

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

**МАТЕРІАЛИ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

15 – 16 березня 2012 р.

Луганськ

УДК 78.07
ББК 85.31
В43

Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали
В43 IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 15 – 16 берез. 2012 р.). – Луганськ :
Вид-во ЛДІКМ, 2012. – 340 с.

У матеріалах збірника висвітлюються актуальні питання музичної науки в умовах сучасного полікультурного простору. Розглядаються проблеми виконавства, музичної інтерпретації, формування професійної культури в навчальному процесі вишів тощо.

Для науковців, викладачів, аспірантів та здобувачів, студентів старших курсів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

УДК 78.07
ББК 85.31

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

І. М. Цой,
С. П. Турнеєв,
Н. В. Колотовкіна,
К. В. Токар

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського державного інституту культури і мистецтв
(протокол № 5 від 29 лютого 2012 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,
друкуються мовою оригіналу.

Відповідальний за випуск:
С. П. Турнеєв

© Луганський державний інститут
культури і мистецтв, 2012

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

Медушевский В. В. Чувство миссии — критерий адекватности исполнения шедевра..... 12

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

Андреева В. І. Постать Людмили Юрченко в контексті української вокальної школи 16

Багрова В. І. Эволюция сонатного цикла в творчестве венских классиков 17

Білик А. В. Масова культура як впливовий чинник формування професійної культури 19

Бондаренко О. М. Фортепианная токката начала XX века: модификация жанра..... 20

Воротынцева Л. А. Пятая симфония Г. Канчели как вторая ступень микроцикла в триаде: Первая, Пятая и Седьмая симфонии в аспекте динамики трагического 22

Геди А. І. Ментальность как основополагающий фактор композиторского творчества Белы Бартока..... 23

Гусарчук Т. В. Київський період у творчій біографії Олександра Кошиця 25

Дзюба О. В. Еволюція баянного мистецтва в другій половині ХХ століття..... 27

Довгань Л. М. Академическое вокальное искусство и современность..... 28

Дорофеева В. Ю. Семантика полістилізму музичного твору в сучасному науковому дискурсі 33

Душний А. І., Боженський А. В. До питання творчих паралелей дрогобицького конкурсу «Perpetuum mobile» 35

Душний А. І., Чумак Ю. В. Внесок В. Власова у формування дитячого баянно-акордеонного репертуару..... 37

Ефремова І. В. Драматургия бала в операх П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова на гоголевский сюжет 39

Зеленина Н. М. Архиепископ Ионафан (Елецких). «Чернобыльская Литургия» (в память жертв Чернобыльской атомной трагедии) 40

Клеткина Е. З. Традиции лирических опер П. И. Чайковского в лирико-психологической коллизии оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» 42

Колеснікова Л. А. Основні принципи вокальної школи Камілло Еверарді 45

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Кривуля Е. А. Воплощение специфики национального в музыке Гии Канчели	46
Кукурекіна І. О. Историко-теоретичні аспекти творчої діяльності	48
Ладык С. И. Некоторые стилевые черты ранних квартетов М. И. Глинки.....	49
Левчук Я. М. Масова музика в контексті молодіжних субкультур	51
Літвінова С. А. Нові підходи до втілення традиції в хоровому циклі В. Степурка «Монологи віків»	53
Луценко Е. В. Инструментальный театр современного украинского балета (на примере балета Е. Станковича «Ночь перед Рождеством»)	54
Макшанцева И. М. Влияние имиджа на популярность эстрадного исполнителя	56
Малахова Н. С. Эволюция романса (возникновение и особенности)	58
Мартинів Л. І. Роль творчості співака К. Сятецького в культурно-мистецькому житті Дрогобиччини	59
Мацепура О. О. Методичні аспекти аналізу музичного компоненту драматичної вистави	63
Михаць Р. М. «Тіні забутих предків» на сцені Львівського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича.....	64
Нестеренко Л. Н. О содержании музыки в контексте массовой культуры (на примере песенного творчества Александра Малинина)	66
Панченко Е. В. Силевые доминанты хорового творчества Игоря Мациевского	67
Петренко О. Ю. Зимові свята та християнські традиції	69
Петрик В. В. Музичний інструменталізм як невід'ємна складова віри й обрядів язичницької Русі.....	70
Полещук А. Г. Скерцо Четвёртой симфонии Г. Малера как пример гротескного отражения действительности	72
Путяницька Л. В. До проблеми співвідношення сакрального й музичного текстів у жанрі стихир (на матеріалі Межигірського Ірмоля середина XVII ст.)	74
Путяницька О. В. Деякі джерелознавчі аспекти вивчення інтерпретації давньої української церковної монодії в Ірмолях кінця XVI – XVIII ст.	75
Синченко Н. В. «Бабочки» – образец раннего фортепианного стиля Р. Шумана	77
Сіраш А. В. Жанрова взаємодія у творі Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє»	78
Сливина Д. М. Симфонические фрески «Тарас Бульба» С. Турнеева в контексте семантики одноименной повести Н. В. Гоголя.....	79

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Сольона І. В. Семантика параметрів звуку в хорах сучасних композиторів	81
Соленая Л. Г. Э. Григ. «Пер Гюнт» – музыка к драматической поэме Г. Ибсена	83
Сташевський А. Я. Текстова мультимедійність та її класифікація в баянній музиці сучасних українських композиторів	84
Стреліна В. М. Імпровізація в американському джазовому вокалі кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	86
Теремова Т. И. Отражение этнической стратификации в музыкальном фольклоре Луганщины.....	87
Тихомирова Н. Ф. Фортепианне произведения П. И. Чайковского.....	89
Халеєва Е. В. Основные аспекты развития жанра мотета XIX века...	90
Харютченко А. Д. Динамизация лейттемы в контексте драматургии музыкального спектакля (на примере собственной оперы «Монтечки и Капулетти»)	92
Цуранова О. А. Московский Синодальный хор в его прошлом и настоящем.....	93
Цюлюпа С. Д. Духові оркестри чеських переселенців в історії розвитку оркестрового виконавства Волинського Полісся	95
Чарикова Л. А. О синтезе музыки и слова в православном богослужении	97
Шапошников Ю. Н. Общая характеристика концерта C-Dur для гобоя с оркестром В. А. Моцарта.....	99
Шеремета І. В. Бюро музкорів Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича і медійні проекти-сателіти журналу «Музика»	100
Энская Е. Ю. Современная сценическая версия оперы Ф. Галеви «Клари»	102

**МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В СУЧАСНОМУ
ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

Богайчук М. Н. Вокальний цикл Д. Д. Шостаковича «Сатири» («Картинки прошлого») на слова Саши Чёрного в інтерпретації Г. Вишневої і М. Касрашвілі	105
Буцяк В. І. Структурно-компонентна модель стилевідповідної фортепіанної підготовки студентів	106
Васильєва Е. Н. Позиционная аппликатура на домре как основа рациональных движений.....	108
Васюрина А. А. Жанровое своеобразие багатели и ее исполнительская интерпретация.....	109
Виноградская М. Б. Вопросы исполнительской интерпретации	111
Глейберман Г. Г. Бразильская музыка (зарисовки к портрету Э. Вила Лобоса, исполнительский анализ Сонаты-фантазии № 1 для скрипки и фортепиано Э. Вила Лобоса)	112

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Гнатишин О. Є. Виконавська інтерпретація як об'єкт наукових зацікавлень С. Людкевича (до питання про започаткування основ інтерпретологічних концепцій)	114
Громова Н. В. Особенности работы концертмейстера с вокалистами	116
Гусак И. С. Музыкальное пародирование и его влияние на формирование исполнительской концепции (на примере вокального цикла С. Бараба «Пародии»)	118
Гусаченко Т. О. Виконавська майстерність як аспект музичної художньо-творчої діяльності	120
Дите Л. А. Вибрационная основа исполнителя как акустическая составляющая хоровой выразительности	121
Діброва Ю. О. Ортодоксальний метод у процесі інтерпретації жанру (на прикладі Літургії ігумена Романа (Піддубняка))	123
Довжинець І. Г. Виконавська палітра фортепіанних прелюдій В. Барвінського	125
Ененко И. А. Стилиевые особенности произведений Ф. Шопена.....	127
Жалейко Д. Н. К проблеме интерпретации цикла «Китч-музыка» для фортепиано В. Сильвестрова	128
Жиханова Т. В. Три прочтения. Вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана на стихи А. Шамиссо в интерпретации Л. Леман, В. Ивановой и Е. Образцовой	130
Зеленин В. П. Система исполнительских технологий.....	132
Золотарева И. Ф. Некоторые особенности выбора и переложения для аккордеона клавирных произведений И. С. Баха.....	133
Капте І. А. Формування художньо-інтерпретаційних умінь майбутнього вчителя музики.....	135
Князева Н. А. К вопросу о творческом мышлении дирижера.....	136
Коваль О. В. Проблеми формування музичності: аспекти сучасного бачення.....	138
Кригін О. І. Звуковидобування Андреса Сеговії як основа яскравого художнього образу	139
Кундис Р. Ю. Львівська баянна школа як чинник пропаганди національних традицій академічного виконавства в Західній Україні .	141
Логвиненко А. А. Музична інтерпретація як компонент творчого розвитку майбутнього вчителя музики.....	142
Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору та її етапи.....	144
Ляшенко Т. В. Особливості вивчення спецкурсу «Історія українського фортепіанного виконавства XVIII – XX століть»	146
Малахова М. О. Студентський народно-інструментальний ансамбль: питання виконавської інтерпретації художнього образу музичного твору.....	147
Мацевска Б. Финал Сонаты си-бемоль минор соч. 35 Фредерика Шопена как идея трансцендентности жизни, смерти и возрождения ..	149

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Михалёва Е. Я. Моменты интерпретации в работе лектора-музыковеда над вступительным разделом творческого портрета композитора	157
Олексюк О. М. Художня інтерпретація в контексті герменевтичного дискурсу	159
Понькина А. М. Японская школа игры на саксофоне в контексте духового исполнительского искусства XX столетия	160
Реброва О. Є. Просвітницька сутність художньої інтерпретації: педагогічний контекст	162
Рыкунов А. И. Вопросы исполнительского мастерства в камерной вокальной музыке.	163
Семикозов А. А. К проблеме исполнительской интерпретации мандолинных концертов XVIII столетия: историко-семантический аспект	165
Сологуб В. Д. Формирование индивидуального исполнительского стиля у студентов музыкально-педагогических факультетов в процессе самостоятельной работы над инструментальными произведениями	167
Спивак А. И. Особенности формирования исполнительского стиля .	169
Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб у творчій співпраці з виконавцями	170
Тарасова Е. В. Ария Аиды из I д. одноименной оперы Дж. Верди в исполнительских версиях М. Каллас и М. Арройо	172
Терлецька М. А. Проблеми виконання сучасної оригінальної музики для бандури (на прикладі п'єси С. Мамонова «Спогад» для бандури соло)	174
Турнеев С. П. Композитор – исполнитель: диалектика творческого процесса	175
Туценко М. М. Аспекты анализа произведений для гитары (на примере «Испанского концерта» для гитары с оркестром Н. Стецюна)	177
Хурцилава Е. А., Васильева Е. В. К вопросу о музыкально-исполнительской организации метроритма	180
Чеботаренко О. В. Ф. Шопен, С. Рахманинов: к проблеме исполнительского диалога	180
Чернов І. Б. Особливості формування виконавського стилю гри на саксофоні	182
Чкония В. Красота как критерий музыкального творчества (на материале исполнительской интерпретации произведений С. Рахманинова)	184
Чугунова М. М. Інтерпретація хорових творів у підготовці майбутнього вчителя музики	185
Шафета В. В. Ансамблеве концертне виконавство на Львівщині за участю баяна-акордеона як чинник пропаганди колективного музикування України	187
Шерстюк Е. В. Импровизация как способ духовного общения в направлениях и жанрах искусства	189

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Шинтягіна І. В. Особливості використання навичок інтерпретації в хорovому виконавстві.....	190
Шрамко О. І. Духовний потенціал музичного виконавства	192

**ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ВИЩІВ**

Авдюшкіна Т. І. О проблеме эстрадного волнения.....	194
Аржанухіна С. В., Лосева О. С. Особливості розвитку виконавчої майстерності майбутнього вчителя музики	196
Ашурова А. В. Механізм дихання в вокале	198
Бай Бинь. Инновационный подход к развитию тембрального слуха студента-музыканта.....	200
Башевська М. Л., Колеснікова М. Л. Розвиток фахової інноваційної культури особистості педагогічних працівників	202
Башевська М. Л., Поддуда І. А. Готовність до інноваційної діяльності як важлива професійна якість педагога.....	203
Білостоцька О. В. Мотивація науково-дослідницької роботи майбутніх музикантів	205
Булгакова В. А., Аржанухіна С. В. Інтегровані заняття як одна з форм організації навчально-виховного процесу	207
Бурунжу А. С. Психолого-педагогические особенности формирования личности будущих хоровых дирижеров	209
Буханцева О. А. Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера	210
Вашколюп В. В. Дирижирование как творческий и организованный процесс	212
Гаврилова Л. Г. Использование мультимедийных технологий при изучении музыкально-исторических дисциплин в системе высшего музыкального образования	213
Гаврюшенко Л. С. Музыкальная литература как составная часть профессиональной подготовки звукорежиссера.....	215
Горбаньова В. О. Психолого-педагогічні засади концертмейстерського мистецтва	217
Горожанкіна О. Ю. До проблеми вдосконалення професійно-технічної підготовки майбутніх учителів музики в класі фортепіано ...	218
Гур'янова Н. М., Зворська Н. А. Виховання виконавської майстерності студентів-музикантів в умовах упровадження нових технологій	220
Гусейнова Л. В. Формування виконавської культури у фаховому комплексі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва	221
Даниш В. М. Світова музична література (коментарі до посібника)	223
Данько Н. П. Творчий компонент у структурі інтегрованого навчання музичного мистецтва молодших школярів.....	224

