародний фестиваль «Празька весна» (1956) принесли Єлизаветі Чавдар широке міжнародне визнання. Починаючи з кінця 40-х рр. вона з успіхом виступала з концертними програмами в Китаї, Австрії, Швеції; її гастролі у Фінляндії, де київська співачка виконала партію Джільди, стали справжнім тріумфом. Газета «Хувудстадсбладет» писала: «Її голос позначається яскравістю, в прозорій техніці кантилени він інструментальний, колоратура бездоганна. Давно в нашій опері не було такої чарівної Джільди». А після концертної програми Єлизавети Чавдар в Афінах газета «Врадіні» писала: «Сопрано Єлизавети Чавдар не тільки зачарувало публіку своєю технікою, але й чарівною тональністю її голосу, який не часто зустрічаємо в колоратурних сопрано. У її виконанні "Солов'я" ми почули справжнього живого соловейка. Передача пісень цією співачкою настільки майстерна, що, навіть не знаючи мови, слухач розуміє, про що вона співає. У цьому співачка з Києва переконала, виконуючи грецьку пісню...». Доречно сказати, що, в якій би країні Єлизавета Чавдар не виступала, вона неодмінно виконувала хоч один твір мовою народу, в творчих гостинах якого перебувала [3, с. 12].

Є. Чавдар неодноразово грала партію Джільди в різних містах країни і за кордоном. Л. Павлюк і С. Муштенко у статті під назвою «Її аплодував весь світ» пишуть, що її легкий і рухливий голос був рівним і повнозвучним в усіх регістрах. Це надавало драматичну силу сценічним образам, створеним співачкою. Тендітна, ніжна, зовні беззахисна, Джільда здійснює подвиг самопожертви заради кохання. Любляча і страждаюча, смілива і самовіддана – такою вона назавжди залишиться в пам'яті глядача [2, с. 7].

А от Розіна із опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» – повна протилежність Джільді: хитромудра, весела, лукава і разом з тим любляча і ніжна, здатна захистити своє щастя. 8 березня 1949 р. Є. Чавдар вперше виконала цю роль. В партії Розіни проявляється ще одна чудова якість молоді співачки: це її нестримний артистичний темперамент. Владислав П'явко згадує: «Я, на превеликий жаль, не бачив, як "крапля

ртуті" носить по сцені». Випадково вимовлена фраза інколи буває дуже вдалою, і «краплі ртуті» – дуже виразна фраза. «Невеликого зросту, струнка і рухлива, лукава і граціозна, глузлива і дотепна, вона нібито наповнювала зал своїм сяючим і блискучим голосом. Цей голос передавав широку гаму почуттів: тепло і ніжність в репліках під час виконання канцони графа Альмавіви, лукавство, прихована глузливість, впевненість в перемозі в арії Розіни, кокетлива жартівливість в сцені з Фігаро» [1, с. 72].

Однією з плідних творчих царин для Є. Чавдар виявилась робота в кіно. Незабутнім є образ Оксани, створений нею у музичному кінофільмі «Запорожець за Дунаєм» (1953, Київська кіностудія художніх фільмів, реж. – Василь Лапокниш). Сам фільм був одним з найбільш вдалих кіновтілень першої української опери – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (два інших фільми на цей сюжет були створені у 1937 та 2007 роках). Інтерес до жанру кіноопери в 50–60-ті роки зростав спочатку в Європі, потім в СРСР. Саме тоді формувался новий жанр, в якому мали об'єднатись опера та кіно. Очевидно, що вибір яскравої, сценічної, забарвленої чудовим національним колоритом з незабутніми героями комічної опери С. Гулака-Артемівського був надзвичайно вдалим для спроби створення нового жанру в українському кінематографі. Також був вдало підібраний митецький колектив, який працював у фільмі: зіркова група вокалістів – Марія Литвиненко-Вольгемут (Одарка), Іван Паторжинський (Карась), Єлизавета Чавдар (Оксана), Микола Шелюшко (Андрій), Михайло Гришко (Султан) та оркестр, хор і балет Академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка (диригент В. Тольба). За жанром це музичний фільм, який є екранізацією опери. Твір переглядається на одному диханні, поєднання музики і розмовних діалогів, що є природною рисою комічної опери, іскрометний гумор, щедра мелодійність, інтонаційна опора на український побутовий романс, кант і танцювальну народну музику надає твору привабливої демократичності, а виконавський склад є насправді коштовним оздобленням фільму. Є. Чавдар була наймолодшою виконавицею серед справжніх корифеїв українського оперного співу, запрошених прийняти участь у музичному фільмі. Але в свої 28 років вона вже була улюбленицею публіки, визнаним митцем в СРСР і Європі, мала п'ятирічний досвід примадонни Київського оперного театру, високі звання народної артистки УРСР (1951) і народної артистки СРСР (1952). Кажуть, що геній не має віку. В її випадку так і є. Надзвичайна обдарованість – великий діапазон голосу, рідкісне поєднання можливостей колоратурного і ліричного сопрано, прекрасний від природи тембр, майстерна артистичність, помножені на копітку працю і сувору вимогливість до себе, породили феномен

Є. Чавдар – української оперної співачки світового рівня. Її талант і молодість стали окрасою не тільки оперної сцени, а й кіно.

Її героїня Оксана у фільмі поряд з Андрієм (Микола Шелюшко) є уособленням ліричної лінії твору (комічну представляють Одарка та Карась). З перших звуків голосу героїні вражає сріблясте забарвлення та інструментальна чистота тембру співачки, камерна, а не оперна манера виконання, яка пасує саме цьому вокальному номеру, а також природність і невимушеність, простота і легкість, які так підкреслюють чистоту і щирість образу молодшої української дівчини.

Отже, багатогранний талант Є. Чавдар як співачки та актриси розкрився не лише у виставах, а й у кіно, де кожна її роль стала яскравим втіленням художніх образів, задуманих композитором та режисером.

Використані джерела

1. Калинковицкая И. С. Певица / И. С. Калинковицкая // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2015. – № 1. – С. 64–86.
2. Туркевич В. Д. Голос який зачарував усіх / В. Д. Туркевич // День. – 30 грудня 2009 р. – С. 12.
3. Павлюк Л. Л. Голос, який зачарував усіх / Л. Л. Павлюк, С. П. Муштенко // День. – 24 лютого 2010 р. – С. 7.

Гайдичук Олена Степанівна

ПЕРІОДИЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯРОСЛАВА БАБУНЯКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ РОДИННОГО АРХІВУ МИТЦЯ)

Ярослав Бабуняк (1924–2012) – відомий в діаспорі музично-культурний діяч, співак (бас-баритон), бандурист, диригент, засновник і довголітній керівник репрезентативного хору «Гомін» Союзу українців у Великій Британії (СУБ). Його діяльності присвячено сторінки більше 20-х книг, гасла в енциклопедичних виданнях, є згадки в наукових працях, публікації у пресі. Втім, окремої книжки про митця немає. У даному дослідженні, здійсненому на основі родинного архіву Я. Бабуняка, життєпису, листів, програм концертів, фотофондів, газетних публікацій, вперше вперше виокремлюються найголовніші періоди діяльності митця.

1) 1924–1938 рр. – *Вербівський період*. Майбутній митець народився 2 січня 1924 р. у с. Вербів на Бережанщині (нині Тернопільська обл.) в сім'ї педагогів. Батько Ілярій працював у Вербові вчителем музики і співів, керував хором хлопчиків і чоловічим церковним хором. Ярослав виростав разом з хорами, підсвідомо засвоював репертуар, навички диригування, допомагав батькові розписувати ноти для хористів, їздив з ни-

ми на виступи, вчився грати на скрипці на фортепіано, а з 14-ти років заміняв батька у праці з хором. Під впливом відомого художника Михайла Мороза у Ярослава зародилась цікавість до малювання, але сам він писати картини почав у зрілому віці.

2) 1938–1941 рр. – *Бережанський або Гімназійний період*. У зв'язку із вступом Ярослава і його сестри Ірини у Бережанську гімназію родина Бабуняків переселилася в м. Бережани. Батько викладав музику і співи, вів гімназійний хор, який щонеділі співав службу Божу в церкві Св. Трійці. Саме тут, заміняючи батька, Ярослав дебютував як диригент. У Бережанах Ярослав опанував гру на бандурі від офіцера Червоної Армії Анатолія Білоцького, який виступав тут з концертами, знайомив Ярослава з репертуаром, вчив аранжуванню пісень, привіз для нього з Києва бандуру майстра Міняйла.

3) 1942–1943 рр. – *Львівський період*. Після закінчення Бережанської гімназії Я. Бабуняк вступає на навчання у Львів на лісовий факультет. Однак музика переважила, і він поринає в культурно-мистецьке життя міста: співає у двох професійних хорах при Інституті народної творчості – в хорі В. Осташевського під мист. кер. М. Колесси та в хорі Т. Лозинського «Бандура» «як співак хору, бандурист і скрипак у танках» (згідно угоди). Із бандуристом В. Юркевичем створює дует і концертує у багатьох місцевостях, виступає у збірній капелі віртуоза-бандуриста Ю. Сінгалевича. 12.03.1943 р. Я. Бабуняк і В. Юркевич були наймолодшими учасниками з'їзду бандуристів Галичини у Львові.

4) 1944–1945 рр. – *Дивізійний період*. Війна перервала кар'єру Я. Бабуняка як професійного артиста, але не як митця. Ярослав опинився у дивізії «Галичина» (згодом – 1-ша Українська Дивізія Української Національної Армії (УД УНА)). Разом з В. Юркевичем Я. Бабуняк давав концерти воякам, з числа гімназистів-дивізійників організував хор, з яким як диригент, а також як і бандурист виступив на концерті націй в Мюнхені (1944).

5) Травень 1945 р. – кінець 1948 р. – *Італійсько-англійський період*. У травні 1945 р. на території Австрії Я. Бабуняк опиняється в британському полоні. Спочатку англійці вивезли полонених до містечка Белярія (Італія), а 17-18 жовтня 1945 р. – до постійного табору біля м. Ріміні (Італія). Тут Ярослав був членом квартету ревелерсів, одним із засновників і солістом хору «Бурлака», членом групи відновлення і запису з пам'яті партитур, репертуару для хору, ініціатором і керівником виготовлення з підручних матеріалів бандур. Я. Бабуняк навчав грати на них, робив аранжування пісень, організував при хорі тріо, квартет та малу капелу бандуристів (октет з бандурами), разом з ансамблем «Бурлака»

активно концертував по всіх підрозділах табору і за його межами в частинах британського гарнізону та серед населення в багатьох місцевостях Італії. Табір полонених був на березі Адріатичного моря. Постійно дошкуляли спека, гарячий вітер сіроко, гарячий пісок, голод. Але, на відміну від радянських таборів, тут було цивілізоване ставлення до полонених, відсутні жорстокість, побиття, знущання і тортури, панували порядок, дисципліна і розвивалося культурно-освітнє життя. На території табору були гімназії, школи, різні гуртки.

Після перевезення до Англії (червень 1947 р.) полонених перевели в трудові табори на працю. Всіх членів р'їмїнського ансамблю «Бурлака» (хор, танцюристів і бандуристів) за погодженням з військовою владою взяв під опіку СУБ і заангажував їх до культурно-просвітницької роботи – концертних виступів по трудових таборах, а також у найбільших містах Великобританії для британського населення. В кінці 1948 р. полонені були звільнені, табір розформовано, і Р'їмїнський ансамбль «Бурлака» перестав існувати, але ще довго Я. Бабуняк концертував по Великобританії зі своїми бандуристами, поки вони не роз'їхалися по світу.

б) 1949–1964 рр. – *На волі в чужині*. В кінці 1948 р. Я. Бабуняк, як і всі його побратими-дивізійники, був звільнений з полону. З цього часу і до кінця життя він мешкав в Манчестері. Якщо роки полону були лише концертними і над головою був табірний дах, то після звільнення постала проблема житла, облаштування сімейного життя і побуту та набуття музичної освіти і кар'єри професійного співака. Я. Бабуняк спочатку працював на текстильній фабриці в Болтоні, а згодом і аж до виходу на пенсію (38 років) – від простого робітника до головного менеджера у Манчестері у фірмі з продажу газового обладнання. Любов до мистецтва поєднує з працею і сімейними обов'язками. 8 лютого 1949 р. він одружився з Тамарою Гриневич, з якою виховав трьох дітей – сина Ярослава і двох дочок, Роксану і Роману.

Разом з побратимами Я. Бабуняк організував мішаний хор (без назви) і чоловічий аматорський хор «Гомін», які вже в травні успішно виступили на Міжнародному фестивалі в Манчестері, а чоловічий став репрезентативним хором СУБ і проіснував понад 50 років під керівництвом першого і багатолітнього диригента Я. Бабуняка. Саме в цьому періоді простежується еволюція митця як співака, бандуриста і диригента, саме в ці роки досягає великих успіхів на міжнародних конкурсах і фестивалях.

У вересні 1949 р. Ярослав вступає на науку солоспіву в Манчестер до професорів Гвідо Дельні і Гіндлея Тейлора. З цих пір починається співпраця в «Гомоні» з диригентом проф. Я. Гордієм (Є. Пасікою) аж до часу виїзду останнього до Америки (травень 1964 р.). У 1954 р. він ство-

рює концертну групу з танцюристів, бандуристів і співаків, включаючи українців та англійців, виступає з ними, а також і сам як співак і бандурист; з танцювальним ансамблем «Орлик», з «Гомоном», з вокальним квітетом, акомпанує солістам хору на бандурі, заміняє в диригентській праці Є. Пасіку, коли той хворіє чи не може працювати з хором.

Я. Бабуняк посів 2-ге місце у солоспіві (баритон) і 1-ше місце у грі на бандурі та став першим лауреатом у цій номінації в історії Міжнародного престижного фестивалю в м. Лянголлен (Уельс, 1954 р.). У 1955 р. він здобув на цьому ж фестивалі чотири дипломи лауреата: два за 1-ші місця – у грі на бандурі і в солоспіві (бас), два за 2-гі місця – у солоспіві (баритон) та з хором «Гомін». В 1956 р. Я. Бабуняка рекомендують до Королівської опери, він успішно проходить випробування, але відсутність на той час британського громадянства (був бездержавною особою) стає перешкодою для реалізації мрії.

7) Травень 1964 – лютий 2003 рр. – *Визнання в світі й пошанування Україною*. Я. Бабуняк проявив себе як добрий педагог при вишколі бандуристів в Англії (І. Чуба, братів Постоланів), нині знаного в світі оперного співака П. Гуньки; Ювілейних хорів пластунів Великобританії (1960-70 рр.), хору «Трембіта» Спілки української молоді в м. Олдгам (1980-ті рр.). В його хорах удосконалювалися диригенти інших хорів. У липні 1964 р. здобув 1-ше місце з хором «Гомін» на Фестивалі в Лянголлені і одержав міжнародний трофей від Королівської родини.