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Дермельова Н. М. Підготовка майбутніх учителів музики до здійснення позакласної музично-виховної роботи: оновлення пісенного репертуару творами сучасних авторів.....	225
Заря Л. О. Деякі аспекти успішності музично-виконавської підготовки студентів вищих педагогічних закладів	227
Кисіль С. С. Специфіка професійної діяльності вчителя музичного виховання	229
Коваленко Е. Н. Репертуар концертмейстера и методы его формирования	230
Коржавих І. М., Юришева Л. В. Професійна підготовка майбутніх фахівців мистецьких дисциплін у хоровому класі.....	232
Крупкин М. И. Работа над чистотой интонации как первооснова унисонного ансамбля.....	233
Крупкина Г. Н. Развитие внутреннего слуха как составная всесторонней подготовки хормейстера.....	235
Ланіна Т. О. Джаз у системі музично-виконавської підготовки вокаліста ДМШ	236
Лихо Г. С. Естетичне виховання школярів на уроках музичного мистецтва.....	239
Малеева В. О. З досвіду викладання фольклору в школах естетичного виховання	241
Мальцева Л. А. «Тетрадь по полифонии» и некоторые аспекты преподавания предмета	242
Манасян Л. А. Современные подходы к воспитанию вокалиста	244
Молчанова Л. Г. Планирование и проведение идейно-воспитательной работы в классе специального фортепиано в музыкальном училище (из опыта работы)	246
Николаева А. С. Особенности работы концертмейстера хора.....	248
Овчаренко Н. А. Застосування дистанційного навчання у вокальній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва	249
Овчарова І. А. Оптимізація засвоєння пісенного репертуару на заняттях з акомпанементу.....	251
Палаженко О. П. Особливості розвитку навичок ритму як складової музичної культури в дітей підліткового віку	253
Перцова О. В. Деякі питання профілактики стресових станів майбутніх учителів музики в процесі виконавчої діяльності	254
Петрик С. В. Самостоятельная работа студента-дирижера над оркестровой партитурой.....	256
Пікалова Л. А. Транспонування та читання з листа в курсі загального та спеціалізованого фортепіано	258
Пістунова Т. В. Трансформація дисциплін професійно-орієнтованого циклу відповідно до вимог Болонського процесу в мистецьких ВН	260
Погода О. В., Круглова Є. А. Деякі аспекти формування концертмейстерської майстерності.....	261

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Погребная М. А. Изучение фортепианного концерта в музыкальной школе	263
Полубоярина І. І., Білоус Н. С. Розвиток уяви в майбутніх учителів музики	265
Прокуденко А. Н., Ярош Е. В. С. Прокофьев «Пять стихотворений Ахматовой» (к вопросу о расширении курса ММЛ)	266
Прокуденко А. Н., Ярош Е. В. Хоровые миниатюры И. Денисовой в курсе музыкально-теоретических дисциплин	268
Протасевич Л. В. Значение индивидуально-психологических различий в вокальной педагогике	270
Ревенчук В. В. Педагогічне керування як умова забезпечення ефективності навчальної взаємодії викладача та студента в класі фортепіано	272
Резнік О. С. Аналіз конструкторських особливостей лівого напівкорпусу баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр.	273
Рибніков О. М. Особливості інструментально-виконавської діяльності вчителя музики з використанням цифрового електронного музичного інструментарію	277
Рязанкина О. В. Роль ансамбля в воспитании молодого музыканта	279
Світайло С. В. Деякі аспекти сучасної диригентсько-хорової освіти	281
Се Цзинь. Роль вокального искусства в формировании духовной культуры будущего учителя музыки	283
Семенова С. А. Камерное пение в классе академического вокала	284
Сергієнко О. В. Конкурс «Візерунки Прикарпаття» як чинник пропаганди баянно-акордеонного мистецтва початкових мистецьких навчальних закладів	287
Сінельніков І. Г. До питання вокальної імпровізації в студентському фольклорному ансамблі	289
Склярова Н. В. Коллоквиум. В помощь пианисту – абитуриенту вуза (Йоганн Себастьян Бах. Школа обучения полифонии)	291
Тесленко Т. И. Психологические аспекты певческого процесса и обретение внутренней свободы	292
Ткач М. М. «Синхронічний» та «діахронічний» аналіз музичного твору у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики	295
Толстова Н. М. Формування готовності до самоосвіти майбутніх учителів музики в процесі занять у вокальному класі	296
Трубін-Леонофф В. П. Соціокультурний аспект диригентської діяльності	298
Турко Н. Є. Проблемні питання підготовки бандуристів у сучасній науково-методичній літературі	299
Туценко Т. В. К вопросу развития восприятия современной музыки у студентов теоретического отдела на занятиях по музыкальной литературе	301

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

Ульянова В. С., Букіна Л. В. Виховання молодших школярів засобами музичного мистецтва.....	304
Хоменко А. Б. До питання вдосконалення вокально-мовленнєвої культури співака	305
Цыбульник З. Г. О развитии ладового слуха на уроках сольфеджио	307
Чистякова И. А. Система Станиславского в подготовке современного вокалиста	309
Шарыгин А. Н. Методический анализ зарубежных школ игры на тубе (из опыта педагогической деятельности)	311
Шевчук М. О. До проблеми формування художньо-педагогічної емпатії майбутніх учителів музики	312
Шенгеля Н. А. Сценическое волнение учащихся класса эстрадного пения	314
Шепелева Н. В. Когнітивна структура концертмейстера хору	316
Шимова О. В. Естетичний аналіз музичного твору у формуванні професійної культури майбутнього вчителя музики	318
Школьнік С. Я., Бесшапошникова Т. В. Викладання дисципліни «Акомпанемент» як засіб досягнення виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів.....	320
Щекина В. С. Подготовка эстрадного вокалиста к концертному выступлению.....	321
Щербакова Л. Б. Работа над современным репертуаром с учащимися детских музыкальных школ	323
Яловая Т. П. Активизация работы над слуховым анализом элементов музыкального языка.....	324
Яременко І. В. До питання інструментування для однорідних ансамблів малих форм за участю баяна-акордеона	327
Відомості про авторів.....	329

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

УДК 781.2

*В. В. Медушевский,
г. Москва, Российская Федерация*

**ЧУВСТВО МИССИИ – КРИТЕРИЙ АДЕКВАТНОСТИ
ИСПОЛНЕНИЯ ШЕДЕВРА**

Чего мы ждем от гениального исполнения музыки? То и есть главное, драгоценнейшее ее содержание, если пользоваться этим странным понятием, рожденным картезианством. «Содержание» вызывает неустрашимые ассоциации с содержимым, в то время как музыка — живая активность, действующая сила, сопрягающая энергии человека и Бога.

Разве музыка — предмет, а не чудо? Не откровение ли умной красоты Божией? Не возвышение ли жизни человека, народов, цивилизаций, человечества? Не родственница ли музыка и самой душе — единой многоспособной силе, открывающейся силе Божьей, сотворившей мир, проливающей в него свет, милость, любовь? «Чудо» стоит не в случайном этимологическом родстве с «чуять» («чуют правду»), с немецким словом schön («прекрасный»). Изначальное значение индоевропейского корня указывает на постижение высшего. «Вкусите и видите, яко благ Господь» (Пс. 33:9).

Как обозначалась эта энергия музыки до Гегеля и Канта? О чем свидетельствуют ее дивные звуки?

Если взглянуть на историю осмысления музыки в масштабе всей истории человечества, откроются два ряда понятий и явлений.

Первый ряд предстанет перед нами, если суммировать древнейшие и средневековые осмысления, а также определения гениев музыки Нового времени. Это — последняя ее цель, ее миссия, служение красоте и сама красота как энергии славы Божией, «жажда осанны», гениальность, вдохновение, восторг, преображение, окрыление, освежение духа и бытия.

Вот пример такого энергичного описания сущности музыки у язычников: «Души людей — божественные, хоть против и кричит Эпикур, — природу свою познают через песни» [1]. Изумительно возносят нас в понимании музыки слова святителя Иоанна Златоуста: «Ничто, ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь». В XVI веке Тинкторис обобщил суждения всех предыдущих веков истории в системе двадцати действий музыки. В XVIII веке Бах продиктовал определение последней цели музыки: она есть «служение славе Божией и освежение духа». В XX веке Рахманинов писал: «Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [2, с. 144]. Без чувства миссии — как исполнителю выйти на сцену? Миссия — посланничество. Исполнитель не от себя говорит. И не от лица композитора, ибо и сами композиторы не приписывали себе славы Божьей. Отчетливо онтологическую глубину искусства выявил Г. Свиридов: «Спасение искусства заключено в вере в чудо воскресения».

Вот еще суждения философов, не предавших то главное, что должно держать жизнь в высоте. По мнению И. Ильина, мало того, чтобы душа запела. «Надо, чтобы от

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

этого пения вострепетала духовная глубина человека, та, которая молится, прозревает и творит; и, вострепетав, начала молиться, прозревать и творчески внимать звукам. Только тогда музыка действительно осуществляется в жизни как художественное и магическое событие; тогда человек может сказать, что он слышал и слышал эту музыку... Музыка есть не забава, а служение и молитва, в которой «Сам Дух ходатайствует за нас воздыханиями неизреченными». И тут, может быть, впервые откроется нам все ничтожество и бессилие современного («модернистического») искусства».

Второй ряд понятий открывается из интерпретологической практики последних веков. Ключевое понятие здесь — уже не красота как явление славы Божией в мире, а содержание. Картезианская закваска термина, отторгнувшая ум от онтологического понимания сущего, работала на понижение культуры и постепенно свела предмет содержания на реалии земной жизни. Отсюда потекли в нашу жизнь ручейки, бури на море, идиллии, эмоции, утра, концепции, грядущие умозрительные иссушенные символизмы, о которых сокрушенно пророчествует Н. Римский-Корсаков как о конце настоящей музыки.

Тенденция вытеснения красоты содержанием интенсивно нарастала к концу XIX столетия. А XX век окончательно променял красоту на содержание, как Исав — права первородства на чечевичную похлебку. Человечество всегда старалось смотреть на все *sub specie aeternitatis* — с точки зрения вечности. Нынешние мерзости мотивировались необходимостью пристраиваться к наглежащему духу времени, чем особенно охотно занимаются современные дремучие режиссеры. Один из них искренне недоумевал, с чего это вдруг все взъелись на него за спектакль, в котором Гамлет на глазах зрителей изнасиловал Офелию на крышке рояля, — это ведь пикантно, неожиданно и отвечает духу времени.

Ради терминологической комфортности сохраним все же привычное понятие облеченного в звуковую форму содержания. Однако разграничим в нем два разноприродные начала: окрыляющая красота — содержание № 1 — образуется на вертикальной оси предстояния человека и человечества Богу. А содержание № 2 — на горизонтальной оси их обращенности к обстоятельствам земной жизни.

Тут же возникла пред нами система координат, которая даст понимание всего на свете, будь то наш ум, воля, система образования, представления о высоте и низости, о критериях восхождения и деградации жизни, народов, цивилизаций, человечества, о признаках, отличающих регресс от прогресса и так далее до бесконечности.

Из системы координат вытекает главный принцип сопряжения двух содержаний. Они соотносятся не как два слоя пирога, а именно как пронизывание горизонтали вертикалью, несущее в себе в соответствии с вектором направленности либо восхождение на высоты и преобразование всего земного в неслыханно прекрасное, либо дегенеративные процессы опошления, деградации и распада.

От святых отцов возьмем аналогию: соотношение воздуха и света. Именно разность их природ дает возможность просвещения. С физической точки зрения воздух — это вещество, а свет — энергия электромагнитных колебаний. Так и в духовной области. Умный свет истины-красоты-любви открывает возможность видеть все умные предметы мысли. Но они не видны в духовной тьме, которая есть отсутствие света. Так же удручающе действие дьявольского хлада, который есть отсутствие огненной всеживающей любви Божией.

Первое, что открывается в сфере музыки — это четкое разграничение рангов высоты музыки, в частности, и в сфере исполнительского искусства. Здесь же и критерий адекватности исполнительских решений.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

В одной из моих статей я задался вопросом: чему адекватно адекватное восприятие произведения? Ответил: адекватно культуре. Ответ недостаточный. Ведь сама культура может быть больной. Значит, и над ней самой должно стоять нечто более высокое и абсолютное, что позволяет измерить степень ее здоровья или поврежденности.

Что же это? Заповедь культуры впервые прозвучала в раю из уст Божиих. Культура — возделывание. Возделывание чего? Ада? Нет, рая. Святые отцы понимали заповедь культуры не в сельскохозяйственном смысле, а в духовном. Возделывать надо мысли Божии — любовь и красоту Божию, не имеющие предела.

Всякий шедевр поднимает культуру. Чем? Откровением красоты Божией. Это можно показать и в анализе великих эпохальных стилей. Адекватно ли откровение стиля культуре? Казалось бы, откровение опрокидывает все каноны. Однако не опускает ее, не низводит в хаос. Напротив, дает ей новую славу. Какая радость, что кроме Баха у нас есть и Моцарт, а еще и Чайковский, и Римский-Корсаков...

На что же опирается шедевр? Опирается, по глубокому прозрению Рахманинова, на вечную, не меняющуюся миссию музыки. Разве может измениться желание Бога открыться людям в сиянии огненной Его любви, ради которой был сотворен мир и обильно посылались служителям красоты ее немислимые откровения?

Сама же неизменность миссии восходит к последнему основанию всего сущего. «Я не изменяюсь», — говорит Господь (Мал. 3:6). И добавляет: «Посему вы, сыны Иакова, не уничтожились». Существенно, что и неостановимо приближающийся эсхатон истории, откровение нового неба и земли означает не конец мира, а его преобразование, когда и время втечет в вечность и растет в ней — когда исчезнут перегородки между прошлым, настоящим и будущим, когда настоящее станет настоящим, подлинным, не ослабевающим, но возрастающим в радости, когда разделенные тысячелетиями люди окажутся вместе, и лишь те, кто упорно стремился к жизни вне Бога, исполнят это свое заветное желание и обнаружат себя вне Царствия.

Русское слово «исполнение» — религиозного происхождения. Исполняются пророчества. Исполняются духом. Аморально исполняться самодовольством. Исполнение, таким образом, — на вертикальной оси. И здесь оно означает возведение в полноту совершенства.

Шедевр — откровение славы Божией. Оно-то, бесконечное по красоте, и является предметом исполнительства. Отсюда и «интерпретация» — от лат. *interpret* «вестник» (богов). Мы исполняем не содержание, а откровение. А оно — не вещь. Оно живое, дается конкретным людям, учитывает эпоху, ситуацию, тысячи мелочей вплоть до акустики зала... Отсюда законность разных исполнений и интерпретаций по «горизонтали» (не путать с критерием высоты интерпретации, которая не должна снижаться).

Вот что пишет Бетховен французской пианистке Марии Биго по поводу ее исполнения: «Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я». «Нечто лучшее, чем я» — это Небо музыки. Оно-то, божественная правда и красота, есть последняя инстанция понимания и исполнения. «Понять — значит продолжить, значит стать поэтом самого поэта». Мысль Новалиса осуществляет себя в музыке тогда, когда исполнителю открывается заново, действием свыше, то Небо музыки, которое вдохновляло и композитора. Композитор и исполнитель — возлюбленные братья красоты Небесной.

Таков в общей форме ответ на заявленную в названии этого сообщения тему. И понятно, чего ему недостает. Недостает конкретности видения, возникающей в конкретности исполнительских анализов. Но они возможны уже за пределами конференции — в рамках мастер-класса.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цензорин. (Censorinus) «О дне рождения» / Цензорин. (Censorinus) // Вестн. древ. истории. – 1986. – № 2, 3. О том же говорил Бетховен: «Все художественное творчество имеет источником Бога и относится к человеку лишь постольку, поскольку оно свидетельствует о действии в нем божественного начала».

2. Рахманинов С. Литературное наследие : в 3 т. Т. 1 / С. Рахманинов. – М. Сов. композитор, 1978. – 648 с.

УДК 784

*В. І. Андрєєва,
м. Київ*

**ПОСТАТЬ ЛЮДМИЛИ ЮРЧЕНКО В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

Народна артистка України, лауреат Державної премії ім. Т.Г.Шевченка, провідна солістка Національної опери України Людмила Юрченко відома не лише на Україні, а й далеко за її межами. Починаючи з 1977 року, коли вона виступила за кордоном на фестивалі в Бухаресті до 100-річчя Румунії, співачка впродовж 30 років виїздила на гастролі з Національною оперою України ім. Т.Г.Шевченка. В її репертуарі більш ніж 30 найскладніших оперних партій світової оперної літератури. Серед них Марфа та Марина Мнішек («Хованщина» та «Борис Годунов» М.Мусоргського), Любаша («Царева наречена» М.Римського-Корсакова), Любов та Поліна («Мазепа» та «Пікова дама» П.Чайковського), Фенена та Амнеріс («Набукко» та «Аїда» Дж. Верді), Кларіче («Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва), Настя («Тарас Бульба» М.Лисенка), а також партія мецо-сопрано з «Реквієму» Дж. Верді. Усі вони з успіхом були представлені співачкою за кордоном.

З гастрольними поїздками Л.Юрченко відвідала Румунію, Іспанію, Німеччину, Францію, Швейцарію, Голландію, Данію, Польщу, Югославію, Угорщину, Бразилію, Японію, Канарські острови, а також країни колишнього радянського Союзу.

Співачці поталанило співпрацювати з видатними митцями: диригентами Стефаном Турчаком, Олегом Рядовим, Костянтином Сімеоновим, Володимиром Кожухарем, режисерами Дмитром Смоличем, Іриною Молостовою, Дмитром Гнатюком. Саме працюючи в оперному театрі Л.Юрченко отримала змогу розкрити і реалізувати свій талант в повній мірі. Але до театру і взагалі до співу вона прийшла не одразу.

Людмила Юрченко належить до того покоління співаків, які прийшли в мистецтво досить пізно. Повторюючи шлях на сцену видатних українських співаків Євгенії Мірошніченко, Анатолія Солов'яненка, Анатолія Мокренка, Людмила Юрченко спочатку отримала робітничу професію – вона закінчила полтавський технікум легкої промисловості по спеціальності випробувач електродвигунів. Але з самого дитинства її вабила музика, вона обожнювала співати. Тому, працюючи на полтавському заводі «Електродвигун», паралельно пішла вчитися в вечірню музичну школу, виступала у складі полтавської капели бандуристок, яка функціонувала на базі школи. По класу вокалу Людмилі пощастило потрапити до викладача сольного співу Василя Опенька, який виховав не одне покоління майбутніх зірок. Його викладачем в київській консерваторії був також полтавець Михайло Микиша, учень славнозвісного Олександра Мишуги.

Взагалі полтавська земля здавна славилася хорошими голосами – Михайло Микиша, Олександра Ропська, Римма Біловод-Разумова, Наталія Косенко, Діана Петриненко, Микола Кондратюк, Андрій Кікоть, Микола Шопша, Роман Майборода, Раїса Кириченко. Цей неповний список також прикрашає ім'я Людмили Юрченко. Майже всі вони продовжили свою музичну діяльність в якості викладачів. Тільки зараз в Національній музичній академії працюють одразу декілька вихідців з Полтави – Діана Петриненко, Роман Майборода, Валентина Андрєєва. Також свої знання та вміння передає студентам і Людмила Юрченко. Нещодавно вона отримала звання доцент кафедри сольного співу. Людмила Юрченко продовжує традиції вокальної школи,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

закладеної ще в Музично-драматичній школі М.Лисенка такими видатними викладачами як Олександр Мишуга та Олена Муравйова.

УДК 786.2

*В. І. Багрова,
г. Луганск*

ЭВОЛЮЦИЯ СОНАТНОГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Расцвет сонатного цикла связан с эпохой Просвещения. Он характеризуется повышенным интересом к человеческой личности, к её взаимоотношениям с окружающим миром. Всё богатство проявлений жизни с её контрастами, конфликтами воплощается через логику сонатного цикла. Именно в этом тяготении к обобщающему взгляду на жизнь, к утверждению идей обнаруживается природа мышления венских классиков.

Подытоживая основные тенденции в развитии мировоззрения тогдашней Европы, классицизм объединил в себе рациональную упорядоченность с душевной щедростью. Так, метод отображения действительности в борьбе противоположностей типично был отображён в форме сонатного Allegro. Трёхчастный цикл и сонатное Allegro в первой части – это типичное построение большинства классических фортепианных сонат.

Йозеф Гайдн – самый старший из трёх великих венских классиков. Путь от простеньких предклассических клавирных дивертисментов для домашнего музицирования до зрелых серьёзных классических сонат пролёг через его творчество. Он создавал тонкие, поэтичные и колоритные страницы лирики, прославился среди современников своим музыкальным чувством юмора. Композитор вдохнул в свои произведения столько настоящего чувства, что его «простая» музыка своим жизнелюбием и искренностью пережила столетия и покорила тысячи людей [1, с. 210]. Мышление Гайдна инструментальное, от него далека вокальная, оперная основа тематизма. Даже в песенных темах Гайдн подчёркивает ритмично-танцевальную основу.

На почве классического стиля расцвело во второй половине XVIII столетия искусство Вольфганга Амадея Моцарта. Исполнительство было органичным и необходимым проявлением его музыкального гения, неразрывно связанного с композиторской деятельностью.

Во многом Моцарт исторически продолжает дело Гайдна. Но всё же у Гайдна преобладает интерес к жанрово-бытовой тематике, а у Моцарта к лирико-драматической. Для Гайдна характерен объективно-эпический мир образов и идей, для Моцарта – субъективно-драматический. В сравнении с предшественниками конструкция сонатности становится более чёткой, а правила сонатной формы – более суровыми. Фортепианное письмо сонат отличает большое мастерство в области полифонии и оркестровой трактовки фортепианного звучания, что выявляется как в более полном охвате фортепианных регистров, так и в имитировании различных оркестровых инструментов – скрипок, духовых инструментов, контрабасов и т.п.

Композитор значительно обновляет каждую из частей цикла. Его сонатные экспозиции многотемны, широко развёрнуты и поэтому особенно многогранны. Одна партия может выступать в виде нескольких тем, что продиктовано стремлением к непрерывно обновленному развитию.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

В медленных частях налицо богатство кантиленных мелодий. Здесь даже малейший штрих может придать звучанию новый колорит, раскрыть иные грани образа. Необычайным разнообразием, богатством ритмов отличаются финалы моцартовских сонат. В их моторности чувствуется особая динамичность развития.

Народная напевность и танцевальность музыки Гайдна, тонкий психологизм эмоций в музыке Моцарта – всё это было широко воспринято и претворено Бетховеном.

Присущие музыке Л. Бетховена огромное энергетическое напряжение, возбуждённость чувств делали её близкой романтикам. Однако неповторимо-индивидуальное содержание творчества Бетховена находится именно на грани взаимодействия двух исторических стилей с его необычайной личностью и в этом состоит уникальная ценность написанного гением раздела фортепианного искусства [2, с. 115].

В наибольшей мере развитие и разнообразие стиля Бетховена отразили сонаты. Тут варьировалось и построение цикла, и конструкция отдельных частей, и характер тем. Соната вобрала в себя не только разнообразные достижения стиля, но и другие формы, например, – вариации и фугу.

Ради воплощения своих бурных образных замыслов композитор развивает оркестральность. А иногда и совсем отвергает прозрачность и ясность классических идеалов звучания и приходит к симфонической трактовке фортепиано. С этим связаны такие изменения в фактуре, как расширение реально используемого фортепианного диапазона, большая массивность изложения, обогащение исполнительской техники. Л. Бетховен часто пишет сонаты в виде 4-частного цикла, воспроизводящего последовательность частей симфонии и квартета: сонатное Allegro – медленная лирическая часть – менуэт (или скерцо) – финал. Примерами такого строения служат сонаты ор. 2 № 1, 2, 3; ор. 28.

Встречаются у Бетховена и двухчастные сонаты (ор. 54, ор. 90, ор. 111), и со свободной последовательностью частей (вариационная часть – скерцо – траурный марш – финал – в сонате ор. 26; соната quasi una fantasia ор. 27 № 1, 2; соната ор. 31 № 3 со скерцо и менуэтом).

Иногда композитор обращается к программности, которая получит широкое развитие в сонатах композиторов-романтиков (три части сонаты ор. 81 называются «Прощание», «Разлука», «Возвращение»).

Таким образом, соната в творчестве венских классиков – это целая эпоха в истории европейского искусства. Она выработала основные принципы, получившие развитие в творчестве композиторов последующих столетий. Недаром она зовётся «классической», что с итальянского переводится как «образцовый».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 299 с.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. : в 2 т. Т. I / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.

**МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ВПЛИВОВИЙ ЧИННИК
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

Відродження національної освіти і культури, яке відбулося завдяки соціально-історичним перетворенням у нашій державі, активізація міжнародної взаємодії, розвиток науково-технічного прогресу, глобалізація культури спричинили значну трансформацію сучасного суспільства. Постійні зміни різних сфер життя висувають нові вимоги до рівня професійної культури сучасного фахівця та зумовлюють потребу оновлення умов його підготовки.

Мета нашого дослідження – вивчення мотивації впливу масової культури на формування професійної культури.

Професійне зростання особистості завжди викликало жвавий інтерес у науковців. Дослідники зазвичай звертають увагу на питання розвитку особистості в професійній діяльності (Б. Ананьєв, А. Асмолов, О. Дашкевич, А. Леонтєв) [4, с. 46 – 48]. Загальними питаннями вивчення професійної культури фахівця займалися такі науковці, як С.Я. Батишев, Є.Д. Клементєв.

Уперше широке використання терміну «професійна культура» відноситься до 80-х рр. ХХ ст., зокрема, в роботах С. Батишева, В. Ломова, Г. Соколова. Дослідники виділяють наступні складники професіоналізму особистості: 1) освіченість; 2) системність та аналітичність мислення, вміння прогнозувати розвиток ситуації; 3) комунікативні вміння, навички ефективної міжособистісної взаємодії; 4) високий рівень саморегуляції, самоконтролю, стресостійкості; 5) ділова спрямованість, активність, прагнення до постійного підвищення професіоналізму [Там само, с. 46].

Масова культура, будучи одним з найяскравіших проявів соціокультурного буття, залишається порівняно мало осмисленим феноменом з точки зору загальної теорії культури. Згідно з концепцією Е. Орлової, в морфологічній будові культури можна виділити дві області: повсякденна культура, засвоєвана людиною в процесі її загальної соціалізації в середовищі проживання, і спеціалізована культура, освоєння якої вимагає професійної освіти. Проміжне положення між цими двома напрямками і займає масова культура [3, с. 1 – 2]. Сучасники, з одного боку, аналізують масову культуру як культурний та соціальний феномен, що відображає морально-психологічні, емоційні, соціальні настановлення свого часу (Ю. Божко, Г. Кнабе, І. Набок, В. Ткаченко). Представники протилежної думки (Х. Ортега-і-Гассет, А. Попов) вказують на руйнівні функції цього явища [6, с. 4]. Поняття «масова культура» є полісемантичним, і різні дослідники вкладають у нього свій смисл. Окрім того, в сучасних розвідках досить часто це поняття і «поп-культура» мають спільне поле вжитку. Під масовим розуміється мистецтво, пов'язане з появою засобів масової інформації, а під поп-культурою – певна культурна універсалія, що позначає ту її галузь, яка є зрозумілою більшості населення та протиставляється елітарній культурі. Отже, під масовою культурою ми розуміємо витвори мистецтва, форми взаємодії, конструкти поведінки, які, завдяки засобам масової інформації, набувають здатності до розповсюдження та сприймаються, споживаються широкими масами населення, до яких може бути віднесений і підготовлений, але непідготовлений в інтелектуальному та художньому розумінні споживач [1, с. 106 – 111].

Вирішальною межею у визначенні масової культури є ринкові умонастрої, які трактують мистецтво, науку як предмет споживання, підпорядкований економічним міркуванням. Саме в цьому пункті масова культура назавжди розходиться із

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

справжньою професійною культурою. Справжні професіонали зайняті внутрішнім процесом своєї роботи. Навпаки, професіонала зі сфери масового мистецтва оцінюють за «продуктивністю», за реакцією аудиторії і, як підсумок, за прибутком або збитком. Оцінка масового мистецтва непов'язана з його естетичним значенням, має значення тільки ступінь впливу на аудиторію. У свою чергу, працюючи у формах масової культури, художник може піднятися до справжньої творчості. Адже масова культура досить часто опирається і на фольклорну традицію, і на професійну культуру, зокрема класику [2, с. 18 – 19; 1, с. 109]. З одного боку, розвиток масової культури призводить до підвищення професійної культури особистості: у процесі її формування з'явилася можливість ознайомлюватися з найрізноманітнішими творами мистецтва, з останніми досягненнями науки, у форматі популяризації явищ культури. Це є важливим у розвитку складників професіоналізму особистості. Але, з іншого боку, розширення масової культури призводить до спрощення духовності, панування утилітарного ставлення, що знижує рівень професійної культури [5, с. 13 – 14].