Чоловічий хор «Гомін» під керівництвом Я. Бабуняка неодноразово здобував звання лауреата на Міжнародних фестивалях, брав участь у найвагоміших культурно-мистецьких і духовних подіях в житті українців світу, був учасником концертів до визначних дат під егідою ООН і ЮНЕСКО, був основою збірних хорів і концертів в Лондоні та в Римі до Тисячоліття хрещення України-Руси, здійснив двічі тріумфальні турне в Канаду і США (1974, 1978), Європейське турне, в тому числі і в Україну (1995). Я. Бабуняк був ініціатором єднання хорів і спільних концертів та турне з хором «Бурлака» з Торонто (1997) і з хорами «Гомін» зі Львова та Києва (1995). Я. Бабуняк з хором виступав у 12 країнах світу в найпрестижніших залах, в тому числі в Торонто в Массей-холл, в Нью-Йорку в Карнегі-холл, і неодноразово в Лондоні в Королівському залі Роял Альберт-холл.

Я. Бабуняк працював з хором «Гомін» понад 50 років і привів самодіяльний хор до рівня професійного звучання. «Гомін» одержав численні нагороди, в тому числі звання лауреата премії ім. братів Лепких (1999) та Знак і Почесну грамоту Кабінету Міністрів України (2000), а

Я. Бабуняк в пошану за свою жертовну мистецьку працю удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2001).

8) 2003–2012 рр. – *Останній період*. В лютому 2003 р. хор «Гомін», в який Я. Бабуняк вклав свою любов, хист і здоров'я, перестав існувати. Маєстро важко переживав цей період, хворів, помер 29 серпня 2012 р. і був похований в родинному склепі в Манчестері. У 2002–2003 рр. аудіозаписи мистецької праці Я. Бабуняка з платівок було перевидано на CD диски.

Ярослав не був славолюбним. Впродовж життя архів митця упорядковувала дружина без його відома. У 2003 р. створено музей ім. родини Бабуняків у с. Вербів, де зберігається архів митця. На фасаді сільської школи відкрита меморіальна таблиця, присвячена пам'яті бандуриста, популяризатора українській пісні у світі Я. Бабуняка, та його батька Ілярія – видатного хормейстера.

Пропонована періодизація не є остаточною. Кожен період може бути доповнений, конкретизований, розширений. Деякі віхи життя митця можуть стати окремими дослідженнями при глибшому вивченні його багатогранної діяльності.

Гримуд Ганна Геннадіївна

ЖАНР ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Жанр духовного концерту в українській музиці має давню історію. У другій половині XVIII століття настає наступний етап засвоєння техніки композиторів при досягненні тогочасного західноєвропейського музичного мистецтва (перший етап стосується барокового партесного концерту). Зародженню жанру передували стильові процеси зрілого західноєвропейського класичного стилю світської і духовної музики. Дослідники схильні вважати, що витоком духовного циклічного концерту може бути італійський акапельний мотет венеціанської та болонської шкіл.

Як і партесний концерт, циклічний духовний концерт не має прямих аналогій в західноєвропейській музиці, тому що українські композитори змогли поєднати «своє» та «запозичене» та розвинути власний український стиль духовної музики. Насамперед, це поєднання українського народного мелосу з класичними західноєвропейськими традиціями, драматургічними принципами розвитку музичного матеріалу та формоутворення. У духовному концерті другої половини XVIII століття важливим чинником стає авторство, творчість композитора позначена індивідуальними стильовими рисами. Своє найвище втілення жанр хорового концерту отримав у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя [1].

Циклічний духовний концерт залишався пов'язаний з традиціями партесного концерту. Українські музикознавці Л. Корній та Б. Сюта знаходять їх у збереженні концертуючого стилю хорової фактури як характерної ознаки жанру (з колористичним зіставленням хорового тутті з ансамблями та соло різних груп голосів); у поєднанні гармонічної та поліфонічної фактур; у використанні побудов мотетного типу (імітаційне проведення голосів, яке завершується гармонічним тутті) та у нанизуванні ряду тематичних побудов у формі частин [2]. Відмінність же нового духовного концерту ввід партесного є його циклічність форми, що складається з трьох, чотирьох, а іноді і більше частин з позначенням темпів у кожній частині. У використанні циклічної форми з контрастними частинами простежується вплив музики інструментального циклу, який формувався у XVIII столітті.

У XX столітті відбувся творчий ренесанс жанру хорового концерту в Україні, передусім в творчості К. Стеценка. У 90-х рр. минулого століття перші проблески відродження релігійного життя та відродження національної культури вже незалежної України вивели пошуки в жанрі хорового концерту на новий творчий етап. В сучасній українській музиці підвищену зацікавленість та увагу композиторів до хорового жанру взагалі і до жанру хорового концерту зокрема спровокувала активізація фестивального руху на початку 90-х рр. XX століття, поява таких фестивалів, як «Музичні прем'єри сезону», «Київ Мюзік Фест», «Міжнародна Пасхальна хорова асамблея», «Золотоверхий Київ» тощо. Особливо важливий останній, адже він дав багато сучасних композиторських рішень у жанрі хорової музики, залучив нове покоління українських композиторів до зацікавлення у хоровій творчості.

Незважаючи на різноманітність музичних жанрів, що існують в просторі актуальної музики, сучасні українські композитори нерідко звертаються і до канонічного жанру хорового концерту, адже це є свідченням традиційного для української композиторської школи потягу до духовності. Написання хорового концерту вимагає відповідальної та наполегливої праці, концентрації усіх можливостей таланту, і головне – детального відбору тексту та реального вміння його відчутти та відтворити на музичному полотні. Серед сучасних композиторів до жанру хорового концерту звертаються Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, М. Шух, О. Яковчук.

Розглянемо приклади хорових концертів живих класиків української композиторської школи Лесі Василівни Дичко та Євгена Федоровича Станковича. Хоровий концерт є одним з найулюбленіших жанрів Лесі Дичко. Вона є спадкоємицею А. Веделя та К. Стеценка в унікальній традиції створення авторської духовної музики. Серед написаних є хорові

концерти «Краю мій рідний» (для солістів та хору на вірші Б. Олійника та С. Жупанина, 1995–1998); «Французькі фрески» (для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних, 1995); «Іспанські фрески» (для хору та ударних, 1996–1999); «Швейцарські фрески» (для двох читців, мішаного хору, органу і ударних, 2002). Якщо розглядати лише назви творів Л. Дичко, можна зауважити кілька тенденцій сучасної інтерпретації жанру, здійснених композиторкою: внесення змін до інструментального складу (використання нестандартних виконавських складів, введення ударних інструментів); наявність об'єднання однією синкретичною ідеєю кількох творів (зв'язок жанру хорового концерту з живописним жанром – фресками); нове трактування форми самого хорового концерту. Композиторка в своїх творах вдало поєднує традиційну форму концерту із неофольклоризмом – притаманним їй стилем мислення.

У творчості Є. Станковича є такі хорові концерти: «Господи, Владико наш» (для хору а cappella на біблійні тексти, 1998); Псалом № 27 «До Тебе, Господи, взиваю я» (для чоловічого хору, 1999); Псалом № 22 «Господь – то мій Пастир» (для жіночого хору, 1999); Псалом № 83 «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (для мішаного хору а cappella, 2000).

У жанрі хорового концерту Є. Станкович вдало поєднує сучасну авангардну мову із бароковими рисами. Дослідниця творчості композитора О. Крамаренко зауважує важливість необарокових тенденцій у хоровій творчості композитора і виділяє такі риси їх проявлення: «1) глобальне філософське осмислення споконвічних тем, ідей, образів у розкритті трагічного світосприйняття; 2) збалансоване поєднання чуттєвого (filio) та раціонального (ratio); 3) використання окремих елементів бахівської системи символів та барокової «теорії» афектів; 4) використання принципів риторики; 5) поліфонічне мислення та використання засобів контрапункту» [3; 4]. Крім того, у жанрі хорового концерту втілилась ще одна характерна риса композиторського мислення Є. Станковича, а саме – симфонізм як метод мислення.

Використані джерела

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст. / Н. О. Герасимова-Персидська. – К., 1978. – 260 с.

2. Корній Л. П. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. П. Корній, Б. О. Сюта – К. : Муз. Україна, 2014. – 592 с.

3. Крамаренко О. Б. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу / О. Б. Крамаренко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 1. – С. 195–198.

4. Крамаренко О. Необарокова символіка у хоровій творчості Є. Станковича (на прикладі творів кінця XX – початку XXI ст.) / О. Крамаренко // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. – Вип. 37. – К., 2011. – С. 145-155.

ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА І ОСВІТИ

Флейта є одним з найдавніших музичних інструментів. Мистецтво гри на флейті, як і інших духових інструментів, пов'язано із майстерністю звуковидобування, коли повітряний стовп під дією повітря починає коливатися, зістикуючись з гострими краями стовбура. Історично склалися так, що в професійній музиці використовують поперечну флейту, тож і питання, які вивчаються науковцями-мистецтвознавцями, відомими зарубіжними та вітчизняними виконавцями пов'язані із дослідженням особливостей конструкції інструменту, специфіки флейтового виконавства і фахової педагогіки.

Одним із осередків мистецтва гри на флейті стала київська школа. Проте питання історії становлення київської школи та її внесок у загальний розвиток флейтового мистецтва не отримали належної оцінки, що і зумовило вибір теми даного дослідження.

Відомий український виконавець-флейтист і викладач А. Кушнір у своїй дисертації «Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти» [2] визначив основні тенденції та напрямки розвитку виконавства на поперечній флейті в контексті дослідження передісторії київської флейтової школи. Дослідник звернув увагу на формування системи професійної музичної освіти у Києві ХІХ ст., що, на його думку, стало джерелами утворення та розвитку сучасної київської флейтової школи. У своїй роботі А. Кушнір охарактеризував творчі досягнення провідних київських флейтистів – фундаторів школи та її сучасних представників протягом ХХ – початку ХХІ століття.

Його дослідженням підтверджуються думки Ю. Усова, Ю. Шутка, В. Апатського та ін., що становлення більшості духових шкіл припадає на початок ХХ століття, а століттям раніше виконавське мистецтво, в тому числі флейтове, набуває ознак національного, зокрема й українського – про це свідчить пошкваллення роботи оркестрів аматорських театрів та заснування оперного театру в Києві з оркестровим колективом.

Формування виконавського мистецтва тісно пов'язано із розвитком системи освіти. Наприклад, утворення музичної школи при Київському відділенні імператорського російського музичного товариства (ІРМТ, 1868) передувало заснуванню Київського музичного училища (1874), що беззаперечно вплинуло на флейтове виконавство. На цей час клас флейти якого очолював В. Химиченко, який і на сьогодні вважається першим київським флейтистом професійного рівня. Якщо кінець ХІХ століття

приніс професійну середню освіту у зв'язку із появою музичного училища, то 1913 рік став роком заснування вищої музичної освіти, коли Київське музичне училище було реорганізоване у консерваторію.

Що стосується освітянської проблеми виконавства на флейті, то першим викладачем по класу флейти став випускник Московської консерваторії О. Химиченко (син В. Химиченка). Освітні традиції різних флейтових шкіл були сформовані під впливом німецької школи (Ф. Бюхнер, В. Кречман), які дослідник В. Качмарчик представив у своїй монографії [1]. Його робота присвячена становленню та розвитку німецького флейтового виконавства і охоплює XVIII – XIX століття. Дослідник розкриває формування німецької флейтової педагогіки з висвітленням майстерності провідних флейтистів, зокрема Й. Й. Кванца – засновника німецької флейтової школи. Це дослідження є досить вагомим тому, що німецька школа здійснила вплив на усі інші флейтові школи, включаючи українську. Тому й випускники петербурзької та московської консерваторій, які пізніше стали викладачами київських навчальних закладів, теж привнесли традиції німецької педагогіки в українську освітянську систему.

Взаємодія виконавства й освіти простежується в житті й кар'єрі відомих флейтистів Києва початку XX століття І. Михайловського та О. Химиченка. Свою професійну майстерність вони передали учням, серед яких А. Проценко. Саме він став фундатором та основоположником київської флейтової школи. У процесі своєї діяльності він сформулював основні складові майстерності гри на флейті, які закріпилися та склали основу сучасної української флейтової школи. В педагогічній діяльності А. Проценко був абсолютно переконаний, що розвиток технічної досконалості в жодному разі не повинен стати самоціллю, адже головне завдання виконавця – розкриття художнього змісту твору. Тому виконавському стилю його вихованців-флейтистів притаманна велика внутрішня культура, відчуття цілісності мелодійного образу, а виконавську майстерність довершують технічна віртуозність, бездоганний художній смак та неймовірне відчуття темпоритму.

Учнями А. Проценка вихована ціла плеяда флейтистів, які плідно працюють у Києві, інших містах України та за її межами. З його класу вийшли Народний артист України В. Антонов, заслужений діяч мистецтв України Я. Верховинець, заслужені артисти України В. Пшеничний, В. Турбовський, В. Федченко, а також М. Вайнтрауб, В. Басов, С. Савченко, М. Войналович, А. Коган, П. Шелудченко, М. Омельченко та багато інших професійних флейтистів.

Отже, виконавська майстерність й викладацька діяльність є взаємозалежними і взаємодоповнюючими. Звичайно, що це стосується не тільки флейтового мистецтва й виконавства, але гра на флейті представляє собою органічний синтез роботи викладача з апаратом учня, вміння володіти інструментом, використовуючи темброві особливості інструменту для адекватної інтерпретації флейтової музики різних стилів.

Використані джерела

1. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03 / В. П. Качмарчик ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 32 с.

2. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. Я. Кушнір ; Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 16 с.

Давлатова Тамара Ілхомжонівна

МАРІЯ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР: ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Марія Едуардівна Донець-Тессейр (1889 – 1974) – відома оперна співачка (колоратурне сопрано) та видатний педагог Київської консерваторії – почала свою педагогічну діяльність у 1935 р. За роки викладання вона виховала чимало видатних виконавиць, таких як: Є. Мірошниченко, І. Масленнікова, М. Звездіна, Г. Деомидова, Т. Петрова, Н. Куделя, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій, Р. Науменко та багато інших. Виконавська школа М. Е. Донець-Тессейр заснована на традиціях італійської вокальної школи.

М. Донець-Тессейр пройшла нелегкий шлях становлення як оперної співачки. Першим її вокальним педагогом був І. Массані, який визначив її голос як мецо-сопрано. Потім, у 1907 р. вона вступила до Київської музично-драматичної школи, де директором був М. Лисенко у клас відомого українського тенора О. Мишуги. Він зумів правильно визначити її голос як сопрано. Навчання у О. Мишуги було нелегким, він був прихильником італійської школи співу. Займався дуже наполегливо та не допускав помилок, вимагаючи близького, сконцентрованого, зібраного, але округлого звуку, який має бути насиченим обертонами та добре резонувати. Вокальна методика та педагогічні принципи О. Мишуги стали підґрунтям її творчої та педагогічної кар'єри. У 1911 р. М. Донець-Тессейр вступила до Віденської музичної академії у клас професора Ф. Форстена, який був представником німецької вокальної школи, «важкої» за звучанням. Як зазначає сама співачка, у класі Ф. Форстена вона почала регресувати, співати стало важко, почали про-

падати верхні ноти. Педагог зрідка робив зауваження та не пояснював, що саме потрібно зробити задля досягнення потрібного звучання.