Отже, до масової культури як фактора впливу на формування професійної культури не можна ставитися однозначно. Феномен масової культури являє собою досить складний, неоднозначний та суперечливий пласт культури. У сучасному навчальному процесі при формуванні професійної культури важливим є використання позитивних сторін проявів масової культури. Це питання заслуговує пильної уваги дослідників у галузі культури та освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гофман А.Б. Дилеммы подлинные и мнимые, или О культуре массовой и немассовой / А. Б. Гофман // Социол. исследования. – 1990. – №8. – С. 106 – 111.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1990. – 319 с.
3. Культура і мистецтво / Масова культура та її соц. функції // reff.net.ua / 31936. – С. 1 – 2; 10 – 11.
4. Кухарчук А. М. Человек и его профессия / А.М. Кухарчук, В.В. Лях, А.Б. Широкова. – Минск : Совр. слово, 2006. – 544 с.
5. Міщенко Н.Д. Масова культура як предмет філософського аналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Н.Д. Міщенко. – Х., 1999. – 25 с.
6. Устименко-Косоріч О.А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О.А. Устименко-Косоріч; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2008. – 22 с.

УДК 78.083.3

*Е. Н. Бондаренко,
з. Северодонецк*

ФОРТЕПИАННАЯ ТОККАТА НАЧАЛА ХХ ВЕКА: МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА

Особый период расцвета и обновления жанра токкаты приходится на начало ХХ века. Как уже случалось ранее, рубеж веков рождает интерес к историческому прошлому и заставляет посмотреть на достигнутые ценности под новым ракурсом. Этот новый взгляд под влиянием эстетики и стилей композиторов выводит на очередной виток эволюционного развития жанр токкаты. На основе старинных традиций и образцов нового типа токкаты создается в один период времени три разнонаправленных сочинения, которые открывают новую эру развития жанра.

Обращение композиторов, К.Дебюсси, М.Равеля, С.Прокофьева, к жанру токкаты в начале ХХ века сыграло важнейшую роль в эволюции жанра. Мощнейший

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

толчок развития содержательной сферы на основе остигатного движения закреплённой ритмо-формулы рождает токкату нового типа – произведение, звучащее виртуозно, свежо, с фактурной новизной, сильной энергетикой воздействия. Сохранив ощущение импровизационно-свободной формы из-за стремительности развития, непрерывно-моторного движения токката преломляет художественные образы, подчеркивая стилистические особенности композитора и его эстетическое кредо и открывая для собственной модификации новые перспективы и пути. Характерными чертами токкаты начала XX века являются: разнообразие образной сферы; кристаллизация ритмо-формулы; виртуозность; устремленный темп; модифицированное повторение тем; преобладание ударного звукоизвлечения; пластовое развитие динамики; линейность; импровизационная свобода формы; новая трактовка звучания фортепиано; новый набор фактурных приемов; обогащение ладово-гармонического языка; усложнение исполнительских приемов; вариативность интерпретаций.

Сравнительный анализ токкат К.Дебюсси, М.Равеля, С.Прокофьева выявляет как черты сходства, так и черты различия этих сочинений. Все токкаты написаны композиторами – блестящими пианистами. Для всех токкат характерен размер 2/4, ударность приема звукоизвлечения, быстрый темп, минорная тональность (основная), примерно одинаковый объем, главенство одной многократно повторяемой и модифицируемой темы, яркость образов, наличие коды, сложность фактуры, основные длительности – шестнадцатые, широкий диапазон звучания динамики и клавиатуры, подчеркивание и расширение возможностей звучания фортепиано, новый технологический и артистический уровень исполнительских задач. Каждая токката воплощает характерные национальные черты соединения традиций жанра и ментальность композитора. Индивидуальность токкаты Клода Дебюсси – она пластична, содержит большую гамму колоритов, красок и гармоний, образная сфера – элегантно-рафинирована, звучание прозрачное, устремленность волнообразная. Фортепиано – рояль трактуется как красочно-гармонический инструмент, благодаря тембрам, педалям, типу звукоизвлечения создающий колористическое звучание, передающие гедонистическое отношение к жизни. Токката Мориса Равеля, где содержательный круг более психологичен до драматического оттенка, где автор без надрыва, глубоко, благородно-изысканно, свежо и элегантно реализует художественную мысль, воплощает ее в напряженно звучащем маршале. Особая черта этой токкаты в соединении мелодико-гармонического звучания фактуры, передающего беспокойство, тревогу, взволнованность музыкальной речи. Фортепиано трактуется как ударно-гармонический инструмент. Индивидуальность токкаты С.Прокофьева – в ее стальном блеске и напоре движения, в силе и мощи энергии духа и тела, дерзкой ударности приемов игры, ощущения жизни – как новизны открытий и личностного роста, утверждение права смелых решений. Дух этих токкат, суть ощущений, эмоций, градус накаленности развития, тип фактуры, гармонические краски, особенности метроритма, комплекс воплощения образа и обновления жанра в новом звучании фортепиано – передают саму разность ментального подхода и те глубинные эстетические, художественные, духовные и культурные корни, которые напитали композиторскую душу и плоть тела. Именно эта разность решений и открывает новые пути развития жанра токкаты и его модификации для композиторов XX и XXI вв.

Подытоживая изложенное, можно сформулировать некоторые выводы. Токката – многогранное и многомерное явление, универсальный жанр, сохранивший потенциал развития на протяжении всего своего существования – более пяти веков – и сохранивший актуальность и интерес, как в композиторской, так и в исполнительской деятельности. Современная Токката – виртуозное произведение, для которого характерно воплощение широкого круга образов, быстрое движение, наличие

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

устойчивой ритмо-интонационной формулы, модификационного проведения и развития тем с преобладанием ударных приемов звукоизвлечения. Токката, отражая художественную эстетику и индивидуальность композиторского стиля, сформировала устойчивый токкатный комплекс – те узнаваемые характерные черты, которые создают быструю идентификацию жанра. Особенность жанра токкаты состоит в исключительном сочетании устойчивых параметров и постоянном стремлении к саморазвитию, внутренней динамизации всех характерных черт, что при любых индивидуальных исходных тематических, интонационных, ритмических зернах приводит к захватывающему процессу проживания образа, сквозному типу развития драматургии произведения, созданию ярких, самобытных исполнительских интерпретаций.

УДК 785.11

Л. А. Воротынцева,
г. Луганск

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ Г. КАНЧЕЛИ КАК ВТОРАЯ СТУПЕНЬ МИКРОЦИКЛА В ТРИАДЕ: ПЕРВАЯ, ПЯТАЯ И СЕДЬМАЯ СИМФОНИИ В АСПЕКТЕ ДИНАМИКИ ТРАГИЧЕСКОГО

В симфоническом творчестве грузинского мастера, представленного семью симфониями, где первая согласно определению автора, является Прологом, а последняя Эпилогом, образуется микроцикл с динамикой трагического. В этой связи интересно рассмотреть Пятую симфонию как второе звено в процессуальности усиления трагизма от Пролога к Эпилогу.

Сочинение имеет свободную форму, где явно прослеживаются три раздела, основанных на сопоставлении лирического и трагического начал, что стало характерной чертой стиля композитора. В подобной смене трепетного сокровенного тематизма и посягающей на человеческое начало в его облике внешней агрессии отзеркаливаются конфликты современного мира.

В первом разделе лирическая сфера несёт в себе живое человеческое начало и раздвоена на два полюса. На одном — лейттема клавесина, навеянная музыкой барокко и воспринимаемая в контексте симфонии как что-то совершенное, но очень далёкое, безвозвратно потерянное. На другом полюсе — напевная, но до боли щемящая мелодия, окрашенная в тёплые тона дерева на *ppp* в среднем регистре (ц. 15). В начале симфонии она только формируется, робко напоминая о своей сущности. Но уже с т. 3 становится очевидным, что этим образом уготована гибель. Здесь заявляет о себе незримая грозная сила в виде нисходящей лавины звуков на *fff* деревянных духовых и струнных инструментов, напоминая о себе дважды и пытаясь разрушить клавесинную тему, она раскрывает злой лик в первой кульминации в ц.3, где грохочут литавры, весь оркестр разрывается волнообразными пассажами, ударные вместе с медью акцентируют каждую долю. От первоначальных проникновенных тем не остаётся и следа. Действие разворачивается как в подлинной трагедии: кластерный удар на сильной доле вызывает новую волну разбушевавшейся злобной стихии всего оркестра (тт. 19 – 23). И как часто принято у Г. Канчели — провал в бездну, где лишь одинокая арфа роняет на *ppp*, как две капли *e* (ц. 4, т. 6).

В следующем фрагменте (ц. 4, т. 6 – ц. 13) наблюдается постепенная концентрация трагического начала. В ц. 6 предпринимается новая попытка уничтожения светлого полюса драмы преславыми зловещими волнами всего оркестра, куда включаются имитирующие их спад устрашающие выкрики труб (ц. 7),

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вызывающие звучание всей медной группы в кадансе (ц. 8), который завершает эту волну развития. И, наконец, третья самая мощная фаза разрушения живого человеческого бытия (цц. 9 – 13) выливается в главную кульминацию первого раздела с грохотом ударных, завыванием деревянных духовых и струнных, громогласными ударами меди, после чего возникает утвердительное декларирование уже встречавшегося ранее мотива каданса.

Второй раздел (ц. 14) — это реакция на только что свершившееся. Он наполнен ощущением пустоты и серости, осознанием неизбежного и полным смирением. Альт и арфа воплощают внутренний диалог с самим собой, повторяющие один и тот же звук *e*, они воспринимаются как сожаление и оставленный без ответа вопрос. В роли ответа звучит одна из самых поэтичных мелодий симфонии — второй полюс лирики (цц. 15 – 20). Здесь же постепенно формируется вальс, который у Г. Канчели, как правило, несёт что-то необыкновенно светлое, но навсегда утраченное. Его мелодию поёт тусклый тембр альтовой флейты, приобретающий значение лейттембра. В ц. 21 её реплика звучит как предупреждение о надвигающейся катастрофе. В этом убеждает мерцание остинато арфы, нарушаемое неожиданными вскрикиваниями струнных (т. 155). Они становятся всё более агрессивными на фоне остинато дерева. В эту разноголосицу включаются знакомые волнообразные пассажи струнных и деревянных духовых, периодически образуя вертикали, разбивающие монотонные долбящие повторы *tutti* (тт. 169 – 183). Реплика клавесина (т. 176) как бы пытается встать на пути грозной силы, словно стараясь поддержать её, опять возникают блики лирических тем-образов (цц. 25 – 27), а с ц. 28 прорисовываются очертания сарабанды. Это полное смирение, воплощённое в повторяющихся кадансах, подчёркнутых трелью на слабой доле и в дальнейшем разрастающихся до небывалых масштабов трагедии. В сопряжении со зловещими волнами дерева, взрывами ударных, трели, переходящие в остинатное движение валторн воссоздают похоронную процессию. Кажется будто пало всё поколение. В ц. 29, т. 4 трели на *rrrr* у дерева воспринимаются как отзвук свершившейся катастрофы и в то же время как переход к заключительному разделу.

Завершающий «уход в тишину» (ц. 30) утрачивает эпически-обобщающее и «примиряющее» значение. Финал монолитен. В пустоте повисает одна нота, затихающая мгновение спустя, оставляя словно висеть в воздухе извечно неразрешимый вопрос, созвучный высказыванию современного музыковеда Н. Зейфас: «Из незапамятного эпического прошлого музыка выводит нас в очень непростой современный мир, где мы сами должны найти своё место» [1, с. 193].

В результате исследования становится очевидной динамика трагического начала, заявлявшего о себе вначале короткими всплесками гнева и вылившееся, в разрушительную силу, посягающую на человеческое духовное начало.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах / Н. Зейфас. – М. : Музыка, 2005. – 587 с.

УДК 78.071.1(439)+130.2(043. 2)

А. И. Геди,
г. Киев

МЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛЫ БАРТОКА

Творчество выдающегося венгерского композитора XX века Белы Бартока достаточно широко исследовано в трудах западноевропейских и отечественных музыковедов: Д. Дилле, Я. Демени, С. Морё, Б. Сабольчи, Ф. Бониша, Й. Уйфалуши,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

И. Нестьева, И. Мартынова. Тем не менее, проблема ментальности, на наш взгляд, не раскрыта должным образом. Для украинских исполнителей музыка венгерского автора по-прежнему сложна и именно поэтому редко исполняется в концертах. Если подойти к вопросу трактовки музыки через призму таких понятий, как «менталитет», «ментальность», то многие трудности музыкального языка Б. Бартока станут понятней, а значит, и доступней как для исполняющих, так и для слушающих его музыку. Именно в этом и состоит актуальность выбора темы.

Менталитет является предметом рассмотрения гуманитаристики. Стоит отметить тот факт, что большинство современных ученых не разграничивают понятия «менталитет» и «ментальность» (Г. Стельмашук, К. Г. Юнг). В то же время отдельные исследователи (Л. Леви-Брюль, О. Усенко) предпринимали попытки установить содержание и соотношение этих терминов. На наш взгляд, «ментальность» и «менталитет» - понятия взаимодополняющие друг друга.

Так ментальность как коллективно-личностное образование представляет собой устойчивые духовные ценности, глубинные установки, навыки, автоматизмы, латентные привычки, долговременные стереотипы, рассматриваемые в определенных пространственно-временных границах, являющиеся основой поведения, образа жизни и осознанного восприятия тех или иных явлений действительности. Это – «архетипы», «...присутствие которых не объясняется собственной жизнью индивида, а следует из первобытных врожденных и унаследованных источников человеческого разума» [4, с. 64].

Трактовки понятия «менталитет» и «ментальность» несколько отличаются. В «Современном философском энциклопедическом словаре» менталитет трактуется как «образ мышления, общую духовную настроенность человека или группы» [3, с. 263]. Авторы ограничиваются лишь изучением процесса мышления. Энциклопедический словарь «Терра Лексикон» под данным понятием подразумевает определенный образ мыслей, совокупность умственных навыков и духовных установок, присущих отдельному человеку или общественной группе [2, с. 349]. В такой трактовке отсутствует упоминание о важной составляющей менталитета - языке, а из культурных особенностей учитываются только особенности поведения.

Язык в своем строении, лексике, фразеологии, фонетике, в общепринятых правилах несет отпечаток ментальности своего народа. “ Так как языки неразрывно сращены со внутреннею природою человека и скорее самодеятельно вытекают из нее, чем произвольно создаются ею, то на таких же основаниях можно было бы назвать духовную особенность народов действием языков (как и наоборот). Истина — и в том и другом вместе: характер народа и особенности его языка вместе и во взаимном согласии вытекают из неисследимой глубины духа ” [1, с. 63].

Исходя из выше сказанного, рассмотрим ментальные характеристики венгерского народа на примере творчества Белы Бартока. Культура венгров - явление, не характерное для общеевропейского культурного пространства. Это утверждение обосновано рядом историко-географических факторов. Венгры – единственный финно-угорский народ, территориально обособившийся от ареала северно-евразийских культур. Таким образом, перед нами возникает европейская культура, обогащенная идеями и образами, унаследованными от времен, предшествовавших расселению венгров на современной территории, и восходящие к эпохе общности финно-угорских народов (примерно третье-второе тысячелетие до нашей эры).

Следует отметить воздействие венгерского языка, одного из сложнейших в мире, на ритмоинтонационную сферу музыки Б. Бартока. Например, ударения на первый слог в слове, резкие, как бы обрывающиеся к концу фразы, - всем этим пропитана музыка венгерского композитора. А лирические мотивы, мелодии широкого

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

дыхания, протяжность - результат взаимодействия со славянской песенной традицией. Барток собирал не только венгерский, но и восточноевропейский, ближневосточный фольклор.

На основе вышесказанного сделаем выводы:

1. «ментальность» и «менталитет», несут в себе характерные черты той или иной культуры;
2. изучение ментальности, менталитета, в частности языковых особенностей того или иного народа, позволяет гораздо глубже проникнуть в суть композиторского мышления;
3. понимание «ментальности», «менталитета» того или иного народа позволяет найти верные интерпретационные решения, как в области художественных, так и технических проблем музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 311 с.
2. Терра Лексикон : иллюстр. энцикл. словарь / под ред. С. Новикова. — М. : Терра, 1998. — 670 с. : ил.
3. Философский энциклопедический словарь / под ред. Е. Губского. — М. : Цифра, 2002. — 576 с.
4. Юнг К. Г. Архетип и символ. / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 85 с.

УДК 78.071.2 (477) (043.2)

*Т. В. Гусарчук,
м. Київ*

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧІЙ БІОГРАФІЇ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

Феномен Олександра Кошиця у нашому сприйнятті дедалі стає все ближчим, яскравішим та об'ємнішим. Цьому сприяють видання та виконання його творів, публікації літературної та епістолярної спадщини митця, наукові розвідки останніх десятиліть [1 – 5].

Як відомо, виїхавши за кордон у 1919 р. з Українською республіканською капелюю, О. Кошиць підкорив світ, розкривши через пісню незрівнянні багатства душі українського народу. Проте унікальні властивості його диригентського портрету вповні проявилися вже у київський період творчої діяльності, коли у різних її напрямках формувалися провідні риси творчої особистості митця, що визначає **актуальність** більш докладного розгляду саме зазначеного періоду. Тож **метою** пропонованої розвідки є розкриття творчих здобутків О. Кошиця у різноаспектних проявах його диригентської діяльності у Києві та з'ясування тих провідних чинників, які вплинули на становлення його творчої постаті.

Київський період фактично розділений надвоє недовгим перебуванням Кошиця на Кубані. Перший київський період – це роки його навчання у Київських духовних семінарії та академії, де він глибинно опановує традиції українського церковного співу. Протягом трьох останніх років навчання у Київській духовній академії Кошиць, як відомо, керував її хором (1898 – 1901 рр.), завдяки чому колектив набув рівня майстерності, адекватної найкращому на той час хору Володимирського собору під орудою Я. Калішевського.

Під час навчання в духовній семінарії О. Кошиць познайомився з М. Лисенком, і відтоді розпочинається їхнє багаторічне спілкування, позначене могутнім впливом Лисенка на творче становлення Кошиця, який починає записувати та обробляти

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

народні пісні, відвідувати співанки в хорі, яким керував Лисенко, вечори пам'яті Т. Шевченка.

Період після повернення Кошиця до Києва у 1904 р. позначений «активністю, безліччю ініціатив, високим тонусом, оптимізмом з огляду на творчі перспективи. Цей малодосліджений період – вельми цікавий», – зазначає Л. Пархоменко у передмові до видання листів О. Кошиця [3, с. 7].

Кошиць розпочинає роботу у Київській духовній семінарії і одразу ж вступає до нововідкритої Музично-драматичної школи М. Лисенка (1904 р.) у клас композиції професора Г. Любомирського. М. Лисенко запрошує його очолити невеликий аматорський хор школи. «Від моменту цієї роботи у мене почалася дружба з Лисенком. Я знайшов у ньому людину надзвичайно чулу, з ніжною душею й найшляхетнішої вдачі» [2, с. 443]. Поряд з Лисенком Кошиць працював і у товаристві «Боян» (засноване у 1904 р.).

Надзвичайно яскравий період творчої діяльності О. Кошиця пов'язаний з його роботою зі Студентським хором Університету св. Володимира (1908 – 1918), коли з його приходом сюди переміщується центр української хорової справи. Про значення цього періоду у творчій біографії О. Кошиця дають уявлення спогади митця: «Тут, серед цих молодих, благородних, щирих, привітних людей, я фактично почав свою молодість. Тут я знайшов найкращих друзів собі на все життя. Тут я знайшов і своє художнє ім'я не тільки в Києві, а і поза його межами» [2, с. 293]. Вже навесні 1909 р. колектив було відзначено другою премією журі та першою – публіки на київському хоровому конкурсі [1, с. 300].

Ще одним аспектом диригентської діяльності О. Кошиця у київський період стає з 1911 р. його робота капельмейстером у Театрі М. Садовського, де ним, за повідомленням у листі до В. Беневського від 18.03.1913 р., було опановано величезний репертуар – близько 200 драм з музикою та сім опер [3, с. 22], а згодом поставлені всі опери М. Лисенка, крім «Тараса Бульби» та «Ноктюрна», котрі він не встиг поставити через призначення диригентом Київської опери [1, с. 450].

З 1 лютого 1911 р. О. Кошиць керує хоровим класом Київського музичного училища ІРМТ, а з осені 1913 р. очолює підготовку хормейстерських кадрів у новоствореній на базі училища консерваторії. Саме в його особі новий вищий навчальний заклад отримав еталон поєднання академічних і національних засад хорового співу.

Отже, у Києві О. Кошиць не лише сформувався як фахівець найвищого рівня, а й суттєво вплинув своєю діяльністю на культурну ситуацію в місті, продемонструвавши в роботі з усіма численними колективами зразок синтезу професіоналізму та глибинної закоріненості у стихію національного співочого мистецтва, заклав традиції у вихованні майбутніх кадрів у Київській консерваторії, навічно прикрасивши своїм славетним ім'ям історію славетного навчального закладу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головащенко М. І. Феномен Олександра Кошиця / М. І. Головащенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 587 с.
2. Кошиць О. З пісню через світ / О. Кошиць. – К. : Рада, 1998. – 326 с.
3. Кошиць О. Листи до друга (1904 – 1931) / О. Кошиць ; упоряд., коментарі, вступ. ст. і покажчик імен Л. О. Пархоменко. – К. : Рада, 1998. – 190 с.
4. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць. – К. : Рада, 1995. – 387 с.
5. Олександр Кошиць і час // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 57. – К., 2007. – 154 с.

**ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Плідний розвиток академічного баянно-акордеонного мистецтва у другій половині ХХ століття і усьому світі та Україні значною мірою сприяв становленню власного оригінального репертуару. Українська музика для баяна займає досить вагомим місце в контексті світової баянно-акордеонної літератури. Свідченням цього є включення творів українських композиторів до педагогічної та концертної практики виконавців західних країн та Росії, включення музики українських композиторів до програм міжнародних конкурсів та обов'язкових творів

Щоб зрозуміти деякі, а часто й основні риси стилю творів для баяна, слід коротко простежити історію баянної музики у другій половині ХХ століття.

Стрімко розвивався оригінальний репертуар для баяна. Але спочатку основними творами були обробки народної музики, та перекладення популярних творів класичної музики. Тому є доцільним хоча б коротко простежити еволюцію баяна як інструмента та, відповідно, розвиток баянного репертуару.

У середині ХХ століття найбільш популярним типом музичного інструмента була дворядна діатонічна гармоніка, але виробництво баянів збільшується рік за роком. Уже у другій половині ХХ століття кількість хроматичних гармонік (баянів та акордеонів) починає перевищувати діатонічні зразки [2, с. 56]. Крім того, у концертній практиці виконавців-професіоналів використовується тільки баян. Зростаючий рівень виконавства вимагав як покращення загальної якості музичних інструментів, так і вдосконалення конструкції баянів.

Поступове вдосконалення конструктивно-художніх властивостей інструмента відбувалося завдяки співпраці майстрів з провідними педагогами та діячами баянного мистецтва. На початку ХХ століття інструменти виготовлялися з готовим акомпанементом або з виборною лівою клавіатурою. Але вже через 10 – 15 років майстри і виконавці дійшли висновку, що інструмент буде більш повноцінним, якщо поєднати виборну клавіатуру з готовим акомпанементом. Згодом ця ідея втілилася в реальність – майстри спочатку кустарним способом виготовляли готово-виборні баяни, в яких в лівій клавіатурі розміщувався перемикач. За його допомогою стає можливим використання готової і виборної клавіатури на одному баяні. Вже в другій половині ХХ століття починається серійний випуск таких баянів, наприклад “Соліст”, “Концерт”, “Сатурн”, “Рубін” тощо [1, с. 124].

Ще однією з новацій того часу є поява реєстрів-перемикачів (пристрої, за допомогою яких виконавець на баяні може на власний розсуд управляти тембром звука, включаючи або виключаючи в різноманітних комбінаціях голосові язички [1, с. 140]. На сьогодні велика, складна та різноманітна система реєстрів на правій та лівій клавіатурах – невід’ємна частина сучасних акордеонів та баянів.

Значний підйом баянного мистецтва в Україні в середині ХХ століття був пов’язаний, перш за все, з розширенням професійного навчання. Це значно вплинуло на подальший розвиток професійного виконавства на баяні.

Становлення жанрів концертного виконавства на баяні проходило паралельно з розвитком традицій фольклорного музикування. Ще один пласт баянного репертуару того часу складали перекладення творів класики для цього інструмента.

Важливим є те, що саме в цей період починають формуватися й академічні жанри баянної музики. Перш за все йдеться про такий жанр, як соната.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Відомо, що першу сонату для баяна було створено в 1944 році композитором М. Я. Чайкіним (Соната *h-moll* для баяна) у тісній творчій співпраці з київським баяністом М. І. Різолем.

Соната Н. Шульмана має велике значення в розвитку оригінальної баянної літератури в Україні [3, с. 38].

Надзвичайно важливим етапом у розвитку оригінальної літератури для баяна стала творчість Миколи Івановича Різолья.

Іншим великим жанром академічної камерно-інструментальної баянної музики, який активно розвивається в цей час є сюїта.

Чотирьохчастинна Сюїта для баяна Олександра Холмінова, безсумнівно, є ще одним з найбільш значних творів для баяна-соло.

Новий етап розвитку репертуару для баяна визначили твори Альбіна Репнікова.

Говорячи про еволюцію баянного мистецтва в другій половині ХХ століття, не можна оставити поза увагою творчість таких відомих композиторів, як В. Підгорний, В. Дикусаров, К. Мясков, І. Яшкевич, Г. Шендєрьов, В. Власов, А. Білошицький. Усі вони зробили неоціненний внесок у розвиток оригінального баянного репертуару не тільки України, але й усього Радянського Союзу.

Підводячи підсумки всього вищесказаного, можна зробити висновок, що еволюція баянного мистецтва, а зокрема становлення оригінального репертуару для баяна відбувалося не один десяток років. Це був складний, досить довгий процес, який закінчився визнанням баяна як повноцінного академічного інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее / А. М. Мирек. – М. : Интерпракс, 1994. – 534 с.
2. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, изготовление, совершенствование и распространение гармоника / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 195 с.
3. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2007. – 159 с.

УДК 784.2

*Л. М. Довгань,
г. Одесса*

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вокальное искусство переживает сейчас, очевидно, очень сложный период. Сложный потому, что как-то сместились привычные ориентиры и критерии, но еще не установились окончательно новые художественно-критические постулаты, помогающие определить истинную значимость того или иного явления в этой области. Хочется сказать не о технологических принципах постановки голоса и воспитания аппарата певца, а об интерпретации, о прочтении того или иного произведения.

Мы очень часто употребляем слово «современный». Похоже, что оно стало сегодня своего рода «панацеей от всех бед». Современное адекватно в наших устах положительному, интересному. А вот в истинное его значение мы, как правило, не вдумываемся. Если бы и вдумались, вряд ли смогли бы точно определить для себя, что же оно означает.

Мы хорошо понимаем, что такое несовременное исполнение. Но сформулировать ответ на вопрос, что же такое современное исполнение, еще очень трудно. Все чаще в последнее время мы ловим себя на том, что любимые и до последней ноты известные песни и арии даже в исполнении иных больших мастеров

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

нас чом-то не удовлетворяют. Сама манера пения, не говоря уже об интерпретации, порой выглядит как некий архаизм, как прекрасное прошлое, но ни в коем случае не настоящее. Сегодня можно петь те же арии по-другому, находить в них какие-то иные смысловые акценты, иные краски и нюансы. А для этого необходимо вслушиваться во все, что тебя окружает, выражать в искусстве свое восприятие современной жизни. Это неуловимый процесс, и здесь не может и не должно быть каких-либо рецептов. Надо полагать, что такой способностью современно осмыслить музыку, созданную даже два-три столетия назад, отличаются только ярко индивидуальные натуры, умеющие остро реагировать на события и явления того мира, в котором они живут.

Надо услышать свое, мудрое и неизменно интересное для современного слушателя в давно знакомых ариях, романсах и песнях. Только так можно внести свою лепту в летопись искусства. И именно так вносили ее в свое время Федор Шаляпин и Антонина Нежданова, Мария Каллас и Мирелла Френи, Ирина Архипова и Тамара Милашкина, Соломея Крушельницкая и Евгения Мирошниченко и другие, чьи записи являются для нас своего рода историческими документами, выражающими в художественной форме психологию и эстетику определенной эпохи.

Одним из важнейших качеств артиста является глубокое знание и ощущение музыкальных стилей. Это очень тонкий и сложный вопрос. Решение его доступно лишь сложившемуся артисту. Надо с сожалением констатировать, что дела в этой области у нас еще обстоят неважно. Большинство наших певцов не чувствуют специфических оттенков французского, итальянского, немецкого, русского или украинского вокального стиля.