Залишивши Віденську музичну академію, М. Донець-Тессейр поїхала до Мілану до педагога В. Ванцо, який не був співаком, але багато років був диригентом театру «Ла Скала». В. Ванцо дуже добре знав вокальну літературу та мав велику кількість вправ для розвитку голосу. За допомогою цих вправ він домагався потрібного звучання та розвивав вокальну техніку. Основною вимогою було близьке, світле, гостре звучання. Заняття з ним стали розвитком тієї бази, яка була закладена О. Мишугою. Саме у В. Ванцо М. Донець-Тессейр почала співати колоратурні партії.

Репертуар М. Донець-Тессейр налічує понад тридцять оперних партій. Найулюбленішими були Віолетта («Травіата» Дж. Верді), Олімпія («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно; «Гугеноти» Дж. Мейєрбера), Антоніда («Іван Сусанін» М. Глинки), Марфа («Царева наречена» М. Римського-Корсакова). Глядачів завжди підкорювала краса голосу співачки, рівень виконання, а також щирість. Критики відзначали вміння вести кантилену, володіння вокально-технічними засобами, тонке нюансування, інструментальність голосу, а також вміння донести художній задум твору. М. Донець-Тессейр вважалась однією з найкращих виконавиць Джільди («Ріголетто» Дж. Верді) у двадцятих роках ХХ століття на київській оперній сцені [1, с. 23].

Маючи великий виконавський досвід і розуміючи всі тонкощі виховання високих жіночих голосів, М. Донець-Тессейр виробила власну методику та уклала відповідні праці: «Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано», «Репертуарные списки украинских произведений для музучилищ», «Опыт воспитания сопрано», «Систематизированный вокально-педагогический репертуар из произведений украинских композиторов для музучилищ». Вона стала першою в СРСР викладачкою оперного вокалу, яка уклала багатотомний «Збірник вправ для розвитку техніки легких жіночих голосів», що виходили друком у період з 1961 по 1972 рр. [2, с. 5]. Також у 1969 р. фірма «Мелодія» випустила комплект з двох платівок під назвою «Уроки профессора Киевской консерватории М. Э. Донец-Тессейр». Під час заняття М. Донець-Тессейр вимагала від учениць дисципліни та сконцентрованості на занятті, не допускала млявості, незадоволення, відстороненого погляду, примх та сторонніх розмов. Вона зразу припиняє неправильний спів, одразу пояснюючи помилки.

Основними принципами методики М. Донець-Тессейр були підпорядкування технічних можливостей голосу образному змісту твору,

артистичність, володіння всіма технічними засобами академічного вокалу. Так, у співі викладач виділяла три основні складники: дихання, звук і слово. Якість звуку посідає найголовніше місце у розвитку цих трьох основних якостей. Тембр має бути чистим, без призвуків, голос має бути округлим і разом з тим дзвінким, яскравим та «польотним». М. Донець-Тессейр наполегливо працювала над технікою безшумного вдиху та спокійного поступового видиху, який має бути дуже зібраним і рівним. Вимова слів під час співу має бути дуже чіткою, м'язи артикуляційного апарата – активними. За цим викладач радила слідкувати не тільки у співі, а й у розмовній мові. Під час заняття вона постійно слідкувала за співом учениці, інколи артикулюючи разом з нею. Частіше викладачка використовувала словесні підказки та інколи використовувала і власний показ голосом, проте завжди наголошувала на тому, щоб учениці не намагались нікого копіювати.

М. Е. Донець-Тессейр зробила значний внесок у формування української вокальної школи. Про це свідчить велика кількість видатних співачок, вихованих за її методикою. Вона змогла поєднати у своїй вокальній практиці педагогічні принципи виховання представників різних вокальних шкіл. Написані нею методичні роботи для розвитку високих голосів є актуальними й донині. Вправи для розвитку техніки легких жіночих голосів та науково-методичні записки мають стати настільною книгою як для вокалістів-початківців, так і для досвідчених виконавців та педагогів.

Використані джерела

1. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр / В. Вотріна. – К. : НМАУ, 2001. – 272 с.
2. Дмитриев Л. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 1974. – 64 с.

Енджі Пань Хунь

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДРУГОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ БОГДАНИ ФРОЛЯК

Другий концерт для фортепіано з оркестром лауреата Шевченківської премії Богдани Фроляк написаний у 2012 р. й присвячений відомому українському піаністу Йожефу Ерміню – його першому виконавцю. На противагу до камерного Першого, побудованого за сюїтним принципом, це Концерт-симфонія. Автор створила оригінальну форму втілення музичних ідей. Концерт написаний як одночастинний, але з виразним відчуттям поділу на розділи. За масштабом і характером роз-

витку музичного матеріалу його можна інтерпретувати як двочастинний циклічний твір з кодою: I – Allegro, II – Adagio. Порівнюючи драматургію твору з традиційним сонатно-симфонічним циклом, можна провести аналогію з його тричастинною будовою (I – Allegro, II – Adagio, III – Cadenza, Allegro). У драматургії першого розділу виділяємо чотири епізоди, позначені характеристиками головної, сполучної, побічної та заключної тем. Їхні елементи присутні у другій каденції та заключному Allegro. Відповідно можна говорити про експозиційність і репризність цих побудов. Серединний розділ виконує функцію розробки [1].

Цікавим є принцип діалогу «соліст – оркестр», застосований композитором. У ньому поєднано два типи: *домінантно-сольний і паритетний*. При цьому кожен розділ концерту по-різному репрезентує цю взаємодію [2]. Allegro починає активна, стрімка, енергійного характеру тема в динаміці *ff*, у якій превалюють настрої сум'яття й хаосу. Ламаний абрис лінії фортепіанної партії сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням. Це вступ до головної партії, з тематичного ядра якого «виростають» головна, сполучна й побічна теми. Акордова фактура головної, що виростає з інтонаційних реплік вступу, наповнена дзвоновим звучанням, а її уривчастий, постійно мінливий ритмічний малюнок створює відчуття тривоги. Тема оркестрової партії контрастує з фортепіанним соло – це розлога кантилена, із розспіваними широкоінтервальними інтонаціями. В діалозі оркестру й соліста відчутна безконечна множинність відтінків: трагізм, безвихідь страждання, боротьба людини з долею. Це відчуття підсилюється в заключному епізоді головної партії, в якому поєднано обидва елементи теми. Монолітні «дзвонові» акорди нагадують передзвін завдяки ритмічному оформленню теми. Звучання раптово обривається на кульмінації: наступає фортепіанна каденція, що виконує роль сполучної теми. Експресивна на початку, вона поступово затихає й «заспокоюється».

Побічна партія (двотемна) виростає з початкового інтонаційного ядра твору, різко контрастуючи спокійним характером зі сферою головної емоційно та архітектонічно. Як всепрониклива стихія зла різко вривається заключна тема гротескного характеру. Другий її елемент (стрімкі унісонні пасажі шістнадцятих) створюють атмосферу паніки й розгубленості героя. В кульмінації раптом звучить ремінісценція «дзвонової» теми, спотвореної дисонансною квартовою акордиком, перекидаючи тематичну арку до початку експозиції.

Adagio як ліричний центр твору сповнене спокою: тут панує Любов. Переливи фортепіанних та оркестрових фраз створюють враження безконечності, абсолютної краси, ідеальної досконалості. Тематизм роз-

ділу має витокami оркестровий виклад головної теми. Особливі групе-то, на мить створюють алузію на барокову арію, переносючи слухача зі світу неоромантичної стилістики в класичну добу. Середній розділ плавно переходить у другу фортепіанну каденцію (Cadenza), що докорінно відрізняється від першої, що слугувала сполучною темою. Остання є своєрідним підсумком: в тематичному плані – всього Концерту, в концептуальному – життя Людини. У ній присутні елементи всіх фортепіанних тем твору. Allegro завершує Концерт перемогою злих сил.

Отже, у Другому фортепіанному концерті Б. Фроляк органічно поєднались неоромантичні та необарокові риси її індивідуального стилю.

Використані джерела

1. Енджі П. Х. Трансформація жанрово-стильових особливостей фортепіанного концерту в творчості українських композиторів / Енджі Пань Хунь. Магістерська робота. – Львів, 2015. – 71 с.

2. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О. Ю. Пономаренко ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 21 с.

Коропенко Маріанна Володимирівна

СЦЕНОГРАФІЯ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ДО ОПЕРИ «ПЕРЕМОГА НАД СОНЦЕМ» ЯК ВИТОК ІДЕЙ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ

Водночас із розвитком течій авангардного мистецтва, на початку ХХ століття, відбувалося становлення, розвиток нової потужної індустрії – виробництва модного одягу. Суспільству були запропоновані кардинальні зміни в одязі, його формах, об'ємі, довжині, загальній стилістиці. Чоловічий та жіночий одяг став більш спрощеним за кроєм та кількістю оздоблення. Самовираження через певний стиль в одязі одержало помітну популярність та стало співзвучним бурхливому розвитку технологій [2, с. 216-220].

У 1913 році в Петербурзі відбулася прем'єра футуристичної вистави-опери «Перемога над сонцем» (автори М. Матюшин, О. Кручених та К. Малевич, за участю В. Хлебнікова у написанні прологу). Сценографія Казимира Малевича образно та концептуально абсолютно відповідала змісту опери й відображала художню парадигму самого митця. За задумом, герої опери прагнули змін, руйнації застарілих канонів, побудови усього нового. Опера заплановано була покликана спровокувати вибух різних емоцій: «Спектакль, призначений підірвати вульгарність громадського смаку, націлений був перш за все на вселенський

скандал – і публіка негайно відгукнулася на цю художницьку провокацію» [4, с. 256]. Театральна вистава стала відображенням загальних суспільних змін початку ХХ століття, певним вектором розвитку творчого інтелекту. Це не тільки веселе футуристичне дійство, а й пропозиція нової форми свідомості, спрощена демонстрація незворотності інновацій нового часу [3, с. 123-124].

Сценографія К. Малевича до опери «Перемога над сонцем» виглядає непрямим візуальним витокком ідей для виробників одягу, можливостю для модельєрів, завдяки розвитку фешн індустрії та зростанню кількості модних пропозицій, створювати вражаючі стильові образи одягу на основі футуристичних образів даної вистави.

Мета даної публікації, з огляду на високий рівень уваги до творчої спадщини К. Малевича, надзвичайну виразність створених ним образів, – дослідити сценографію до опери М. Матюшина «Перемога над сонцем» та виявити ознаки впливу образів даної вистави на формування стилістики в сучасних колекціях одягу українських дизайнерів.

Незмінним залишається звертання дизайнерів одягу до художніх образів, особливо мистецтва авангарду, де часто композиція побудована саме на виразності контрастних кольорів, простоті форм, порушенні традицій і правил створення образів. Сценографія К. Малевича до опери «Перемога над сонцем», на думку мистецтвознавців і за твердженням самого митця, є протосупрематизмом, першоідеєю нового мистецького стилю. В ескізах костюмів Малевича очевидна наявність спрощеності форм, геометричність, контрастні кольорові поєднання, лаконічне оздоблення – саме ті ознаки, що часто використовують виробники авангардних колекцій одягу, – це наштовхує на думку про системне або підсвідоме звернення модельєрів до театральних образів митця.

Згідно правил проектування костюму, розробка одягу будь-якої форми базується на основних характеристиках композиції – таких, як силует, об'єм, колорит, характер або відсутність оздоблення, симетрія/асиметрія. Комплекс ознак цілком формує стиль та образ проектного об'єкту, а натхненне джерело обумовлює певну змістовність образу; обрані елементи композиції набувають об'єднання навколо обраної ідеї [1, с. 10-11].

Україна, як порівняно молодий сучасний центр фешн бізнесу, посідає пристойний рівень у європейському світі моди. Український тиждень моди (Ukrainian Fashion Week) орієнтований на покази дизайнерських колекцій прет-а-порте, що обумовлює можливість для авторів розробляти спрощені, проте видовищні проекти для демонстрації [5]. Українські сезони моди останніх років доводять високий рівень розвитку на-

ціонального дизайну одягу. Колекції високого творчого та технологічного рівня продемонстрували як визнані українські дизайнери, так і молоді модельєри-початківці України. Значну частку представлених колекцій створено за всесвітньо трендовими принципами мінімалізму, авангардизму та геометризму. У більшості розглянутих прикладів українських колекцій можна углядіти опосередковане звертання авторів розробок до творчості К. Малевича або відверте креативне бачення образів митця, зокрема, ескізів костюмів до опери «Перемога над сонцем». Серед проаналізованих проектів є колекції осінь-зима 2015/16 та весна-літо 2016 модного бренду Ідол (IDOL) Сержа Смоліна, Світлани Бевзи (BEVZA) осінь-зима 2015/16, Вікторії Гресь (VictoriaGres) весна-літо 2015, Олени Голець (Elena GOLETS) осінь-зима 2015/16, Валерії Ковальської (ValeryKovalska) осінь-зима 2015/16, Лілії Пустовіт (POUSTOVIT) осінь-зима 2015/16, Тараса Воліна (TARASVOLYN) осінь-зима 2015/16. На спеціальному показі для молодих спеціалістів FreshFashion 2014/15 цікаві колекції показали Лілія Литковська (Litkovskaya) та Іван Фролов (FROLOV); у межах програми Holiday Fashion Week 2014/15 круїзні колекції представили Яна Беляєва (Yana Belyaeva) та Іван Фролов (FROLOV) (рис. 6) [5].

Отже, за результатами проведеного дослідження можна стверджувати, що ескізи сценографії К. Малевича до опери «Перемога над сонцем» та ескізи декорацій створені автором з гротескним перебільшенням, в унісон з лейтмотивом провідної ідеї вистави, і саме тому виглядають посібником з розробки геометрично орієнтованих, авангардних колекцій одягу. Модельєри, зокрема представники українського дизайну одягу, продукують образи майбутніх колекцій методом прямої стилізації костюмів героїв опери або підсвідомо використовують форми та елементи задалегідь побаченого виразного, натхненного матеріалу у ескізах К. Малевича, мотив якого навмання застосовують у власних ескізах одягу.