Как пример, можно привести оперу «Свадьба Фигаро» Моцарта, которую отличают от «Севильского цирюльника» Россини не только сюжетные коллизии и музыкальный материал. Непростительной ошибкой является исполнение партий Фигаро в этих операх одинаковым по характеру звуком, в единой манере, в почти адекватном эмоциональном ключе. Они очень разные, эти два Фигаро, уже хотя бы потому, что созданы композиторами с совершенно различным мироощущением, с абсолютно непохожим колоритом вокальной стихии. Конечно, чтобы понять это, необходимо хорошо знать стиль Моцарта и стиль Россини. Знать не только по данным сочинениям, но много шире, уметь услышать в одном случае классическую элегантность и отточенность искусства великого австрийского музыканта, а в другом – взрывчатый темперамент и тонкую живописность бессмертных итальянских партитур. Словом, нужна культура, культура и еще раз культура. Об этом очень много говорится и пишется, но надо вновь и вновь возвращаться к данной проблеме воспитания вокалиста. Певец должен ориентироваться и в направлениях живописи, и в тенденциях современного драматического театра. А ведь зачастую он не получает такого длительного и стабильного образования, как, например, инструменталист. Значит, надо учиться самому – учиться всю жизнь, настойчиво, упорно и терпеливо. Учиться всегда и везде – читая книги, посещая концерты, слушая аудиозаписи, общаясь со своими старшими коллегами, с мастерами. Я по собственному опыту знаю, как это нелегко – ни на минуту не давать себе покоя, все время совершенствоваться. Но артист-вокалист – очень высокое звание, оно обязывает ко многому.

Только глубокая и разносторонняя культура обеспечивает настоящее овладение различными национальными вокальными стилями. И прежде всего своими собственными – русским и украинским. Русская и украинская вокальные школы – одни из сильнейших в мире, одни из самых интересных – по шкале эмоциональных градаций, по манере звукоизвлечения, по силе выразительности. Мы обязаны хорошо знать, хранить и развивать заветы этих школ, принесших мировую славу лучшим отечественным артистам.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Думаю, что многие наши беды начинаются еще в вузе.

В воспитании музыканта, артиста и певца необходим индивидуальный подход – это аксиома. В отыскании своего «ключа» к каждому студенту и состоит талант педагога – это тоже аксиома. И если не найти такого «ключа», то легче принести вред, чем пользу.

Было бы очень полезно предоставить начинающему певцу возможность где-то после четвертого курса, став бакалавром, поработать самостоятельно (хотя бы полгода), пройти своего рода практику, а затем вновь вернуться в стены вуза и продолжить учебу на магистра. Работа, общение с мастерами сцены помогли бы ему определить свои склонности, интересы, выявить наиболее слабые места в образовании и попытаться исправить их. Но где работать, где совершенствоваться полученные в вузе знания? Это большая проблема в Украине.

Выпускники магистры после окончания магистратуры стараются поступить сразу в аспирантуру без практики работы на сцене. Но это один-два-три магистра, а как быть остальным? Поэтому проблема трудоустройства выпускников вокалистов, их востребованность – серьезная проблема сегодня в современном мире.

Иногда можно наблюдать парадоксальную ситуацию: студенты-вокалисты четвертого-пятого курсов консерватории – музыкальной академии часто исполнительски ярче, чем молодые артисты-выпускники в оперных театрах. Объясняется это тем, что в вузах со студентами систематически занимаются педагоги, в театрах же большей частью никто не занимается, в том числе и дирижеры, как правило, не знающие природы певческого голоса, специфики вокальных школ; иногда с ними занимаются вокалисты-практики, совершенно не владеющие вокальной педагогикой.

Репертуар каждого вокалиста – и в вузе, и уже в театре, на концертной площадке – должен иметь свою, всякий раз индивидуальную логику, должен быть основан на системе прогрессивного воспитания артиста, то есть иметь свой почерк исполнителя. Еще одна аксиома, но и ее приходится повторять.

Рост музыкально-исполнительской культуры тесно связан с успешным развитием украинского и русского вокального творчества, так как уровень мастерства наших певцов всецело зависит от художественного уровня современного оперно-концертного репертуара.

Мы знаем, что каждая новая эпоха в музыкальном искусстве ставит перед исполнителями новые художественные задачи. В процессе преодоления и разрешения этих задач и создается новый тип исполнителя, оттачивается его художественный облик, характерный для данной эпохи. В области оперного искусства этому много ярких примеров. Обратимся хотя бы к истории русской оперной культуры. Реалистическая характерность и психологическая глубина вокальных образов русской оперной классики явились непосредственной основой, на которой создавались реалистические традиции русского вокально-исполнительского искусства. В области западноевропейской истории оперы яркий пример – вагнеровская музыкальная драма, которая вызывала к жизни тип «вагнеровского» певца. Художественные тенденции оперного творчества обуславливают не только исполнительский стиль, но и выдвижение на первый план в данную эпоху того или иного типа голосов. Например, в период господства виртуозного стиля в Италии его наиболее ярким выразителем явились высокие голоса, специфические черты вокальной техники которых писались тогда даже для мужских партий, вплоть до басов. Вагнеровский стиль потребовал драматических певцов, голосов огромной звуковой насыщенности. Русское оперное искусство выдвинуло целую вереницу знаменитых певцов-басов, в творчестве которых глубокие психологические коллизии русской оперы получили наиболее яркое и реалистическое воплощение.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Оперная классика до сего времени продолжает предъявлять свои требования и к нынешним оперным певцам. Если певец работает над партией в определенной опере, то весь свой подготовительный вокально-технический процесс он стремится подчинить вокальным требованиям этой партии.

Однако совершенно ясно, что какие бы огромные художественные перспективы ни раскрывало перед нами наследие оперной классики, как бы оно творчески ни обогащало современных певцов, они должны идти в ногу со своим временем, создавать свой новый исполнительский стиль на основе современного оперного творчества, воплощающего идеи и образы новой эпохи.

В нашу эпоху радио и телевидения, механической музыкальной записи, а также различных форм так называемой масс-культуры оперное искусство эволюционирует, лишается состояния сценической статики, в опере торжествует живая динамика действия, когда оперное пение сопряжено с выражением конкретных жизненных реалий, а вокалист вынужден на сцене больше двигаться и играть. Не может быть обособленности и самоценности оперного пения, невзирая на обязательное соблюдение всех нюансов музыкального текста.

Музыкальная классика превентивна в преподавательской деятельности, на музыке композиторов классиков учат пению и в Одесской государственной музыкальной академии имени А.В. Неждановой. Но апеллировать к одной лишь классике в сегодняшнем музыкальном театре – дело бесперспективное. Чистая классика может быть лишь фундаментом и опорным стержнем для новых свершений и открытий.

Какие же новые вокально-сценические задачи ставит перед певцами оперное творчество современных композиторов? Прежде всего, это создание совершенно новых образов, дотоле незнакомых оперной сцене. Русские и украинские классические композиторы в содружестве с замечательными русскими и украинскими певцами многое сделали для утверждения на оперной сцене реалистических принципов, создав целый ряд незабываемых образов из народа. В советское время композиторы, развивая и углубляя реалистические традиции русской и украинской оперной классики, утвердили на оперной сцене образы той эпохи, образы людей строивших, как им внушали, социалистическое общество. Оперные артисты получили возможность черпать материал для создания сценического образа непосредственно из окружающей их действительности.

В настоящее время перед артистами-вокалистами стоит задача развития наблюдательности, памяти, умения проникнуть в современную психологию людей, найти типичное, характерное сегодня. В музыкальных театрах должна торжествовать новизна постановки, живость и энергия, бьющий через край бурный темперамент.

Думается, очень важно, чтобы по выходе из консерватории-академии артист почувствовал себя деятелем украинской музыкальной культуры, заинтересовался бы актуальными проблемами современного искусства. Очень важно, чтобы он искал общения с людьми разных музыкальных специальностей и не замыкался в узкопрофессиональном кругу своих почитателей и сослуживцев. Неприемлемо то, что певцы участвуют в обсуждении своих проблем, инструменталисты – своих; музыковеды и композиторы собираются в творческих союзах для решения своих вопросов и лишь в исключительных случаях вспоминают об исполнителях. Надлежащего контакта между ними и певцами, пианистами, скрипачами нет. А ведь в прошлом живейшее участие исполнителей в творческих делах было традицией русского искусства. На основе этой традиции организовывались Балакиревский и Беляевский кружки; лучшие русские певцы (так же как и дирижеры, пианисты) никогда не сторонились острых,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

современных им творческих проблем, а, наоборот, принимали деятельное участие в их решении. Обо всем этом надо помнить и сегодня.

Необходимо возродить классические традиции. Да, мы – наследники великих певческих, актерских традиций. И об этом у нас говорят и пишут немало. Но только изучение опыта зарубежных вокальных школ, в частности итальянской, позволяет нам ощутить, как плохо мы сейчас используем достижения нашей отечественной вокальной школы. Причин много, но коснемся двух.

Первая причина – недостатки в подготовке певцов. Ведь именно в высших учебных музыкальных заведениях закладываются основы техники и мастерства будущего оперного певца. От того, как пройдена наука пения, какими профессиональными навыками овладеет певец к моменту окончания учебного заведения, зависит его судьба на сцене.

Вторая причина: для большинства наших молодых певцов совершенствование прекращается с окончанием высшего учебного заведения – значит, они на всю жизнь обречены быть недоучками. Почему? Да потому что годы, проведенные в консерватории, – лишь начальное звено на пути приобретения подлинного профессионализма. Вот почему так важно, чтобы на всех этапах своего роста певец имел вдумчивого и талантливого руководителя. В оперном театре таким руководителем должен быть дирижер. Помимо того, не должен прекращаться постоянный контакт с преподавателями. За развитием певца в музыкальном театре должен следить дирижер, контролирующий все этапы работы над музыкальным сочинением. Он обязан быть знатоком пения, знать, как направить развитие артиста, какие требования и цели перед ним ставить.

Проблема современной музыкальной жизни – отсутствие эрудированных главных специалистов в музыкальных театрах, филармониях, а если в театре работают мыслящие по-современному главный дирижер, главный режиссер, главный хормейстер, то можно сказать, что театру повезло.

Молодые певцы сильно страдают от отсутствия вокруг них атмосферы заботы, товарищеской критики и требовательности. Следовало бы возродить существовавшую ранее практику обсуждения художественными руководителями, дирижером, режиссером каждого, пусть даже самого рядового выступления артиста. Как он играл накануне, как звучал голос, в каких эпизодах и в чем именно проявились погрешности – обо всем этом певец должен знать пусть даже резко критическое мнение авторитетных руководителей театра.

Неоценимую помощь в подобной «опеке» молодого артистического пополнения могут оказать деятели старшего поколения. Именно они должны передавать свой опыт артистам, начинающим сценическую жизнь. Но к этому опыту, накопленному десятилетиями, сейчас относятся крайне невнимательно, до обидного расточительно.

Можно назвать лишь единичные случаи, когда такая «опека» над талантливыми певцами все же осуществляется. Профессор Л.И. Иванова продолжала заниматься с Л. Шемчук, М. Гулегиной, П. Бурчуладзе, А. Цымбалюком после окончания ими консерватории. Неоценимую помощь могут оказать и многие, многие наши видные деятели. Так мы могли бы добиться подлинной преемственности в развитии традиций нашей отечественной оперной школы, сохранить опыт предыдущих поколений певцов-актеров.

Однако большую роль играет индивидуальность певца. Сегодня вокалист-артист самостоятельно должен совершенствовать себя в профессии, искать новые пути на сцене, идти даже на риск, пусть это будет договорное, разовое исполнение в сфере камерной музыки. Певец обязан стремиться овладеть подлинным европейским мышлением в музыке, посредством совершенствования своего голоса, его тембра,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

эмоциональных красок пытаются говорить на равных со всеми народами, культурными традициями и ценностями.

Певец-артист, создавая новые программы сольных концертов, должен становиться автором и режиссером, то есть создать театр одного певца-актера. Это сложный, мучительный, самостоятельный путь в профессии, и подвластен он только мастерам. Построение концертной программы, осмысление музыкальных произведений сопряжено с выражением конкретных жизненных реалий, глубоких психологических коллизий и острых философских обобщений через музыку.

Таким образом, воспитание певца-актера – процесс многотрудный. В музыкальной академии закладываются основы профессии, а овладении всеми сторонами профессии, воспитание интеллекта и даже развитие чувства ответственности перед профессией, публикой требуют огромного трудолюбия и делятся всю жизнь.

При наличии этих качеств всегда побеждает талант и творческая одержимость певца-актера.

УДК 930.85+153.35

*В. Ю. Дорофеева,
м. Київ*

СЕМАНТИКА ПОЛІСТИЛІЗМУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У другій половині ХХ століття радикально змінюються категоріальні ознаки, що, починаючи з досліджень Гумбольдта, Гегеля пройшли кризу всю класичну естетику – дух, душа народу як комплекс або архетип. Вони залишаються лише метафорами, моделями, котрі існують в музиці, живописі, архітектурі, проте ретельно винищуються та, наче б то, розчиняються в, так званих, процесах «глобалізаційної інтеграції», що інколи виглядають як відверта колонізація і відверта адаптація однієї культури іншою.

Попри це, ментальність української культури досить активно вивчається. У 90-х роках ХХ століття виходять друком роботи в котрих дослідники заповнюють табуйовані раніше лагуни. «Українська народна культура» під редакцією І. Ф. Ляшенка, декілька книг під редакцією В. Храмової, зокрема, «Загублена українська людина» М. Шлемкевича, збірник «Українська душа» і ін. У цих дослідженнях визначені висхідні парадигмальні осі української культури, у тому числі і музичної. Коротко їх можна звести до досить простих конотацій: «материнська вдача», «кордоцентризм», «сердечність» – глибинна інтуїція української культури, котрі визначаються як ментальність в усіх її аспектах [3].

Сучасні українські композитори (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Степурко і ін.) у своїй творчості зорієнтовані на ці радикальні епіцентри, на радикальні конструкти *compositio*, які характеризують світ на мікрорівні. Такий мікрорівень є людиновимірним, а сама людиновимірність корелює з природовимірністю.

Звичайно, ми потрапляємо в контекст постмодерної поетики, де з'являється своєрідний, стриманий, прагматично означений топос, так званих, постмодерних адекватій і полістилізм як цитування, алюзії і весь набір інструментарію постмодерної естетики, що стає креативною реальністю та засобом створення або добудови.

Полістилізм визначається на межах музичного етосу, мелосу і характеризує саму творчість та все те, що пов'язане з завданістю ідеалів доби, культури в цілому. Це і – система, яка існує як певна добудова чужих, проектів і створення свого власного проекту, де всі інші проекти стають цеглинками нового цілого. У музичних творах використовують цитати, проте не прямі, а у вигляді паралелізмів, натякування. Таким

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

чином визначається самодостатність периферії, власної теми, що звучить у тому ж режимі у іншого автора, в іншому мистецькому творі.