Використані джерела

1. Андросова Э. М. Основы художественного проектирования костюма : учеб. пособие / Э. М. Андросова. – Челябинск : Изд. дом «Медиа-Принт», 2004. –184 с.
2. Аксенова М. Мода и стиль / М. Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова. – М. : Мир энциклопедий Аванта +, 2008. – 476 с.
3. Ковтун Е. Ф. «Победа над солнцем» – начало супрематизма / Е. Ф. Ковтун // Наше наследие. – 1989. – № 2 (8). – С. 121–127.
4. Редя В. «Вой пугалей, треск взорвалей», или Тайна черного квадрата / Валентина Редя // Из музыковедческих маргиналий. Веселое музыковедение : сб. статей / Ред.-сост. Е. С. Зинькевич. – К., 2013. – С. 251–257.
5. Ukrainian Fashion Week [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fashionweek.ua/ru/gallery/p/3>

ЇЖА ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

В останні десятиліття однією з актуальних проблем сучасної культурології є вивчення матеріальної культури як сукупності результатів духовно-практичної та практично-перетворювальної діяльності людини. Будучи етапом диференціації культури за типами діяльності, матеріальна культура тісно пов'язана з етнічною культурою, під якою розуміється сукупність ознак культури, що стосуються переважно повсякденної життєдіяльності, побутової культури. Явищем побутової культури якраз і є їжа, що знаходиться у взаємозв'язку з іншими аспектами життя і відображає взаємини людей у суспільстві, норми і форми їхнього поведіння, традиційні для даного суспільства. Крім того, їжа виконує у суспільстві певні функції, відіграє важливу знакову роль.

Харчування – щоденний, необхідний для задоволення біологічних потреб людини процес, який є одним із компонентів культури життєзабезпечення. Їжа, її приготування, організація харчування відносяться до стійких культурно-побутових явищ і є важливим джерелом для етнографічної характеристики народу. Етнографічне вивчення харчової культури має на увазі не лише з'ясування технології приготування страв, а й передбачає розгляд традицій харчування як явища побутової культури, що має відношення до матеріальної і духовної сфер, оскільки їжа і трапеза виступають важливими компонентами свят та обрядів.

Набір основних продуктів, що вживаються в їжу, і типи страв, що готуються з них, наявність характерних додаткових компонентів – приправ і спецій, способи обробки продуктів і приготування страв, харчові обмеження і переваги, правила поведінки, пов'язані з приготуванням і прийомом їжі – все це в сукупності утворює систему харчування, характерну для будь-якого окремого етносу або для певного регіону, населеного поруч близьких за культурою етносів. Система харчування конкретного народу тісно пов'язана з географічними та історичними чинниками. Крім того, харчовий раціон і традиційна модель харчування етносу залежать від характеру основних видів господарства, господарсько-культурного типу, який, у свою чергу, певною мірою обумовлений моделлю харчування, яка історично склалася.

Різноманітна література, присвячена приготуванню їжі, становить значний і доволі затребуваний сегмент ринку книжкової продукції. Приготування їжі виходить за межі приватної рутинної діяльності і стає публічним актом, що виражається в проведенні виставок і конкурсів куліна-

рної майстерності. Отримує поширення так званий кулінарний туризм, метою якого є ознайомлення з кухнею різних народів. При цьому інтерес представляє як процес приготування їжі, так і її споживання. Все це свідчить про те, що їжа розглядається не лише як спосіб задоволення біологічної потреби, а й як феномен культури. Однак міра практичного інтересу не збігається з теоретичною розробленістю даної проблематики.

Інтерес до їжі як частини культури народу виник в історичній й етнографічній науці в другій половині XIX століття. Специфіка даних галузей знання визначила особливості ранніх досліджень і кут зору на проблему. Становлення теоретико-методологічної лінії у вивченні їжі як культурного феномена припадає на 1960-1970-ті рр. і пов'язане з дослідницькою діяльністю структуралістів. У працях К. Леві-Стросса, Р. Барта та М. Дуглас отримує розробку ідея їжі як специфічного культурного коду. Саме структуралістські дослідження стали стимулом для подальшого розвитку аналітичних робіт, в яких їжа розглядається як особлива сфера культури, яка перебуває у відносинах взаємозумовленості з історичним, соціальним і культурним контекстом.

У гуманітаристиці проблемне поле «їжа і культура» розроблялося переважно етнографами та філологами. Так, етнографічний підхід до дослідження їжі пов'язаний головним чином з дослідженням функцій і семантики їжі в традиційних суспільствах, філологічні ж розвідки концентруються навколо семантики харчових образів у художніх творах та етнолінгвістичних досліджень традиційної їжі.

Серед українських дослідників варто виокремити лише окремі праці, в яких предметом розгляду є їжа як явище культури. Так, у працях Л. Артюх досліджено різні аспекти народної їжі здійснено спробу описати і класифікувати як щоденну, так і святково-обрядову їжу українського селянства другої половини XIX – початку XX століття, проаналізувати її соціальні функції, показати тенденції розвитку їжі та харчування народу на сучасному етапі [1-4]. А. Волковою досліджено особливості технології продукції української національної кухні, обумовлених історичними та етнографічними детермінантами [6]. Проблема їжі і харчування висвітлювалася й дослідниками українського побуту – В. Борисенко, В. Горленко, О. Кравець, О. Кувеньова, В. Маланчук [5; 7-10], які розглядали ці питання у зв'язку з іншими проблемами.

Подальшого ґрунтовного культурологічного дослідження потребують не лише питання витоків та історичної еволюції української кухні, а й її сучасних тенденцій. Дане дослідження мусить ґрунтуватися на застосовуванні діалектичного методу і методу історико-культурної реконструкції системи харчування українців, а також культурно-

ретроспективного аналізу, що дасть змогу розглянути систему і моделі харчування українців у широкому історико-соціальному середовищі.

Використані джерела

1. Артюх Л. З історії народної кухні. Великий піст. Молочні страви / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1995. – № 1–2. – С. 3–5.
2. Артюх Л. З історії народної кухні. Картопля. Борщ / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1995. – № 5–6. – С. 18–21.
3. Артюх Л. З історії народної кухні. Мандрили. Шулики. Сластиони. Пундики / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1993. – № 2. – С. 23–27.
4. Артюх Л. Українська народна кулінарія / Л. Артюх. – К. : Наук. думка, 1977. – 160 с.
5. Борисенко М. Побут міських мешканців України в 30-х роках ХХ століття / М. Борисенко // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – Вип. 24. – С. 12–18.
6. Волкова А. В. Науково-етнографічне дослідження особливостей технології страв української національної кухні [Електронний ресурс] / А. В. Волкова. – Режим доступу : <http://journals.urau.ua/pathofscience/article/view/72984>
7. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу: іст.-етногр. нарис / О. М. Кравець. – К. : Наук. думка, 1966. – 136 с.
8. Кувеньова О. Ф. Громадський побут українського селянства / О. Ф. Кувеньова. – К. : Наук. думка, 1966. – 135 с.
9. Маланчук В. А. Побут українців у дослідженнях Володимира Гнатюка / В. А. Маланчук // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 2. – С. 28–34.
10. Наулко В. І. Культура і побут населення України / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. – К. : Либідь, 1993. – 255 с.

Устимчук Ганна Ігорівна

ПОЧАЇВСЬКИЙ «БОГОГЛАСНИК» (1790 – 1791) – ПЕРША НОТНА АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ XVII – XVIII СТОЛІТЬ

Відродження національної особливості української культури, повернення до християнських морально-етичних цінностей актуалізує необхідність детального вивчення діяльності духовних осередків, які зробили вагомий внесок у розвиток вітчизняної культури. Серед таких осередків помітне місце займає Почаївська Успенська Лавра, яка відіграла значну роль у культурно-просвітницькій діяльності церкви та розвитку української друкарської справи. З 30-х рр. XVIII століття до першої третини XIX століття почаївська друкарня випустила близько 300 кирилических видань та 260 видань латинським шрифтом, які стали значною культурною подією свого часу [2, с. 343]. Серед них виділяється перша друкована збірка кантів та побожних пісень із текстами та мелодіями «Богогласник», яка побачила світ у Почаєві у 1790 р.

С. Антонович зазначив, що «коли взяти під увагу місце походження і церковно-релігійну діяльність авторів набожних пісень та їх мову, що хоч і має значну домішку церковнослов'янських слів, але носить теж виразні сліди живої української мови, – то треба признати, що Богогласник належить до творів українського церковно-релігійного письменства» [1, с. 51].

Почаївський «Богогласник» вміщує 250 пісень, розміщених у 4 розділах. Перший розділ містить канти на Господні свята, другий – канти на свята Богородиці, третій – пісні на честь святих та четвертий – пісні моралізаторського характеру. На думку О. Зосім, «Почаївський Богогласник» остаточно сформував і закріпив чотиричастинну структуру пісенника (господські, богородичні до святих, покайні) і порядок свят у середині цих циклів [3, с. 52].

Слід зауважити, що в «Богогласнику» багато пісень присвячено Богоматері-заступниці, а також чудотворним іконам Матері Божої у Почаївській, Кременецькій, Підгорецькій, Зимнянській, Бердичівській, Тиврівській, Барській, Тернопільській церквах.

Цілий цикл з 11 пісень присвячений Почаївській іконі Божої Матері, зокрема відомому чуду – порятунку монастиря від турецької облоги («Ой зійшла зоря вечорова», «Пасли пастирі»). Серед пісень «Богогласника» один з найкращих творів – пісня на честь чудотворної ікони Підкамінської Богородиці «Пречиста Діво, Мати Руського краю».

Сюди ж увійшли два десятки різдвяних колядок, які й до нашого часу побутують у репертуарі колядників: «Не плач, Рахиле», «Весела світу новина», «Небо і земля нині торжествують», «Стань, Давиде, з гусями», «Нова радість стала», «Нова радість світу ся з'явила» та ін.

Основна кількість пісень є анонімна, проте встановлено близько 40 авторів, серед яких Дмитро Туптало, Іван Пашковський, Іван Моравський, Стефан Дяченко, Дмитро Левковський, Антін Маркевич, Семен П'ясецький, Іван Мастиборський, Григорій Сковорода. Слід зазначити, що серед авторів були і тодішні жителі Тернопільщини. Так, поет і збирач народних пісень І. Пашковський був у другій половині XVIII століття священиком у с. Мишковичі, що поблизу Тернополя; А. Маркевич – священиком у с. Олексине (нині Козівський р-н); Федор Кучинський – священиком у с. Медова (нині Козівський р-н).

Більшість пісень «Богогласника» надруковано з нотними одноголосними текстами т. зв. київською нотацією. 214 пісень антології надруковано книжною українською та церковнослов'янською мовами, яка й репрезентувала характерні риси всієї української літератури аж до кінця XVIII століття [6, с. 73], 33 пісні – польською та 3 – латинською мовами. Водночас автори духовних пісень постійно добавляли в

поетичні тексти елементи живої розмовної мови, чим проявляли свою етнічну самосвідомість.

І хоча, як зазначає О. Зосім, у «Богогласнику» було зібрано пісні авторів з різних християнських конфесій – і православних, і католиків обох обрядів, кодифікацію пісень було здійснено саме монахами-василіанами – католиками східного обряду [4, с. 190].

У статті «Наші коляди» І. Франко писав: «"Богогласник" не є твором одноцільним ані з одного часу. Се є збірник пісень церковних, котрі по-стали в лоні унії в різні часи, походили од різних авторів і писані були в різнім дусі. Є се не збірна праця групи людей, але радше здобуток довгої роботи кількох поколінь; деякі пісні походять з XVII віку, других автори дожили ще XIX віку ... "Богогласник" ми вважаємо найважливішим твором червоноруської літератури XVIII віку, поодиноким і важним здобутком уніатським на полі нашої літератури до часів Шашкевича» [7, с. 13].

Зовсім не досліджений «Богогласник» в контексті мистецького оформлення. Численні майстерні заставки, кінцівки, гравюра із зображенням чудотворної ікони Почаївської Богородиці в сукупності з музично-поетичними текстами творить своєрідний бароковий «вертоград духовний», сприяє розкриттю змісту пісень, наснажує виконавців та читачів [5, с. 94]. Невідомі, на жаль, автори 26-ти мініатюр, а також 30-ти заставок та 11-ти кінцівок. Заслуговують на увагу вигадливі за контуром смужки, які розділяють тексти та оздоблення колонтитулів. Припускають, що авторами мініатюр були брати Гочемські – Адам або Йосиф, які працювали в Почаєві у 40 – 80-х рр. XVIII століття.

«Богогласник» упродовж наступних років перевидавався у Почаєві (1805, 1806, 1825), Перемишлі (1834), Львові (1850, 1886). Враховуючи популярність антології, її почали друкувати під такою ж назвою, проте зі змінами, православні друкарні в Києві (1884, 1885, 1887, 1889), Холмі (1894, 1900, 1903), Почаєві (1900, 1902, 1908) і навіть у Петербурзі (1900, 1902, 1905).

Вихід «Богогласника» мав велике значення для розвитку української музичної культури. Численні коляди упродовж кількох століть міцно увійшли у традиційний репертуар, пісні антології виконували студенти Києво-Могилянської академії. Чимало пісень із Богогласника використовували українські композитори кінця XIX – середини XX століття А. Вахнянин, М. Лисенко, К. Стеценко, О. Нижанківський, М. Леонтович, С. Людкевич, В. Барвінський.

Почаївський «Богогласник» 1790–1791 р. досить розповсюджений, зокрема його примірники є у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Національному музеї у Львові, Центральному державному архіві України в Києві, Львівській національній науковій бібліо-

теці ім. В. Стефаніка, Кременецькому краєзнавчому музеї, Бібліотеці АН Литви.

Виданням «Богогласника», у якому вперше було опубліковано велику кількість нотних текстів духовних пісень як відомих, так і створених спеціально для збірника, було підсумовано розвиток української духовної культури XVII – XVIII століття.

Використані джерела

1. Антонович С. Короткий історичний нарис Почаївської Успенської Лаври / Семен Антонович. – Крем'янець : [б. в.], 1938. – 67 с.

2. Железняк О. Старообрядницькі видання друкарні Почаївського Успенського монастиря / Олена Железняк // Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського : зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 28. – С. 342–352.

3. Зосім О. Літургичний календар у канціоналах і пісенниках західно-християнської та східно-християнської церковних традицій / Ольга Зосім // Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство. – 2013. – Вип. 12. – С. 49–58.

4. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність кінця XIX – початку XXI століття: основні тенденції розвитку / О. Л. Зосім // Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики : колективна монографія. – Мелітополь : Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. – С. 190–206.

5. Медведик Ю. «Богогласник» – перша друкована антологія духовних пісень в Україні / Юрій Медведик // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2015. – Вип. 12. – С. 89–96.

6. Медведик Ю. Феномен української духовної музики: Почаївський «Богогласник» 1790 – 1791 років / Юрій Медведик // Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 16. – Ч. 1. – С. 59–92.

7. Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 28. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 7–42.