Окремої уваги потребує розгляд семіотики полістилізму мистецьких творів. У цьому контексті необхідно розуміти межовість і багатовимірність інтерпретації семіосфери, за Ю. Лотманом [2]. Звичайно, будь-який один підхід спрощує проблему, але бачення і «ззовні» і «зсередини» та трансформування того, що зветься «ментальність» в достатньо своєрідних категоріях, таких як «простір музичних структур», може інколи виглядати суто інтерпретативною схемою. Проте іншого шляху не залишається. Найпростіше розглядати елементи самої поезики, діяльності *compositio*, що визначається як цитування, алюзії, палімпсест, колаж. Це, справді, характеризує внутрішню полістилістику як інструментарій засобів здійснення твору, але потрібно завжди знаходити той еквівалент, котрий свідчить про «сферичність» музики (Ю.Лотман) як лад, устрій, що характеризує простір і час музичного твору та його культурно-історичний, естетичний діапазон виявлення семіосфери.

Яскравим представником сучасної української композиторки, чії твори цілком орієнтовані на українську мелодіку і, водночас, відтворюють у новітньому мистецтві полістилістичні семантичні конструкції є Є. Станкович. Теоцентризм набуває глибинних семантичних ознак та визначається в ліричному кредо композитора. Семантика ж трагічного образу має традиційну стилістику, яка повниться алюзіями, прямими римами, алітераціями, прямими зверненнями до тексту і буквальним цитуванням вголос але іншою мовою (музичною мовою) поетичного тексту [1].

Сонатність, як оптимальна форма для повного розкриття та розробки теми, можливість повторення мотивів, існування теми-рефрену, що змінюється полімелодичними розробками у побічних тематичних структурах, стає домінуючою у творчості Є. Станковича і характеризує семантику полістилізму його творів як певний традиціоналізм.

Відтак, за семантикою полістилістики ховається семантика одного великого стилю – стилю творів Євгена Станковича. Полістилізм як всечуттєвість, зондування меж різних масштабів, вимірів, глибин культури, різних творчих нашарувань тощо. Діалог, полілог, проведення арок, мостів сприймається у композиторській творчості як своєрідний «рельєф», «ландшафт», «антиландшафт» або «антипейзаж». Трагічна всеохоплююча драматургія, в якій світиться ліричний виток, – головна етична і моральна настанова людиновимірності всіх «музичних ландшафтів» творів композитора.

Отже, сучасні стилетворчі напрями існують як перманентна стадія запозичення, цитування, завершення і добудови. В цьому є певна логіка, яку визначають як полістилізм, багатовимірність, багатозначність, як звернення до образних концептуальних систем, до естезису, семіозу у полікультурному просторі. Проблема семантики полістилізму творів сучасних українських композиторів – це діалог культур, а також стильова єдність, еkleктика, симбіоз композиційних технік.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. Симфоническое гиперболическое: О музыке Е. Станковича / Е.С. Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.
2. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М.Лотман. – М. : Искусство, 1996. – 464 с.
3. Муха А. І. Формування і розвиток естетико-творчого напрямку досліджень в українському музикознавстві другої пол. ХХ ст. // Культурологічні проблеми української музики. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. – С. 25 – 32

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

УДК 78.071.22

*А. І. Душний, А. В. Божженський,
м. Дрогобич*

ДО ПИТАННЯ ТВОРЧИХ ПАРАЛЕЛЕЙ ДРОГОБИЦЬКОГО КОНКУРСУ «PERPETUUM MOBILE»

Дрогобиччина – потужний центр народно-інструментального мистецтва України, який формують два вищих навчальних заклади України – Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського (відділ народних інструментів) та Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка (кафедра народних музичних інструментів та вокалу музично-педагогічного факультету). Водночас саме в Дрогобичі проходить міжнародний хоровий фестиваль ім. С. Сапруна, відкритий регіональний конкурс вокалістів ім. М. Копніна, Всеукраїнський конкурс юних піаністів ім. В. Барвінського, низка міських, регіональних та зональних фестивалів та конкурсів. Серед народників України вже актуальними стали Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (на базі музичного училища ім. В. Барвінського) та Всеукраїнський дитячий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (на базі педагогічного університету ім. І. Франка), що проводяться в місті Котермака. Конкурсно-фестивальна діяльність широко висвітлюється в місцевих та всеукраїнських засобах масової інформації, мережі Інтернет, на місцевому радіо та TV [3].

Отже, у 2008 році¹ засновується на той час Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Вічний рух», а сьогодні – міжнародний «Perpetuum mobile». Відповідно до назви, цей мистецький проект набирає широкого розмаху як в Україні, так і за кордоном, залучаючи виконавців з Росії, Башкортостану, Білорусі, Литви, Молдови, Словачії, Італії, Китаю, і тим самим, за визначенням академіка М. Давидова, стає «Меккою академічного народно-інструментального мистецтва України» [2].

Мета мистецького форуму полягає в популяризації національної виконавської школи академічного народно-інструментального мистецтва, подальшого розвитку та пропаганди баянно-акордеонного мистецтва України та світу. У «Perpetuum mobile» мають можливість брати участь солісти баяністи-акордеоністи початкової та середнього ланки навчання; студенти музичних та музично-педагогічних ВНЗ; професійні виконавці академічної музики; студенти ВНЗ I – II та III – IV рівнів акредитації в номінації «виконавці народної, естрадної та джазової музики»; ансамблі баяністів-акордеоністів усіх рівнів навчання; ансамблі народних інструментів однорідного та мішаного складів малих та великих форм; оркестри народних інструментів початкових та вищих навчальних закладів.

«Цей конкурс-фестиваль, як помічає голова журі конкурсу, академік М. Давидов, унікальний також і тим, що в ньому беруть участь представники усіх трьох сфер музичного навчання: академічного, педагогічного і культури. І тут, на нашу думку, організаторами, закладена глибока дидактично перспективна ідея – поширення високого професійного рівня академічного музичного мистецтва на усі згадані його підрозділи»².

Авторитет конкурсу формували високопрофесійні та відомі в баянно-акордеонному світі фахівці – М. Давидов, П. Фенюк, В. Заєць, А. Семешко (Київ), А. Сташевський (Луганськ), Є. Іванов (Суми), В. Власов, В. Мурза (Одеса), В. Дорохін, М. Шумський (Ніжин), А. Нижник, Б. Мирончук (Донецьк), Л. Посікіра, С. Карась,

¹ Автор ідеї-проєкту, ініціатор, співорганізатор та директор конкурсу «Perpetuum mobile» – А. Душний.

² Приватний архів А. Душного: Давидов М. Відгук на II-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Вічний рух» у м. Дрогобич (7 – 10.05.2009, ДДПУ ім. І. Франка). – 09.05.2009.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

(Львів), В.Чумак, М.Михаць, С.Максимов (Дрогобич), В.Зубицький (Україна — Італія), М.Імханицький (Москва), В.Голубничий (Нижній Новгород), Л.Варавіна (Ростов), О.Маляров (Гомель, Білорусь), які очолювали й були членами тих чи інших номінацій журі.

За словами арт-директора конкурсу доцента А.Нижника: «На даний час «Вічний рух» є взірцем як організації, так і проведення заходів такого масштабу. Він є найбільшим в Україні конкурсом-фестивалем за кількістю учасників та за кількістю представлених категорій, та наразі найбільшим за кількістю країн, що їх учасники представлені на конкурсі. Найбільш значуще та авторитетне у світі баяна-акордеона журі також збирається саме у м. Дрогобич, знані у всьому світі провідні виконавці беруть участь у конкурсно-фестивальній програмі, а десятки науковців мріють прийняти участь у роботі конференції та бути надрукованими у наукових збірках. За допомогою чого став можливий такий результат?

Безпосередньо з цим пов'язаний також той факт, що «Вічний рух» у м. Дрогобичі за роки свого існування став тим майданом для обговорення та реалізації найсучасніших ідей в музичній педагогіці, суто професійного та людського спілкування між аматорами, професіоналами, педагогами та студентами з усієї України та країн близького та дальнього зарубіжжя – тобто виконує всі завдання, що вони традиційно ставляться перед фестивально-конкурсним рухом в усьому світі»³.

Таким чином, ми можемо аргументувати, що дрогобицький «Perpetuum mobile» – це мистецький форум, який упевнено збирає всіх прихильників національної школи академічного народного-інструментального та зокрема баянно-акордеонного мистецтва України. Учасники та педагоги систематично підвищують фаховий рівень, ознайомлюються з новітньою нотною, методичною, навчально-репертуарною літературою, відвідують майстер-класи та показові уроки, науково-практичні конференції та концертні програми за участю провідних науковців та виконавців з України та з-за кордону.

Отже, міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» – це свято національного масштабу з утвердженням вагомості та значущості його ролі в ім'я її величності Музики, що об'єднує всі сфери сучасної мистецької освіти й дає можливість творити «музику без кордонів» у сучасній Незалежній Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. «Вічний рух у Дрогобичі» / М. Давидов // Укр. муз. газета. – 2009. – липень-вересень. – № 3 (73).
2. Давидов М. Мекка народно-інструментального мистецтва / М. Давидов // Укр. муз. газета. – 2011. – липень-вересень. – № 3 (81).
3. Сергієнко О. До питання конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (кінець ХХ початок ХХІ століття) / О. Сергієнко // Зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка : матеріали II-ї Всеукр. наук.-практ. конф. «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяч. 75-річчю від дня нар. видатного укр. комп. В. Власова (ДДПУ ім. Івана Франка, 2.12.2011, м. Дрогобич) / ред.-упоряд. А. Душний. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 2. – С. 63 – 67.

³ Приватний архів А. Душного: Нижник А. Лист на підтримку ролі та місця міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Вічний рух» у м.Дрогобич (ДДПУ ім. І. Франка) у сучасному культурному середовищі України. – 21.04.2011.

**ВНЕСОК В. ВЛАСОВА В ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧОГО
БАЯННО-АКОРДЕОННОГО РЕПЕРТУАРУ**

Одним з пріоритетних завдань сучасної системи музичного виховання постає творчий розвиток музиканта-інструменталіста на всіх етапах навчання. Перші кроки навчально-виховного процесу музиканта мають бути спрямовані до дитини, до підростаючого покоління. Дбайливе ставлення до дітей, до світу їх зацікавлень створюють добрі умови для формування всебічно розвиненої особистості в майбутньому, для виховання високоосвіченого музиканта. Один із головних факторів музичного становлення особистості полягає у створенні дитячого репертуару [4]. Ця тема була і залишається актуальною у всі віки, протягом історії розвитку музичного виконавства. Створення музики для дітей – це важлива ніша наповнення репертуарного забезпечення на початковій ланці навчання та виховання. Щодо народно-інструментального репертуарного забезпечення, то ця ланка створювалась у ногу з часом, із професіоналізацією та академізацією народних інструментів, зокрема баяна.

Думка про дітей, прагнення зацікавити їх світом музики спонукала до написання музичних творів для дітей і про дітей, зокрема – створення дитячих циклів, а відтак написання цілих «Дитячих альбомів». Сьогодні широко відомі «Дитячі альбоми для баяна» К. Мяскова¹, В. Подгорного², В. Дикусарова³, В. Власова, М. Чембержі⁴, В. Сороки⁵, Е. Мантулева⁶, В. Шлюбика⁷, В. Салія⁸ та інших представників національної школи, які своєю творчістю заповнили прогалину дитячого репертуару як України так і зарубіжжя.

Саме створення дидактичного репертуару для дітей у творчому доробку всесвітньовідомого композитора, педагога, науковця, культурно-громадського діяча, члена Національних спілок: композиторів та кінематографістів України, заслуженого діяча мистецтв України, професора Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової, представника Львівської баянної школи Віктора Петровича Власова посідає одне із чільних місць.

У 1999 році у світ вийшов «Дитячий альбом» [2] композитора, у якому з активізовано увагу на сфері впливу засобами музичного сприйняття дітьми різного віку. Це помітно у «Альбомі першокласника» («Машина приїхала», «Швидка допомога», «Гуцульський танець», та ін.), звертання до казкових героїв у розділі «В гостях у казки» («Ріпка», «Дюймовочка», «Три ведмеді», «Теремок», «Колобок», та ін.).

¹ Мясков К. Педагогічні п'єси для баяна / К. Мясков. – К. : Музична Україна, 1967. – 28 с.; Мясков К. Дитячий альбом для баяна / К. Мясков. – К. : Муз. Україна, 1991. – 104 с.

² Подгорний В. Три п'єси з «Альбому для юнацтва» // Подгорний В. Твори для баяна / В. Подгорний. – К. : Муз. Україна, 1988. – С. 29 – 37.

³ Дикусаров В. Дитячий альбом // Дикусаров В. Твори для баяна / В. Дикусаров. – К. : Муз. Україна, 1991. – С. 4 – 29.

⁴ Чембержі М. Музичні картинки / М. Чембержі. – К. : ПТО «Мета-Арт», 1999. – 74 с.

⁵ Сорока В. Дитячий альбом // Сорока В. Сходінки до майстерності / В. Сорока. – Тернопіль-Теребовля, 2007. – Зош. 1. – С. 3 – 19.

⁶ Мантулев Е. Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна / Е. Мантулев. – Дрогобич : Вимір, 2000. – 20 с.

⁷ Шлюбик В. Дитячий альбом баяніста-акордеоніста № 2 / В. Шлюбик // Педагогічний репертуар баяніста : навч. посібник / ред.-упор. А. Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 8 – 19.

⁸ Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)» : навч.-метод. посібник / В. Салій. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 40 с.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Водночас, автор демонструє елементи великої форми у розділі «Камерні п'єси» (Сонатина F-, D-, C-dur), звертається до народної пісні у розділі «Народні мелодії» (Парафраз на тему української народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком», Варіації на тему української народної пісні «Подольночка» та ін.). Основним напрямком композитора як у даному альбомі, так і в творчості в цілому є звернення до джазової стилістики. Це помітно у розділі «Естрадно-джазові п'єси» («Німе кіно», «Улюблений мультик», «Давай посвінгуєм», «Степ», «Диско» та ін.).