Халілова Ленура Сейтумерівна

ІНТЕГРАЦІЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО

Етнічна культура кримських татар останні три роки є явищем, що активно розвивається – відбувається інтеграція кримських татар в українське суспільство. Бурхливі показники кримськотатарської культурної ідентифікації не є випадковими, у сфері дозвілля відбулося зміщення культурного акценту в бік етнічної культури. Страх кримськотатарського народу втратити вдруге матеріальні та духовні цінності є домінуючою основою півсвідомості. Звідси постала проблема відтворити «мікросвіт» національного буття у місцях з найбільшим відсотком вимушено переселених осіб. Культурна індустрія з етнічними компонентами самопопуляризувалася і прижилася у буденному житті українців. Достатньо широко представлена кримськотатарська національна кухня – у численних кафе та ресторанах пропонують великий вибір страв, інтер'єр

та екстер'єр має особливості етнічних елементів, що характеризує кримських татар як гостинний народ [1, с. 120].

Найулюбленіша українським народом індустрія – мистецтво – посідає одне з перших місць серед молоді. Особливу перевагу слід відвести музичним, вокальним та хореографічним традиціям. На свята запрошують виступити кримськотатарські творчі колективи, що свідчить про міжкультурну зацікавленість обох народів. Відкриваються на материковій Україні приватні мистецькі студії, де навчають дітей кримськотатарської хореографії та грі на традиційних музичних інструментах – даре, зурна, баклама.

До культурної взаємодії також слід включити вивчення кримськотатарської мови, як один з методів комунікації. Варто відзначити, що вивчення мови відбувається на рівні Міністерства освіти і науки, зокрема у Київському національному університеті ім. Т. Шевченка відкрився факультет підготовки перекладачів кримськотатарської мови, де навчаються 80% студентів-українців. Особливе місце відводиться сувенірам, що є формою трансляції культурних норм індивідів. Знакові елементи формують повне уявлення про світогляд нації, взаємовідношення осіб з навколишнім середовищем та визначають соціально-релігійні сторони життя людей.

Виставки та музеї виступають як спосіб адаптації кримськотатарської культури через відновлення цілісного світосприйняття. Втілення відбувається за допомогою об'єднання у собі сакрального та безпосередньо сучасного. Певною мірою зберігається діалог у просторі та часі між українським та кримськотатарським етносом та здійснюється трансляція у минуле [2, с. 403; 3, с. 96].

Підводячи підсумки, слід відзначити, що організація культурного життя на місцевому рівні та підтримка етнічних традицій і звичаїв є потужним інструментом розвитку громад.

Використані джерела

1. Зінченко Ю. П. Кримські татари: історичний нарис / Ю. П. Зінченко. – К., 1998. – 196 с. – (Праці ін-т політ. і етнонац. досліджень НАН України).
2. Крымские татары : хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре ; авт.-сост.: М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симф. : Доля, 2005. – 576 с.
3. Табачник Д. В. Національні меншини України: етнокультурний вимір / Д. В. Табачник, Г. Д. Попов, Т. І. Пилипенко. – К. : Етно, 2007. – 152 с.

Цапенко Неля Василівна

КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Останні кілька десятиліть в Україні дедалі більшого розповсюдження набувають різноманітні фестивалі-конкурси виконавського ми-

стецтва. Подібні мистецькі акції стають знаковими подіями в мистецькому житті України, дають змогу талановитій молоді проявити себе.

У 1989 р. в Чернівцях був започаткований Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» і проходить понині. Мета фестивалю – пошук і розкриття творчих здібностей молодих авторів і виконавців, створення нових стилів у популярних масових жанрах української пісні.

Фестиваль проводиться у два етапи: перший (відбірковий) тур відбувається в обласних центрах України, другий у м. Києві, фінальні конкурси і Гала-концерт переможців фестивалю в одному з найбільших міст України. Конкурсні змагання відбуваються серед солістів і гуртів за окремими жанрами сучасної молодіжної музики та українського автентичного фольклору: популярна музика (ейсид-джаз, тріпхоп, електро, техно-поп, даб-хаус); можливе використання особливостей танцювальних стилів, а також стилів неоромантика, соул, фанк, диско, реггі); танцювальна музика (джангл, драм'н'бас, грув, дїп-хаус, ембієнт, транс, техно, хард-кор, рейв, реп, хїп-хоп, ультра-диско); рок-музика (інді, альтернатива, грандж, індастріал, психоделія); модерні напрямки важкої музики (нойз, дум, дез), а також нео-панк, фанк-, джаз-, поп-рок); акустична музика (авторська пісня та співана поезія, тобто з текстами інших авторів, бард-театр, акустичний рок); інша музика (альтернативні стилі); український автентичний фольклор (справжня першоджерельна народна творчість за походженням матеріалу і його виконанням). Разом з конкурсом виконавців проводяться конкурси обирають кращу пісню серед пісень. Пісні-переможниці присвоюють звання кращого шлягеру фестивалю [2].

Велику популярність серед талановитої молоді здобув Міжнародний щорічний фестиваль молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина», який був започаткований 1992 р. у м. Новояворівську Львівської області. Організатори поставили перед собою за мету утверджувати статус української мови та національної культури, популяризувати сучасну українську пісню та самотутне українське мистецтво в різних державах світу, а разом із тим сприяти взаємозбагаченню національних культур інших народів, вивчати сучасне естрадне пісенне мистецтво світу, здійснювати культурні обміни та примножувати позитивний імідж українського естрадного молодіжного мистецтва.

Конкурсанти змагаються у різних жанрах: поп-музика, народна пісня в оригінальному аранжуванні, фольк-поп музика, джаз, блюз, рок-н-рол. У різні роки володарями Гран-Прї та лауреатами «Молодої Галичини» ставали відомі нині українські виконавці – народні артистки України Наталя Бучинська, Тїна Кароль, Катерина Бужинська, заслужена артистка України Наталка Карпа, співачка Міка Ньютон, молоді компози-

тори Тимур Усманов, Руслан Талабіра, співачки Анастасія та Вікторія Петрик та багато інших.

Щороку на фестивалі виступають відомі українські композитори, поети, популярні артистів, серед яких: Ніна Матвієнко, Василь Зінкевич, Степан Галябарда, Руслана, Ані Лорак, Гайтана, Олександр Пономарьов, Анатолій Матвійчук, «Піккардійська терція», «Скрябін», «Друга ріка», «Mad Heads XL», «ТіК», численні молодіжні гурти та юні артисти.

Впродовж багатьох років журі конкурсу очолює композитор, професор, народний артист України Олександр Злотник. В рамках фестивалю регулярно проводяться майстер-класи професійних вокалістів й митців, творчі зустрічі з композиторами, продюсерами, поетами-піснярами [3].

Ще одним цікавим конкурсом для молодих виконавців-вокалістів, інструменталістів є Всеукраїнська музична олімпіада «Голос країни», яка почала своє існування в 2009 р. Музична олімпіада проводиться за підтримки Міністерства культури України. Проходить під патронатом видатного українського композитора, Героя України, народного артиста, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, академіка Національної академії мистецтв України, професора, завідувача кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Євгена Станковича. Засновником і організатором олімпіади виступає Міжнародна школа мистецтв «Монтессорі центр» на чолі з Ганною Росенко (м. Київ).

Серед основних завдань, які ставили перед собою організатори – виявлення та підтримка талановитих українських музичних виконавців; підвищення виконавської майстерності учнів; студентів та педагогів музичних установ України; обмін творчими досягненнями між музичними виконавцями; сприяння інтеграції національного мистецтва у світовий культурний простір; заохочення видатних педагогів країни; нагородження передових музичних навчальних закладів України [1].

Змагання проходять в чотирьох лігах – дитячій, юнацькій, молодіжній, вищій у дев'яти вікових категоріях для солістів і семи категоріях для ансамблів. Головний приз в кожній лізі – Гран-Прі. Крім того, за результатами олімпіади в загальнокомандному заліку нагороджуються навчальні заклади, викладачі, концертмейстери.

Використані джерела

1. Всеукраїнська музична олімпіада «Голос країни» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.goloskrajini.ua
2. Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://chervonaruta.info>
3. Міжнародний фестиваль «Молода Галичина» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fest-mg.in.ua>

БРОНЗОВІ БАРАБАНИ В ДАВНІЙ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПІВДЕННОГО КИТАЮ

За історико-культурними та етнічними відмінностями з давніх часів Китай розподіляється на дві частини – північну та південну. Території, розташовані на Півдні Китаю, в басейні р. Янцзи, вже з III тис. до н. е. заселяли давні племена, які стали предками сучасних народів, що тепер проживають у Південно-Східній Азії. До них належать в'єти, мионги, хмонг-кхмери, тайці та бірманці. Ці національні меншини Китаю зберегли самобутні етнічні форми музичного мистецтва. Одними з найдавніших музичних інструментів, що збереглися в їхньому традиційному інструментарії з I тис. до н. е., є бронзові барабани. Вони згадуються у давніх легендах цих народів та в китайських писемних джерелах. Зокрема, китайський вчений Чжоу Цюй-фей (1135–1189) подає опис форм, розмірів та декору інструментів, які він бачив на півдні Китаю у провінції Гуансі [2, с. 222].

Сьогодні бронзові барабани *тунгу* стали візитною карткою Південного Китаю. Однак вони подібні до барабанів лише за формою. Їх відливали повністю з металу. За міжнародною систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса вони належать до класу ідіофонів, що входять до підгрупи гонгів (класифікаційний код 111.241.1) [1, с. 240].

Цей різновид ідіофонів вперше було виявлено під час археологічних розкопок у Північному В'єтнамі, поблизу селища Донгшон. За місцем першої знахідки цих артефактів (що належали до невідомої на той час археологічної культури) її назвали Донгшонською. Згодом подібні барабани археологи знаходили у різних країнах Південно-Східної Азії, де була розповсюджена донгшонська культура – у Південному Китаї, Східному та Центральному Індокитаї, Індонезії та ін. Бронзовий барабан складається з двох половинок, відлитих окремо і припаяних разом. За формою він розподіляється на три частини – верхню, яка є округлим тимпаном із пласким верхом, середню, що має циліндричну форму, та нижню – у формі конусу, що розширюється до нижнього отвору.

У 1902 році австрійський етнограф Франц Хегер описав, проаналізував та класифікував понад сто шістдесят барабанів, що зберігалися на той час у музеях та приватних колекціях Європи й Азії. За особливостями форм корпусів, розмірами, вагою, декоративними прикрасами, орнаментикою та хімічним складом вчений класифікував їх за чотирма типами [5, с. 13-16]. В інструментознавстві ці типи позначаються термінами «Хегер-I», Хегер-II», Хегер-III» та «Хегер-IV».

Перший тип (Хегер-І) є найдавнішим і вважається класичним. За формою інструмент подібний на приземкувату посудину, що нагадує котушку. Він складається з трьох частин: напівкруглого тимпану, що нібито нависає над середньою частиною циліндричної форми, яка значно розширюється до отвору нижньої частини. У центрі верхнього диску тимпана вигравірована зірка з променями. По краю диску розташовано фриз із смуг з геометричним орнаментом, зображенням птахів із розпростертими крилами, фігурок тварин та окремих сюжетних сцен. Іноді по краях диску тимпану вміщено вилиті з бронзи чотири скульптурні фігурки жаб. Ці земноводні особливо вшановувалися у спеціальних церемоніях, присвячених викликанню дощу, що супроводжувалися ударами в барабани. Абрис форми барабанів другого типу (Хегер-ІІ) є менш виразним, ніж у першого. Тимпан не надто виступає над середньою (циліндричною) частиною корпусу. Середня частина має конусоподібну форму, що плавно переходить у нижню, розширену до отвору. Декоративне оформлення цього типу барабанів подібне до Хегер-І. Третій тип барабанів (Хегер ІІІ) значно відрізняється від двох попередніх. Він є меншим за розмірами і більш витонченим за формою. Декоративне оформлення тимпану не таке багате, як у барабанів перших двох типів. Воно складається із зображень птахів, риб, розеток та геометричного орнаменту. Четвертий тип барабана (Хегер ІV) є пізнішим варіантом перших трьох ранніх типів. За формою він нагадує широку приземкувату посудину. Ледь опуклий тимпан переходить у середню частину невеликих розмірів. Абрис середньої та нижньої частин утворює біконічну форму. Декор інструмента не надто багатий. Деякі з геометричних орнаментів нагадують аналогічні, вміщені на барабанах типу Хегер-І.

Для дослідження історії суспільства, його духовної, зокрема музично-інструментальної культури й мистецтва, бронзові барабани мають надзвичайно важливе значення. В. Голубев, аналізуючи вміщені на інструментах сцени та композиції, дійшов висновку, що вони втілюють магичні обряди та культові дії поклоніння духам предків та птаху-тотему [4, с. 27]. Аналіз орнаментальних знаків-символів та системи їх розміщення свідчить, що барабани мали й інше, значно глибше значення. Корпуси інструментів прикрашені космогонічною символікою, зокрема дванадцятипроменевою зіркою, вписаною в коло. Це символ Неба, відомий ще з розписів на кераміці доби неоліту. Таким чином, барабани були частиною Космосу, одним із його елементів. Видатний філософ і послідовник конфуціанства Сюньцзи (313 – 238 рр. до н. е.) писав, що барабан подібний до Неба [3, с. 31].

Отже, бронзові барабани засвідчують не лише високий рівень технологій виготовлення та естетичних смаків давніх народів Південно-

Східній Азії, які їх створили, але й їх світоглядні уявлення, втілені за допомогою геометричних, орніто- та зооморфних символів, а також культово-обрядових сцен, що втілюють складну завершену розповідь про сакральний простір.

Використані джерела

1. Хорнбостель Э. М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Эрих М. фон Хорнбостель, Курт Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 229–261.
2. Чжоу Цюй-фей. За хребтами. Вместо ответов / Чжоу Цюй-фей. – М. : Восточная литература, 2001. – 534 с.
3. Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии / Э. М. Яншина. – М. : Наука, 1984. – 248 с.
4. Goloubew V. L'age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam / V. Goloubew // Bulletin de L'Ecole Francaise d'Extreme-Orient, 1929. – Vol. 29. – P. 1–46.
5. Heger F. Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien / F. Heger. – Leipzig : Kommissions-Verlag von Karl W.-Hiersemann, 1902. – 255 s.

Шеремета Наталія Вячеславівна

ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Процеси глобалізації сучасного життєвого континууму відбиваються у тяжінні до концептуалізації понять та екстраполяції їх в розгалужені напрямки науково-пізнавального древа. Так, поняття діалогу, що розуміється в ужитковому сенсі лише як різновид мовленнєвого акту або ж метод літературно-писемного викладення, у сучасному науковому обігу викристалізувалось як поняття надзвичайно ресурсне. Розуміння діалогу як певної універсальної форми гуманістичного мислення стало тим ґрунтом, що спричинило появу теорій та концепцій у філософії, політології, психології, педагогіці, культурології, мистецтвознавстві. Серед сутнісних ознак, що визначають життєздатність феномену діалогічності в широкому науковому обігу відзначимо:

- діалог – це не просте спілкування, а взаємодія індивідуальностей, спрямована на взаєморозуміння;
- діалог базується на засадах толерантності, відкритості до іншого й водночас збереженні самоідентичності.

Взаєморозуміння й толерантність створюють ту моральну атмосферу, що дозволяє вбудувати діалогічний принцип в гуманістичну парадигму людського буття, а саме у простір культури.

Діалог культур, культурний обмін, взаємодія культур – сучасні концепції, що мають не лише науково-теоретичне обґрунтування в пра-

цях М. Бахтіна, В. Біблера, Г. Гадамера, І. Дзюби, М. Шульги, а й активно впроваджуються в численних соціально-політичних, навчальних та культурно-мистецьких програмах.

Мистецтво як складова культури є унікальним комунікативним (діалогічним) інструментом, здатним подолати умовності часу, простору, знакової та мовленнєвої семантики. Мистецтво – це своєрідна форма образного мислення, продукт якої не має на меті ствердження істини, але завжди містить інтенцію до інтерпретації, варіативності сприйняття, тим самим вповні втілюючи засади толерантності (поваги до інакшого бачення граней змісту) та взаєморозуміння, що досягається через акт співтворчості в процесі сприйняття твору мистецтва. В пантеоні мистецтв особливе місце належить музиці. Сьогоднішній стан розвитку музичного мистецтва дозволяє розглядати його як універсальну міжнаціональну мову спілкування. З одного боку, воно долає мовленнєвий, часовий бар'єри, з іншого – акумулює особистісні, регіональні, етнічні інтонаційні особливості, що дозволяють не загубитися в океані музичного простору. Потенційні можливості оригінального музично-інтонаційного висловлювання нескінченні, однак саме оригінальність і проявляється та актуалізується лише від зіткнення з іншою формою музичного мислення.

Гастрольна діяльність мистецьких колективів, музичних колективів зокрема – завжди прецедент виходу за межі власного досвіду в міжкультурний простір. Вивчення цієї ланки мистецької діяльності є актуальним завданням в контексті проблеми діалогу культур. Етимологічно термін «гастроль» – це приклад запозичення з німецької «gastrolle» (де Gast – «гість», Rolle – «роль»). Вхідження цього поняття наприкінці ХІХ століття в першу чергу пов'язане з розвитком театру, але й дотепер є вживаним в шоу-бізнесі, в світі театрального, балетного та музичного мистецтва, лише вживається у множині – «гастроля». Гастроля, концертні гастроля, гастрольний обмін в сучасному тлумаченні означає виступ артиста чи мистецького колективу поза місцем їх постійної діяльності. Така форма концертної діяльності є продуктивною як в межах замкненої національної спільноти на рівні міжрегіональних проєктів, так і на рівні міжнаціонального співробітництва, адже дає унікальну можливість познайомитися, сприйняти та перейняти інакший досвід художнього бачення, тим самим збагативши власний мистецький вимір.

Серед численних мистецьких об'єднань особливу культурну місію несуть колективи, великий досвід та високий рівень професійної майстерності яких дозволяють досягати найвищих показників у проявленні духовного та інтелектуального потенціалу нації. Від 16 червня 1995 р., згідно президентського указу, відповідні мистецькі структури набувають статусу національний.

Сьогодні в Україні працюють дванадцять національних музичних мистецьких колективів. В зоні уваги даної розвідки – гастрольний тур 2017 р. Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (далі НСОУ). Гастрольна географія колективу, що стоїть на порозі 100-річного ювілею, включає розмаїті країни й континенти. В січні 2017 р. вперше відбулась презентація української симфонічної майстерності у Сполучених Штатах Америки. 70-ти денний тур відбувся за ініціативи та під орудою (разом із головним диригентом оркестру, лауреатом Шевченківської премії Володимиром Сіренком) американського диригента українського походження Теодора Кучара. Творча співпраця Теодора Кучара з НСОУ розпочинається з 1992 р. і відтоді він стає відомим як популяризатор українського мистецтва. Ним ініційовано записи понад 70 компакт-дисків із студіями «Naxos» та «Marco Polo». Серед записаних програм – світова класика та твори українських композиторів: всі симфонії Б. Лятошинського, симфонії та оркестрові твори Є. Станковича. У 1994 р. записи симфоній № 2 та № 3 Б. Лятошинського в Австралії й Америці були визнані найкращими зарубіжними записами року.

Не виключенням стала й програма концертного туру в США. У 44-х концертних імпрезах були представлені симфонічні твори І. Стравінського, М. Равеля, П. Чайковського, Д. Шостаковича, Р. Шумана. Однак своєрідною візитівкою українського колективу стало виконання Скрипкового концерту № 2 Є. Станковича. Цей довершений твір зрілого майстра визначається критиками як своєрідна квінтесенція композиторського стилю та яскраво представив на світовому рівні українську сучасну композиторську школу.

Визначним у контексті діалогу культур став концерт 23 березня у Каліфорнії. У 175 річницю від дня народження українського класика М. Лисенка колектив вшанував виконанням увертюри до опери «Тарас Бульба». Образ українського козацтва, сила національного духу, сконцентровані в ній гаряче розділили слухачі української діаспори. Американська аудиторія, в свою чергу, мала нагоду долучитися до хрестоматійної класики українського музичного мистецтва.

Сюїта з балету «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, «Мелодія» М. Скорика – взірці українського мелосу в професійній музиці – звучали під час гастрольного туру як у великих концертних залах (часом місткістю до 1300 слухачів), так і на сценах культурних центрів в містах і містечках. Особливими концертним майданчиками стали стіни науково-освітніх центрів, зокрема Iowa State University, University of Kalifornia (Berkeley) та найстарішого університету Америки – University of Missouri. Подібні проекти взаємодії освітніх осередків та культурно-мистецьких організацій мають потужний потенціал щодо розвитку

культурних процесів, а, отже, є актуальним та перспективним напрямом в організації концертної діяльності.

Програмна палітра, репрезентована музикантами оркестру, солістами Д. Ткаченком (скрипка, Україна – Великобританія), О. Гринюком (фортепіано, Україна – Великобританія) та українсько-американським тандемом диригентів Т. Кучар – В. Сіренко надала можливості самоідентифікувати колектив серед розмаїття світових колективів подібного класу. Стильовий універсалізм та своєрідна національна колористика оркестрового звучання викликали жвавий відгук американської преси, яка відзначила НСОУ як один з найкращих оркестрів східної Європи.

На завершення висловимо думку про те, що діалог культур можливо розглядати як універсальну формулу злагоди. І саме вона надає можливість впровадження своєрідної «м'якої політики» в сфері культурного розвитку нації. Тому державна, соціальна та інформаційна підтримка подібних гастрольних проектів мистецьких колективів відкриває перспективи виходу на одухотворений рівень внутрішньо-національної та міжнаціональної комунікації.

Шило Анастасія Петрівна

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ЛАРИСИ РУДЕНКО

У незабутньому сузір'ї видатних талантів української вокальної школи Лариса Архипівна Руденко (1918 – 1981) посідає одне з провідних місць. Співачка мала рідкісне за красою мецо-сопрано. Її колоритний голос передавав найтонші емоційні стани героїнь з різними долями. Лариса Руденко була також і талановитою драматичною актрисою. Не випадково режисери, спостерігаючи гру Лариси Архипівни на репетиції, зауважували, що їй може позаздрити будь-який драматичний актор [2, с. 4].

У скарбниці образів Л. Руденко налічується близько 50 оперних партій, зокрема Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Кармен («Кармен» Ж. Бізе), Даліла («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Ульріка («Бал-маскарад» Дж. Верді), Памела («Фра-Дьяволо» Д. Обера), Любаша («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Елен («Війна і мир» С. Прокоф'єва), Графиня («Винова краля» П. Чайковського), Кончаківна («Князь Ігор» О. Бородіна), Марина Мнішек («Борис Годунов» М. Мусоргського), Настя («Тарас Бульба» М. Лисенка), Соломія («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Стеха («Назар Стодоля» К. Данькевича), Уляна («Молода гвардія» Ю. Мейтуса).

Оперні партії, виконувані співачкою, були різнопланові за характером та містили різноманітні емоційні відтінки. У процесі роботи над ро-

лями виконавиця втілювала всі душевні переживання своїх героїнь через вокальну інтерпретацію та сценічне розкриття психологічних деталей образу. Музикознавці схвально оцінювали інтерпретації оперних партій для мецо-сопрано Л. Руденко: «Глибоке проникнення в систему К. Станіславського допомогло артистці досягти справжніх висот сценічної майстерності, художньої правди, мистецтва переживання, яке базується не на зображенні зовнішніх ознак почуттів, а на відтворенні глибоких психологічних емоцій, які вливаються в сценічний малюнок образу» [1, с. 19].

Важливою сторінкою творчого шляху Лариси Руденко є її педагогічна діяльність. Викладати сольний спів вона почала ще в 1951 р. у Київській консерваторії, поєднуючи педагогічну роботу з активною виконавською. З 1970 р. вона повністю переходить на викладацьку роботу. Л. Руденко творчо продовжує настанови видатного педагога професора О. Муравйової: «Роль вокаліста-педагога – виховати високої кваліфікації співака-художника, що володіє високою технікою та самостійним методом в підході до пророблюваного вокального матеріалу, що вміє розкрити і відтворити ідейно-художню суть твору» [1, с. 45].

За методикою, розробленою Л. Руденко, на початку кожного уроку студентка повинна виконувати спеціальні вправи, завдяки яким можна домогтися округлого зібраного звуку і проконтролювати кожен нюанс при його формуванні, позбутись зайвої вібрації та «під'їздів». При виконанні вправ, вокалізів ставиться певна мета, а саме подолання ритмічних труднощів, інтонаційних та динамічних. Далі в процесі навчання відбувається оволодіння різними засобами виразності. У своїй педагогічній практиці Лариса Руденко домагалась яскравого, інтонаційно чистого, польотного, кантиленного, на широкому диханні, звучання. З цією метою педагог вчила економно розподіляти дихання, без натискання, без форсування звуку.

Одне з основних завдань формування вокальних навичок – вирівнювання регістрів, адже для мецо-сопрано особливо важливе звучання голосу в грудному регістрі на низьких нотах. На думку фахівців, художнє виконання будь-якої мецо-сопранової партії неможливе без грудного звучання. Л. Руденко зазначала, що дуже важливо для вокаліста засвоїти прийом філірування звуку. Найважливіше при цьому – повністю зберегти тембр голосу і не обривати закінчення фраз.

Значну увагу Лариса Архипівна надавала тому, щоб усі вокально-технічні й виразні прийоми виконувалися учнями свідомо й активно. Саме контроль є запорукою правильного співу. Ці вимоги актуальні та затребувані у всі часи.

Поза увагою Л. Руденко не залишається дикція – ясна, чітка, виразна, від якості якої залежить розкриття змісту, образності слова, його емоційне звучання. У педагогічній праці Лариса Архипівна розвивала пружність артикуляційного апарату, активність губ, енергійну вимову приголосних, особливо в кінці слова. Проте при чіткій дикції педагог не допускала утрированого слова. Крім того, дикція певною мірою залежить від характеру музики, її стильових особливостей.

Як педагог Л. Руденко багато уваги приділяла роботі над сценічним втіленням образного змісту, над мімікою, пластичністю рухів та жестів. Формування голосу відбувається паралельно з вихованням співака-музиканта, з роботою над осмисленням художньої суті твору. Викладач вважала, що у першу чергу необхідно вивчити авторський текст, проаналізувати твір, виявити його особливості. У процесі опрацювання музичного матеріалу розкривається задум композитора, що дозволяє творчо осмислити та індивідуально передати його.

Л. Руденко – педагог-практик з величезним співочим досвідом. У своїй практиці вона користувалася власною демонстрацією учням, як треба домагатися правильної манери співу, високої позиції звука, округлого звучання, рівного по всьому діапазону. У процес навчання впроваджувала індивідуальний підхід до кожної студентки, розвивала в неї позитивні якості і працювала над виявленням її недоліків, розвивала природні дані.

Використані джерела

1. Грисенко Л. Лариса Руденко / Л. Грисенко. – К. : Музична Україна, 1978. – 54 с.
2. Кононенко В. Лариса Архипівна Руденко / В. Кононенко, М. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1963. – 35 с.

Яловський Павло Миколайович

ГОТОВО-ВИБОРНИЙ БАЯН (АКОРДЕОН) У ВІТЧИЗНЯНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У 20–30-х роках ХХ століття розпочинається процес поступового впровадження готово-виборного інструмента у сферу професійного виконавства. Цей процес активізувався і досяг свого завершення у другій половині ХХ століття. Йому відповідало зростання виробництва інструментів, яке пройшло шлях від одинично-кустарного до масово-фабричного. Паралельно відбувалось оновлення репертуару, народженого у надрах народного музикування, яке через засвоєння шедеврів класичної музики прийшло до створення оригінальних творів для акордеона. Їх писали спочатку акордеоністи-виконавці, а потім академічні компози-

тори. В цілому специфіка еволюції репертуару характеризується історичним відставанням у засвоєнні жанрів, форм, художніх образів, технік композиції, що було пов'язане з подоланням обмеженості виконавських можливостей інструмента та вдосконаленням його конструкції [4].

Розширення сфери виконавських можливостей баяна (акордеона), пов'язане із збагаченням тембрової палітри, вдосконаленням характеру звуковидобування, звуковедення та ін. Все це відбулося внаслідок оновлення цілого ряду конструктивно-технічних рішень, що привело до утворення готово-виборної моделі інструмента. Масовий перехід на цю модель розпочався з другої половини ХХ століття.

Якщо розглядати можливості виконавця в контексті сучасної конструкції готово-виборного баяна (акордеона), то, безсумнівно, ті інженерні нововведення, які з'явилися за останні роки, дали велику перспективу в подальшому технічному вдосконаленні гри на цьому інструменті. Значне зменшення ваги як лівого півкорпусу, так і всього інструмента в цілому, досягнуте завдяки впровадженню в конструкцію лівої механіки сплавів на основі титану. Це нововведення дозволяє набагато знизити фізичні витрати виконавця під час занять і гри на сцені. Крім цього, поліпшена якість правої і лівої механік інструмента, підвищена їх безшумність, зносостійкість і надійність надає перспективу у сфері розвитку дрібної техніки, артикуляційної точності, філігранності і тонкості при використанні всієї палітри штрихів. Таким чином, здавалося б, уже сформований з конструктивної точки зору музичний інструмент сьогодні стає ще більш досконалим і в акустичному сенсі, в плані свого звучання, відповідаючи основним вимогам сучасного виконавства, що дозволяє йому зайняти гідне місце у світовому класичному інструментарії (поряд з фортепіано, скрипкою, органом тощо). Уже сьогодні для готово-виборного інструмента пишуть музику композитори із світовим ім'ям, з українських – А. Білошицький, В. Власов, В. Зубицький, К. М'ясков, О. Назаренко та ін. Нові можливості для втілення своїх задумів знаходять в якостях цього інструмента і сучасні молоді українські та зарубіжні композитори [1].

Окрему галузь виразної специфіки баяна (акордеона) готової конструкції складає басо-акордовий акомпанемент. Утвердження в західноєвропейській музиці гомофонно-гармонічних принципів мислення зробило інструмент дуже зручним для виконання мелодій з нескладним акомпанементом, що відповідало потребам масового художнього виховання широких верств населення, спрямованого на виконання культурно-просвітницьких і виховних функцій. Простота відтворення елементарних гармонічних формул стала тим важливим критерієм, який до-

зволив музикантам виконували досить велике коло творів – як популярних пісенно-танцювальних мелодій, так і класичних творів, доступних для відтворення виразними засобами правої та лівої клавіатур.

Процес еволюції конструктивних особливостей такого інструмента, розширення його виражальних можливостей і збагачення репертуару супроводжувався поступовою зміною його функціонального призначення – від масового, побутово-розважального до академічного, концертно-виконавського. Перехідний етап завершився у другій половині ХХ століття, коли баян (акордеон) закріпив свої позиції у сфері академічного професійного музикування.

Активне засвоєння музикантами-виконавцями галузі професійного академічного виконавства стало б неможливим без того значного інтересу, зверненого до інструмента професійними композиторами. Якщо на початкових етапах розвитку академічного виконавства репертуар інструменталістів складали, головним чином, переклади і транскрипції класичних творів, то надалі важливе місце в ньому зайняли оригінальні твори. Логіка художнього мислення сучасних композиторів, які звернули увагу на акордеон у його сольному та ансамблевому звучанні, дозволила розширити інтонаційно-змістовну палітру інструмента, додавши тонкі психологічні нюанси, глибокі драматичні емоції і почуття, що, у свою чергу, вплинуло на формування його сучасного інтонаційного стилю.

У розвитку репертуару для готово-виборного інструмента в другій половині ХХ століття виникають нові тенденції. Якщо раніше спостерігалось певне відставання за образністю, стилістикою, музичною мовою у порівнянні з музикою для інших сольних інструментів, що одержали статус академічних протягом попередніх століть, то тепер відбувається їхнє зближення за цими параметрами. Означений процес загострив проблеми, пов'язані з «перетворенням» баяна (акордеона) з прикладного (естрадного, побутового, любительського) в академічний концертний інструмент, поставивши питання про доступність для слухачів і виконавців нових оригінальних творів, написаних сучасною мовою [3].

Переломний момент в еволюції оригінального репертуару для баяна (акордеона) був пов'язаний із загальними процесами жанрової трансформації музичного мистецтва в ХХ столітті, спрямованими на його видове переродження, що спричинило, зокрема, широке впровадження в концертно-виконавську практику музичних інструментів неакадемічного спрямування. Одним з них став готово-виборний баян (акордеон), широка популярність якого спричинила бурхливий розвиток такого виконавства і формування окремої галузі камерної баянно-акордеонної музики.

Після перших спроб залучення готово-виборного інструмента до сфери власних творчих інтересів з боку видатних композиторів першої половини ХХ століття – А. Берга, С. Прокоф'єва та П. Хіндемита, найзначнішими досягненнями на цьому шляху стали твори композиторів зарубіжних країн (В. Германавичуса, М. Кагеля, Дж. Кейджа, А. Нордхейма, А. П'яццолі, Я. тер Вельдгюйса, Й. Юна та ін.) [2], Росії (С. Губайдуліної, Е. Денисова, С. Беринського) і України (Є. Станковича, К. Цепколенко) [5].

Конструкція готово-виборного баяна (акордеона) дозволяє використовувати досягнення сучасної техніки композиції – серійний метод, сонористичні та алеаторні прийоми, що сприяє розширенню можливостей образної сфери та збагаченню стилістики оригінальних творів для інструмента.

Цікаву галузь сучасного виконавства на баяні (акордеоні) представляє джазова музика. Артикуляційна, метроритмічна, динамічна свобода інструмента дозволяє реалізувати різноманітні художні наміри. До виразного арсеналу музикантів входять різноманітні прийоми та засоби, включаючи, наприклад, нетемпероване інтонування, що в цілому в достатній мірі відповідає імпровізаційній сутності джазового виконавства.

Отже, готово-виборний баян (акордеон) активно входить у вітчизняне музикування ХХ століття. Цьому процесу відповідало зростання виробництва інструментів від одинично-кустарного до масово-фабричного та оновлення виконавського репертуару. Успішному приживанню інструмента сприяли еволюційні перетворення конструкції баяна (акордеона), які показали його здатність пристосування до умов академічного виконавства, виявлену у відповідності до вже існуючих музичних традицій.

Використані джерела

1. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (іст. аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Є. О. Іванов ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 17 с.
2. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
3. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2007. – 159 с.
4. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
5. Черепанин М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія / М. В. Черепанин, М. В. Булда ; Міжнародний творчий центр Яна Табачника. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Антонова Галина Миколаївна, магістр театрального мистецтва, завідувач відділу кіно-, телемистецтва, старший викладач вищої категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Антонова-Колесник Катерина Антонівна, аспірант НАКККіМ

Афоніна Олена Сталівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НАКККіМ

Беда Ольга Михайлівна, аспірант НАКККіМ

Беспалов Василь Васильович, викладач кафедри естрадного співу КМАЕЦМ, аспірант НАКККіМ

Беспалова Лариса Володимирівна, викладач кафедри естрадного співу КМАЕЦМ, аспірант НАКККіМ

Белова Марина Миколаївна, викладач-методист, директор ДМШ, м. Долинська Кіровоградської обл., член Дніпропетровської організації НВМС

Белявіна Наталія Дмитрівна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Бойко Ірина Миколаївна, голова ПЦК «Мистецтво співу» КВНЗ КОР ККіМ

Бойченко Ганна Миколаївна, викладач по класу акордеона ДМШ, м. Фастів Київської обл., магістрант НАКККіМ

Бондарчук Наталія Владиславівна, викладач вищої категорії, викладач-методист ДМШ, м. Жашків Черкаської обл.

Борисенко Тетяна Вікторівна, викладач КІМ ім. Р. М. Глієра, здобувач НАКККіМ

Варма Аліна Ашоківна, магістрант НАКККіМ

Василенко Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики КІМ ім. Р. М. Глієра

Вежневель Ірина Леонідівна, викладач КІМ ім. Р. М. Глієра, здобувач НАКККіМ

Вікарчук Аліна Павлівна, солістка-вокалістка тріо «Вербена» Черкаської обласної філармонії, магістрант НАКККіМ

Войналович Ірина Олександрівна, магістрант НАКККіМ

Волков Сергій Михайлович, доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України

Волкова Галина Вікторівна, викладач ОНМА ім. А. В. Нежданової, аспірант НАКККіМ

Волошко Світлана Володимирівна, викладач, завідувач відділу народних та духових інструментів ДШМ, м. Обухів Київської обл., магістрант НАКККіМ

Гайдичук Олена Степанівна, аспірант НАКККіМ

Гармель Оксана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики КІМ ім. Р. М. Глієра

Гнасцько Марія Олександрівна, викладач по класу фортепіано, концертмейстер I категорії ДМШ, м. Ладижин Вінницької обл.

Гедзь Олена Петрівна, викладач дисциплін естетичного циклу ліцею № 144 ім. Г. Ващенко, м. Київ, здобувач НАКККіМ

Гримуд Ганна Геннадіївна, аспірант НАКККіМ

Гриненко Світлана Миколаївна, викладач МККіМ, аспірант НАКККіМ

Гронау-Осинська Аліція (Gronau-Osińska Alicja), доктор мистецтвознавства (doktor habilitowany kompozycji i teorii muzyki), професор, завідувач кафедри теорії музики Варшавського музичного університету Фридерика Шопена (Польща)

Гуляй Людмила Павлівна, викладач по класу флейти та теоретичних дисциплін КПНЗ «Петрівська ДШМ», с. Петрівське Київської обл., магістрант НАКККіМ

Давлатова Тамара Ілхомжонівна, магістрант Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Дубрівна Антоніна Петрівна, доцент кафедри рисунка та живопису КНУТД, здобувач НАКККіМ, член НСХ України

Енджі Пань Хунь, аспірант кафедри композиції ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Євтушенко Анна Валентинівна, викладач музично-теоретичних дисциплін I категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Єрошенко Олена Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри українського народного співу ХДАК

Журба Володимир Валерійович, аспірант КНУКіМ

Журба Яніна Олексіївна, аспірант КНУКіМ

Зименко Андрій Ігорович (Zytenko Andriy), магістр мистецтвознавства, старший викладач кафедри мистецтв Чернігівської філії НАКККіМ, викладач композиції та музично-теоретичних дисциплін Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського, член НСК України

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Зосім Ольга Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НВМС

Івановська Ніна В'ячеславівна, менеджер освітніх проєктів Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал», аспірант НАКККіМ

Ізваріна Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та методики музичного мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка

Каданцева Наталія Борисівна, солістка ОНАТОБ, здобувач ОНМА ім. А. В. Нежданової

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, здобувач НАКККіМ

Кисла Світлана Вікторівна, доцент, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужена артистка України

Кольц Ілга Петрівна, викладач МККіМ, аспірант НАКККіМ

Коропенко Маріанна Володимирівна, здобувач кафедри теорії та історії мистецтв КНУКіМ

Корсун Тамара Олександрівна, старший викладач по класу фортепіано ДМШ, м. Бориспіль Київської обл.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, докторант НАКККіМ

Криштопа Людмила Анатоліївна, старший викладач ДШМ, м. Українка Київської обл., магістрант НАКККіМ

Купіна Дарина Дмитрівна, магістр музикознавства, здобувач кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського

Кутова Вікторія Андріївна, магістрант НАКККіМ

Лавріна Тетяна Анатоліївна, магістр мистецтвознавства, викладач музично-теоретичних дисциплін Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського, викладач з підвищення кваліфікації Чернігівської філії НАКККіМ

Ланіна Тетяна Олександрівна, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка, аспірант Київського університету імені Бориса Грінченка

Левко Вероніка Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, відповідальний секретар КМВ АДЕМ України

Лебедев Євген Семенович, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського, соліст Маріупольського муніципального камерного оркестру «Ренесанс»

Литвиненко Віктор Андрійович, старший викладач кафедри народної хореографії КНУКіМ, заслужений артист естрадного мистецтва України

Личкова Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор НАКККіМ, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України

Літвін Альона Валеріївна, магістрант НАКККіМ

Лукашова Олена Володимирівна, старший викладач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, аспірант НАКККіМ, заслужена артистка України

Лю Бінцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та наукової роботи державної консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Малихіна Марина Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, заслужений працівник культури України, член НСК України

Мережко Юлія Валеріївна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Морошан Ніна Володимирівна, старший викладач вищої категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Нарожна Наталія Олександрівна, викладач по класу фортепіано, концертмейстер вищої категорії ДМШ, м. Ладижин Вінницької обл.

Нефедов Сергій Юрійович, художній керівник Київського квартету народних інструментів «Лабіринт», директор студії звуко-запису та саунд-дизайну «New-Age-Production», начальник відділу по роботі з творчо-обдарованою молоддю творчої спілки АДЕМ НВМС, здобувач НАКККіМ

Нікандрова Марина Вікторівна, викладач-методист, заступник директора з навчально-виховної роботи Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського, директор Чернігівської міської дитячої філармонії

Новосьолова Ірина Володимирівна, викладач історії мистецтв ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Овсянніков Вячеслав Георгійович, аспірант НАКККіМ

Овсяннікова Наталія Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Олейнікова Тетяна Петрівна, музикознавець, викладач по класу скрипки КЗ МСМШ, магістр, професіонал з інтелектуальної власності

Олійник Аліна Валентинівна, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Опанасюк Олександр Петрович, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народнопісенного і хорового мистецтва КНУКіМ, член НСК України

Палаєва Вікторія Вікторівна, старший викладач вищої категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Петрикова Оксана Петрівна, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужений діяч мистецтв України

Пісковець Любов Василівна, старший викладач по класу сольного співу ДМШ, м. Бориспіль Київської обл.

Плюта Олена Павлівна, аспірант КНУКіМ

Пономаренко Олена Миколаївна, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського

Пономаренко Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСК України

Пухтецька Алла Альбертівна, кандидат юридичних наук, доцент кафедри адміністративного права Київського національного університету імені Тараса Шевченка, магістрант КНУКіМ

Рахуба Лариса Станіславівна, викладач вищої категорії, викладач-методист, завуч ДМШ, м. Жашків Черкаської обл.

Рибалко Любов Олексіївна, викладач-методист вищої категорії, завідувач художнього відділення ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Рой Євгеній Євгенійович, доктор історичних наук, професор КНУКіМ

Романец Дар'я Олександрівна, музикознавець, викладач-методист ПСМНЗ «Костянтинівська школа мистецтв», м. Костянтинівка Донецької обл.

Румко Жанна Петрівна, магістр державного управління, заступник директора Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень, здобувач НАКККіМ

Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НВМС

Селезень Оксана Володимирівна, викладач фортепіано, концерт-мейстер ДШМ, м. Васильків Київської обл., магістрант НАКККіМ

Серова Олена Юрійвна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НСК України, лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького

Стаматакі Лілія Миколаївна, магістрант НАКККіМ

Старчик Тетяна Вікторівна, викладач-методист вищої категорії, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ, м. Шостка Сумської обл.

Стаценко Олена Олександрівна, артист драми Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, аспірант НАКККіМ

Стойловська Марія Анатоліївна, викладач першої категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Супрун Олена Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НАКККіМ

Тоток Ірина Олегівна, магістрант НАКККіМ

Устимчук Ганна Ігорівна, студент КОГПА ім. Т. Шевченка

Халілова Ленура Сейтумерівна, аспірант НАКККіМ

Цапенко Неля Василівна, магістрант НАКККіМ

Цехмістро Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя КЗ ХОР ХГПА

Чень Наньпу, здобувач кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Черевань Оксана Григорівна, викладач вищої категорії, завідувач відділу теорії та історії мистецтв ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Чередніченко Вікторія Іванівна, викладач вищої категорії по класу віолончелі, старший викладач ПСМНЗ «Школа мистецтв № 1», м. Краматорськ Донецької обл.

Чернета Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Шамро Лариса Леонідівна, викладач-методист вищої категорії, викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 2, м. Шостка Сумської обл.

Шевченко Олена Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Шеремета Наталія Вячеславівна, аспірант НАКККіМ

Шигонова Ірина Володимирівна, викладач-методист вищої категорії ПСМНЗ «Школа мистецтв № 3», м. Краматорськ Донецької обл.

Шило Анастасія Петрівна, магістрант Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НСК України

Яловський Павло Миколайович, магістрант КОГПА ім. Т. Шевченка

Ян Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, докторант НАКККіМ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АН – Академія наук

АДЕМ України – Асоціація діячів естрадного мистецтва України

ДВНЗ – державний вищий навчальний заклад

ДМШ – дитяча музична школа

ДШМ – дитяча школа мистецтв

КВНЗ КОР ККіМ – комунальний вищий навчальний заклад Київської обласної ради «Коледж культури і мистецтв»

КЗ МСМШ – комунальний заклад «Маріупольська спеціалізована музична школа»

КЗ ХОР ХГПА – комунальний заклад Харківської обласної ради «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

КІМ ім. Р. М. Глієра – Київський інститут музики імені Р. М. Глієра

КМВ – Київське міське відділення

КМАЄЦМ – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну

КОГПА ім. Т. Шевченка – Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

ЛНМА ім. М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

МККіМ – Миколаївський коледж культури і мистецтв

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НВМС – Національна Всеукраїнська музична спілка

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НСК України – Національна спілка композиторів України

НСХ України – Національна спілка художників України

ОНАТОБ – Одеський Національний академічний театр опери та балету

ОНМА ім. А. В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ПСМНЗ – початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад

ПЦК – предметно-циклова комісія

с. н. с. – старший науковий співробітник

ХДАК – Харківська державна академія культури

ХНУМ ім. І. П. Котляревського – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Gronau-Osińska Alicja <i>Multidram</i> – forma muzyczno-teatralna..... | 3 |
| Лю Бинцян Социальные истоки Нового китайского балета 1960-х годов..... | 8 |
| Маркова Елена Николаевна Герменевтические проекции в теорию музыкальной интерпретации | 11 |
| Волков Сергій Михайлович Синергія управлінських комунікацій в практиках культурно-мистецької освіти..... | 13 |
| Шульгіна Валерія Дмитрівна Івановська Ніна В'ячеславівна Концепція інноваційного культурно-освітнього проекту «Мистецький Арсенал»..... | 16 |
| Личковах Володимир Анатолійович Семіотика етнокультури (на прикладі знака Коня і сигнатури Семаргла в художній етнокультурології)..... | 19 |
| Зінків Ірина Ярославівна Архетип коломийки в українській музичній культурі..... | 22 |
| Андросова Дарія Володимирівна Фортепіано в музиці Е. Вареза | 24 |
| Рой Євгеній Євгенійович Дещо з історії військово-сценічного танцювального мистецтва як органічної складової музично-пісенної культури | 27 |
| Опанасюк Олександр Петрович Культурологічне музикознавство: реалії та проблематика музикознавчої науки | 31 |
| Ізваріна Олена Миколаївна Оперна сценографія у добу постмодернізму | 34 |
| Афоніна Олена Сталівна Зміни конотацій у кодових образах сучасних балетів | 37 |
| Зосім Ольга Леонідівна Духовна пісенність у курсі історії української музичної культури | 41 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Садовенко Світлана Миколаївна Інтеграційний зв'язок навчальних дисциплін як чинник формування суб'єктно-творчої активності студентів вокальної підготовки..... | 44 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

СЕКЦІЯ 1
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА
ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Белова Марина Миколаївна Стильові особливості української органної музики ХХ століття | 49 |
| Василенко Ольга Валентинівна Жанрові експерименти у творчості Лесі Дичко (на прикладі вокальної рапсодії «Думка» на текст Т. Шевченка)..... | 52 |
| Гармель Оксана Володимирівна Модель творчого процесу композитора: досвіди побудови..... | 54 |
| Гриненко Світлана Миколаївна Композиторський доробок в гітарному мистецтві Півдня України..... | 57 |
| Гедзь Олена Петрівна Романтичні традиції у творчості Сергія Дрімцова..... | 59 |
| Єрошенко Олена Віталіївна До питання про музичний компонент у сучасному вітчизняному драматичному театрі (на прикладі м. Харкова)..... | 62 |
| Каданцева Наталя Борисовна Женские образы в постановочных версиях оперы С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем»..... | 65 |
| Каменська Вероніка Юріївна Фортепіанний цикл у творчості Віктора Степура: стильовий аспект..... | 68 |
| Кисла Світлана Вікторівна Оперне мистецтво у сучасному культурному просторі Києва | 70 |
| Кольц Ілга Петрівна Становлення професійного народно-інструментального виконавства на Одещині | 73 |
| Кравченко Анастасія Ігорівна Макроцикли «in memoriam» в українській камерно- інструментальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття | 76 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Левко Вероніка Іванівна Концертна діяльність мистецьких навчальних закладів як складова культурно-мистецького життя України кінця ХХ – початку ХХІ століття..... | 78 |
| Литвиненко Віктор Андрійович Театралізована художня образність та її прояв у творчості В. С. Котляр – солістки державного заслуженого академічного ансамблю танцю України | 82 |
| Нефедов Сергій Юрійович Баянно-ансамблеве мистецтво України: роль та функції у ХХІ столітті | 84 |
| Нікандрова Марина Вікторівна Діяльність Чернігівської міської дитячої філармонії (за підсумками роботи 2003-2017 років)..... | 88 |
| Пухтецька Алла Альбертівна Літургічна творчість українських композиторів початку ХХ століття..... | 90 |
| Румко Жанна Петрівна Проблеми в діяльності клубних закладів та розвитку аматорського мистецтва міста Києва | 94 |
| Лукашова Олена Володимирівна Особливості формування музичних жанрів у військовій справі..... | 96 |
| Стаценко Олена Олександрівна Католицькі літургічні жанри в органній музиці сучасних українських композиторів..... | 98 |
| Ян Ірина Миколаївна Націєтворчий аспект формування української театральної критики останньої третини ХІХ – початку ХХ століття | 101 |

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Белявіна Наталія Дмитрівна Придворна капела князів Ангальт-Кетена на початку ХVІІІ століття | 105 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Борисенко Тетяна Вікторівна Риси «перпетуум мобіле» в камерно-інструментальній музиці ХХ століття (на прикладі Сонати для скрипки і фортепіано № 1 А. Шнітке)..... | 108 |
| Вежневель Ірина Леонідівна П. Елюар та Ф. Пуленк: символізм і психологізм музичних образів.... | 111 |
| Волкова Галина Вікторівна Интерпретационные направленности эпистемологии Э. Дюркгейма | 114 |
| Дубрівна Антоніна Петрівна Міжкультурна взаємодія Україна – Іспанія (на прикладі культурно-мистецького проекту «Споріднені душі»)..... | 118 |
| Купина Дарина Дмитрівна «Византийский напев» для органа С. Островой: о музыкальном воплощении идеи христианского единства..... | 121 |
| Лебедев Євген Семенович Втілення жанрово-стильових рис західноєвропейського бароко в «Маленькій партиті» для скрипки і фортепіано Ю. Іщенка | 124 |
| Олійник Аліна Валентинівна Особливості культурної політики федеральних земель Німеччини | 127 |
| Пономаренко Олена Юріївна Роль музичних фестивалів у розвитку італійського мистецтва рубежу ХХ – ХХІ століть..... | 130 |
| Серова Олена Юріївна Світ і митець у сучасному культурному діалозі..... | 133 |
| Супрун Олена Володимирівна Класична музика у системі «middle culture» | 136 |

СЕКЦІЯ 3 ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Бойко Ірина Миколаївна Проблеми підготовки юних вокалістів (за підсумками ХХ обласного конкурсу дитячої творчості «Дебют»)..... | 138 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Бондарчук Наталія Владиславівна | |
| Рахуба Лариса Станіславівна | |
| Презентація методичної розробки «Використання ігрових методів роботи на уроках сольфеджіо»..... | 141 |
| Гнасько Марія Олександрівна | |
| Нарожна Наталія Олександрівна | |
| Творчий розвиток учнів у класі фортепіано | 144 |
| Корсун Тамара Олександрівна | |
| Пісковець Любов Василівна | |
| Сценарій театралізованої постановки «Музичне королівство» до свята «Посвята в юні музиканти» для дитячих музичних шкіл | 146 |
| Криштопа Людмила Анатоліївна | |
| Казка «Червона Шапочка» в дитячій школі мистецтв: особливості інтерпретації | 149 |
| Лавріна Тетяна Анатоліївна | |
| Досвід формування стратегії вивчення інтервалів на уроках сольфеджіо | 152 |
| Малыхина Марина Анатольевна | |
| Пластическая импровизация в актерской подготовке артистов цирка | 155 |
| Мережко Юлія Валеріївна | |
| Петрикова Оксана Петрівна | |
| Формування вокально-сценічної майстерності у майбутнього співака-початківця на заняттях з вокалу | 158 |
| Новосьолова Ірина Володимирівна | |
| Роль дисциплін теоретичного циклу в моделі школи мистецтв..... | 161 |
| Овсяннікова Наталія Юріївна | |
| Презентація авторської збірки «Сольний спів. Вокалізи»..... | 164 |
| Пономаренко Олена Миколаївна | |
| Аранжування як один з видів творчої роботи в класі фортепіано | 167 |
| Селезень Оксана Володимирівна | |
| Особливості роботи концертмейстера в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах | 171 |
| Романец Дар'я Олександрівна | |
| Дитячі опери Миколи Лисенка в навчально-методичній літературі | 173 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Старчик Тетяна Вікторівна | |
| Інтелектуальні ігри на уроках сольфеджіо | 176 |
| Цехмістро Ольга Валентинівна | |
| Репертуар як основа музично-естетичного виховання молоді у ЗНЗ..... | 178 |
| Чередніченко Вікторія Іванівна | |
| Творчий розвиток дитини на уроках у класі віолончелі..... | 180 |
| Шамро Лариса Леонідівна | |
| КВК в музичній школі | 182 |

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Денисюк Жанна Захарівна | |
| Інтернет-комунікація в соціальних мережах як джерело постфольклорної творчості | 185 |
| Євтушенко Анна Валентинівна | |
| Антонова Галина Миколаївна | |
| Мультимедійні технології як сучасний метод формування музичної культури учнів відділу кіно-, телемистецтва..... | 187 |
| Zymenko Andriy | |
| Synesthetic features of the musical keys..... | 189 |
| Олейнікова Тетяна Петрівна | |
| Презентація навчального веб-сайту для учнів ДМШ по класу скрипки..... | 192 |
| Рибалко Любов Олексіївна | |
| Черевань Оксана Григорівна | |
| Застосування інтегративних художньо-педагогічних технологій у навчанні образотворчого мистецтва..... | 194 |
| Чернета Тетяна Олександрівна | 197 |
| Вокальні школи online: освітня інновація чи бізнес? | 197 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Шигонова Ирина Владимировна Палаева Виктория Викторовна Стойловская Мария Анатольевна Морошан Нина Владимировна Фортепианные переложения детской популярной музыки как инновационная технология в современном музыкальном образовании..... | 199 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

СЕКЦІЯ 5 НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОЇ ТА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Беда Ольга Михайлівна Ейсид-джаз як актуальний напрям сучасної неакадемічної музики..... | 203 |
| Беспалов Василь Васильович Творчість композитора Олександра Злотника: жанрово-стильова панорама | 206 |
| Беспалова Лариса Володимирівна Національно-стильові засади творчої діяльності українських ВІА 70-х років ХХ століття в контексті радянської культурної політики | 208 |
| Бойченко Ганна Миколаївна Творчість Анатолія Горчинського у пісенному жанрі: поетичний та стильовий аспекти..... | 211 |
| Варма Аліна Ашоківна Відеокліп у творчості Тіни Кароль | 214 |
| Войналович Ірина Олександрівна Становлення і розвиток жанру рок-опери | 217 |
| Волошко Світлана Володимирівна Блюз в сучасному українському дитячому репертуарі для гітари..... | 219 |
| Журба Володимир Валерійович Особливості гармонії музичного стилю <i>bebop</i> | 222 |
| Журба Яніна Олексіївна Особливості гармонії музичного стилю блюз | 225 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Кутова Вікторія Андріївна Розвиток американської джазової вокальної школи (на прикладі творчості Елли Фітцджеральд) | 227 |
| Ланіна Тетяна Олександрівна Передумови виникнення вокально-інструментальних ансамблів в Україні..... | 228 |
| Літвін Альона Валеріївна Творча діяльність ВІА «Червона рута»..... | 231 |
| Овсянніков Вячеслав Георгійович Відеокліп як засіб промоції у рок-музиці..... | 232 |
| Стаматакі Лілія Миколаївна Становлення і розвиток жанру мюзиклу в музичній культурі Франції..... | 235 |
| Тоток Ірина Олегівна Жанр пісні у творчості Олександра Білаша..... | 237 |
| Шевченко Олена Григорівна Фольклорна компонента у творчості сучасних естрадних співаків ... | 239 |

СЕКЦІЯ 6 КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Антонова-Колесник Катерина Антонівна Національна концепція музично-драматичної школи М. В. Лисенка | 241 |
| Вікарчук Аліна Павлівна Артистична майстерність Єлизавети Чавдар (на прикладі оперних вистав та фільмів-опер) | 242 |
| Гайдичук Олена Степанівна Періодизація мистецької діяльності Ярослава Бабуняка (за матеріалами родинного архіву митця)..... | 245 |
| Гримуд Ганна Геннадіївна Жанр хорового концерту в сучасній українській музиці..... | 249 |
| Гуляй Людмила Павлівна Флейтове мистецтво: проблема взаємодії музичного виконавства і освіти..... | 252 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Давлатова Тамара Ілхомжонівна | |
| Марія Донець-Тессейр: принципи вокальної школи | 254 |
| Енджі Пань Хунь | |
| Жанрово-стильові особливості Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк | 256 |
| Коропенко Маріанна Володимирівна | |
| Сценографія Казимира Малевича до опери «Перемога над сонцем» як виток ідей для дизайнерів одягу | 258 |
| Плюта Олена Павлівна | |
| Їжа як культурологічне явище: до постановки проблеми..... | 261 |
| Устимчук Ганна Ігорівна | |
| Почаївський «Богогласник» (1790 – 1791) – перша нотна антологія української духовно-пісенної творчості XVII – XVIII століть | 263 |
| Халілова Ленура Сейтумерівна | |
| Інтеграція кримськотатарської культури в українське суспільство | 266 |
| Цапенко Неля Василівна | |
| Конкурсно-фестивальний рух в сучасній Україні | 267 |
| Чень Наньпу | |
| Бронзові барабани в давній музично-інструментальній культурі Південного Китаю..... | 270 |
| Шеремета Наталія Вячеславівна | |
| Гастрольна діяльність національних мистецьких колективів у контексті діалогу культур | 272 |
| Шило Анастасія Петрівна | |
| Особливості педагогічної діяльності Лариси Руденко | 275 |
| Яловський Павло Миколайович | |
| Готово-виборний баян (акордеон) у вітчизняній музиці XX століття..... | 277 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ | 281 |
| СПИСОК СКОРОЧЕНЬ..... | 288 |

Міжнародна науково-творча конференція

**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ
В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ТА КУЛЬТУРІ
УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ**

25-26 квітня 2017 р.

Редактор
Комп'ютерна верстка

Зосім О. Л.
Зосім О. Л.

Підписано до друку 01.06.2017. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 17,44 Наклад 300 прим. Зам. 115

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.

Для нотаток

Для нотаток