«Дитячий альбом» (цикл п'єс для виборного баяна), скомпонований автором ще у 1979 році, вийшов із друку 2012 року у Дрогобичі (упорядники А. Душний та В. Шафета) і репрезентує нове бачення музики для дітей композитором. До «Дитячого альбому» входять 14 п'єс, різних за змістом, характером, художнім образом. Саме сприйняттю розвитку образного мислення та виконавської техніки (зокрема оволодінню виборною системою) і присвячений даний альбом. До п'єс автором пропонуються аналогічні 14 етюдів, які покликані допомогти учневі у подоланні технічних складностей під час відтворення художнього змісту. П'єси («Полечка», «Шарманка», «Українська танцювальна», «Колискова», «Вальс», «Сопілка», «Веснянка», «Гілочка багульника», «Полька», «Човник», «Курочка ряба», «Дощик», «Старовинна серенада», «Клавесин») розраховані на дітей різного віку та із різним рівнем підготовки.

Послідовна черговість композицій зумовлена їх складністю, та сформована за принципом «від простого до важкого». Якщо перші твори, такі як «Полечка» та «Шарманка», розраховані на початківців, то «Старовинна серенада» та «Клавесин» будуть до снаги учням середніх чи старших класів, в залежності від їх рівня володіння інструментом. Загалом покликанням альбому – поєднання технічних завдань з емоційним, художнім змістом.

Таким чином, автор звертає увагу на важливий недолік у вихованні майбутніх виконавців початкової ланки навчання – недостатнє володіння різноманітними технічними прийомами саме на виборній системі, що суттєво обмежує репертуарні можливості в майбутньому. У даному «Дитячому альбомі» (цикл п'єс для виборного баяна) В. Власова поєднується подолання технічних проблем із творчим розвитком музиканта-початківця в класі баяна та акордеона над створенням художнього образу. Видання присвячене 75-річчю від дня народження маестро, ювілей якого святкувався 2 – 4 грудня 2011 року в Дрогобичі в рамках IV Всеукраїнського відкритого (дитячого) конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» [1].

Отже, творчість для дітей В. Власова «є цінним не лише з позиції методологічного навчання, а й всебічного виховання дитини, розвитку психологічного сприйняття світу, що підтверджує велике практично-пізнавальне значення збірки (його творчості – прим. авт.)» [4, с. 221].

ЛІТЕРАТУРА

1. Боженський А. «Візерунки Прикарпаття – 2011» / А. Боженський // Часопис «Франківець». – 2012. – Січень. – № 23 (189).
2. Власов В. Альбом для детей и юношества / В. Власов. – Одесса, 1999. – 57 с.
3. Власов В. Дитячий альбом (цикл п'єс для виборного баяна) : навч.-репертуар. зб. / ред.-упор. А. Душний, В. Шафета. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2012. – 36 с.
4. Янчак В. «Альбом для дітей та юнацтва» В.Власова в контексті розвитку дитячого репертуару для баяна / В. Янчак // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : Зб. мат. наук.-практ. конф. / Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 223 – 231.

**ДРАМАТУРГИЯ БАЛА В ОПЕРАХ П. ЧАЙКОВСКОГО
И Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА НА ГОГОЛЕВСКИЙ СЮЖЕТ**

В настоящее время, когда возрождается интерес к бальной практике, становится особенно **актуальным** изучение традиций екатерининского бала как знакового явления в общественно-культурной жизни России, особенно с точки зрения его интерпретации русскими композиторами XIX века в произведениях оперного жанра.

Основным объектом данного исследования является русский бал эпохи правления Екатерины Великой. В качестве же **предмета исследования** выступили различные воплощения сцен екатерининского бала в операх П. Чайковского («Черевички») и Н. Римского-Корсакова («Ночь перед Рождеством») на гоголевский сюжет.

Цель данного исследования заключается в определении основных драматургических линий бальных сцен в данных операх, а также в их сравнительной характеристике на уровне литературного первоисточника и его музыкального воплощения.

Методологическую базу исследования составили труды Н. Гоголя, А. Пушкина, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Б. Асафьева, А. Соловцова, Н. Туманиной, Ю. Розановой, Ю. Лотмана, Е. Дукова и др.

В качестве основного **метода анализа** использован метод рассмотрения бальных сцен с точки зрения проявления в них трёх драматургических линий: собственно бальной, представленной танцевальной музыкой, а также хоровыми «виватными» песнопениями; лирической (лирико-психологической), связанной с раскрытием внутренних состояний героев и характера их взаимоотношений; мистической (фантастической), характеризующейся незримым «присутствием на балах» элемента загадочности, проявляющегося на уровне игры с судьбой, с потусторонними силами, балансирование на грани неведомого. Именно взаимодействие перечисленных драматургических линий лежит в основе сцен бала ряда художественных произведений.

Так, Н. Гоголь, в своей повести «Ночь перед Рождеством» (годы написания – 1830 – 1831), только лишь намекает современному ему читателю на хорошо знакомое, на тот момент ещё модное явление общественно-культурной жизни: автор «вплетает» сцену во дворце с «подразумеваемым», но не прописанным балом в вереницу фантастических событий, происходящих с главным героем повести, жанр которой можно определить как фантазмагорию в народном духе. При этом, автор подчёркивает таинственно-фантастическое начало и выводит на первый план линию мистическую. Бальная линия затронута писателем условно, лирико-психологическая же линия как таковая отсутствует.

Композиторы, интерпретируя гоголевскую повесть, во многом преобразуют её согласно собственному видению общей концепции произведения. Так, в «Черевичках» П. Чайковского сцена во дворце («Куртаг»), расположенная в «точке золотого сечения» (7 картина III действия), представляет собой кульминацию оперы. Поэтому неслучайно бал, только лишь «подразумевавшийся» у Н. Гоголя, так колоритно изображён композитором. В «Куртаге» характерные признаки бала проявляются как в наличии обязательных танцев (полонез и менуэт) и характеристичного дивертисмента (русская пляска, казачок), так и в их чередовании с исполнением торжественных славильных од

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

(ода Светлейшего в духе российских панегирических кантов) и объявленного Церемонимейстером в конце бала театрализованного представления в домашнем театре Екатерины II. Тем самым, П. Чайковский придает бальной сцене весьма реалистичные черты. Фантастические фрагменты полёта Вакулы на Чёрте крайне малы и незначительны. Таким образом, в интерпретации бальной сцены в «Черевичках» господствует собственно линия бала с ее великолепной стилизацией музыки в духе придворного быта Екатерины Великой. Линия мистическая, являющаяся главной в повести Н. Гоголя, в опере П. Чайковского сводится всего лишь к таинственно-фантастическому «обрамлению» самого бала. Лирическая линия, связанная с раскрытием душевного состояния Вакулы и его чувств к Оксане, практически сведена на нет.

Прочтение того же литературного первоисточника Н. Римским-Корсаковым гораздо ближе к замыслу Н. Гоголя, чем интерпретация П. Чайковского. Как в гоголевской повести, так и в опере Н. Римского-Корсакова большую роль играет элемент мистики, фантастики, тесно переплетенный с народной мифологией. В «Ночи перед Рождеством» проявление характерных признаков бала сведено к минимуму: собственно бальная линия представлена только открывающим торжественный танцевальный вечер традиционным полонезом и характерными для балов екатерининской эпохи славильными хоровыми одами. Своеобразие трактовки бальной сцены в опере Н. Римского-Корсакова связано с «вплетением» её в общее фантастическое действие сквозного развития, объединяющее в себе три картины III действия. Таким образом, «Бал во дворце» (7 картина) выполняет функцию перехода от торжества злых сил (вакханалия нечисти, ирреальный бал в воздушном пространстве ночью накануне Рождества – 6 января: 6 картина) к победе Добра и Светлых духов природы – Коляды и Овсеня (собственно Рождество, 7 января: 8 картина) и оказывается включенным в общую пантеистическую концепцию произведения. Так, в «Ночи перед Рождеством» лирическая линия (любовь Вакулы к Оксане) практически не развивается (аналогично «Черевичкам» П. Чайковского), собственно бальная линия подчинена линии мистической, негатив которой «растворяется» в лучезарном славлении сил добра – Овсеня и Коляды.

Таким образом, в двух оперных версиях на сюжет повести Н. Гоголя бальные сцены размещены в точке «золотого сечения», что символизирует момент достижения мечты о волшебном попадании в высшие сферы, представленные придворным обществом Петербурга и самой Царицей. Однако, их драматургическое решение у композиторов разное: Н. Римский-Корсаков «вплетает» бал в общее сквозное развитие III действия, П. Чайковский же превращает его в кульминацию всего произведения.

УДК 783.28

*Н. М. Зеленина,
г. Северодонецк*

АРХИЕПИСКОП ИОНАФАН (ЕЛЕЦКИХ) «ЧЕРНОБЫЛЬСКАЯ ЛИТУРГИЯ» (в память жертв Чернобыльской атомной трагедии)

Литургия – это самая главная и самая древняя служба Христианской Церкви. Всенощное бдение и другие службы возникли значительно позже и были призваны подготовить людей к главному богослужению – Божественной Литургии. Литургия всегда совершается утром или в первую половину дня – до обеда, потому она еще

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

називається обідней. Слово «Литургия» означає «общее дело», «общественная служба». Применительно к христианскому богослужению Литургию можно охарактеризовать как таинство собрания верующих, во время которого происходит причащение Тела и Крови Христа, установленное согласно Священному Писанию самим Господом Иисусом Христом на Тайной Вечери. Собравшись в последний раз с учениками, Иисус Христос взял хлеб, разломал его и подал им, говоря: «Вот тело Мое, которое за вас отдается. Когда вы собираетесь, делайте это в Мое воспоминание.» Потом Он подал им чашу вина и сказал: «Эта чаша есть Новый Завет в Моей Крови, которая прольется за вас». Так было установлено самое важное богослужение – Божественная Литургия.

Три вида Литургии: Иоанна Златоуста, Василия Великого, Преждеосвященных даров – их совершение. Последовательность песнопений Литургии Иоанна Златоуста, их значения (Литургия оглашенных, Литургия верных). Основные группы песнопений Литургии по способу исполнения (антифоны, респонсории, гимны). Особенности исполнения церковных (или обиходных) и концертных песнопений Литургии.

Известный духовный композитор архиепископ Тульчинский и Брацлавский Ионафан (Елецких) сочинил «Чернобыльскую Литургию» на украинском языке, посвятив ее памяти жертв на Чернобыльской атомной электростанции.

«Чернобыльская Литургия» – первое духовно-хоровое произведение в Украине на тексты заупокойного православного богослужения. Данное произведение написано автором «под заказ» для православных приходов с украинским языком богослужения (в Европе, США, Канаде и на Западной Украине). До настоящего времени были известны лишь несколько духовных сочинений подобного рода на украинском языке, в основном, музыкантов XIX столетия (Леонтович, Костич, Вербицкий и др.). «Божественная Литургия» нашей современницы Л. Дычко – сочинение сугубо «концертного» плана и в чине богослужения полностью использована быть не может, поскольку написана в линейном гармоническом стиле польского композитора Пендерецкого. Для «Чернобыльской Литургии» архиепископа Ионафана, напротив, характерен, так называемый, классический, строгий стиль гармонизации, присущий украинской церковной школе.

«Чернобыльская Литургия» является своеобразным украинским Православным Реквиемом. Литургические тексты переведены на церковноукраинский язык автором. Музыка Литургии – это творческое почитание, чествование погибших героев, поминальная музыкальная драма. Литургически ее музыка является одним целым, но композиционно она состоит из 3-х частей: Літургія Благовістя, Літургія Жертви, Літургія Спількування (Причастя).

«Чернобыльская Литургия» имеет характерный музыкальный лейтмотив, который придает ей единое умиротворенное настроение.

Заупокойная часть Литургии – Літургія Благовістя – начинается с песни «Святый Боже», в которой верующие получают надежду на будущее. После этого песнопения следует чтение Апостола, в котором Апостол Павел говорит, чтобы мы все не скорбели о мертвых, как неверующих в Бога, у которых нет надежды на будущую жизнь. Мы верим, что Иисус умер и воскрес, так и мы, которые умерли в христианской вере, воскреснем. Бог возьмет верующих с собой. Тексты апостольского и евангельского чтений профессионально вокализированы для сольного исполнения, что было присуще Древней церкви. Финалом I части является «Вечная память» - драматическая кульминация этой части.

II часть «Літургія Жертви» - выполняет важнейшую роль в Литургии, в которую входит Евхаристический канон (Милость Мира), где просфора и вино

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

преосуществляется в Кровь и Тело Христово. В концертном исполнении – это финал «Чернобыльской Литургии».

В реальном богослужении после запричастного стиха начинается III часть «Літургія Спількування» (Причастя), где происходит соединение верующих с Христом. Именно это благодатное пасхальное евхаристическое единство в Христе, учит Святая Церковь, и есть настоящим духовным утешением при потере близких. Во время самого причастия торжественно исполняется пасхальный гимн «Тіло Христове прийміте, Істочника безсмертного вкусіте». Хор наминает слова Агнца Божьего – Христа: «Хто їсть Мою Плоть і п'є Мою Кров, в Мені той живе і в ньому я живу», заканчивая их возгласом «Аллилуйя» – Хвала Богу!. Звучит трогательный «відпуст» священника, который от имени Церкви возглашает: «Живими і мертвими обладаючи, воскреслий з мертвих Христос, істинний Бог наш, душі заснулих рабів Своїх в Оселях праведних учинит, в недрах Авраама успокоїть, з праведними сопричтет, а нас помилуєт і спасет, яко Благий і Чоловіколюбець». Хор мажорным аккордом подтверждает: «Аминь». Этим лаконичным мажорным «золотистым» аккордом заканчивается «Чернобыльская Литургия» архиепископа Ионафана (Елецких), которая, как и предыдущие его талантливые хоровые произведения («Літургія Миру», «Літургія простого співу», «Чертог твой», «Плотію уснув») без сомнения найдут своих благодарных почитателей и талантливых исполнителей на церковноукраинском и церковнославянском языках.

УДК 782

*Е. З. Клеткина,
г. Дзержинск*

ТРАДИЦИИ ЛИРИЧЕСКИХ ОПЕР П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ КОЛЛИЗИИ ОПЕРЫ С. С. ПРОКОФЬЕВА «ВОЙНА И МИР»

Оперу С. Прокофьева «Война и мир» – самое монументальное произведение композитора для театра – часто называют оперой-романом, оперой-эпопеей. А по сути, нужно соединить в один термин эти два понятия – лирико-психологическую оперу-роман о Наташе Ростовской и величавую народно-патриотическую эпопею. «Война и мир» соединяет в себе признаки оперы лирико-психологического жанра и народно-исторической музыкальной драмы, хотя эти две стихии не смешиваются, как в «Семёне Котко», а сопоставляются, сосуществуют [1, с. 63]. Можно ли говорить о целостном, органическом синтезе в опере? На уровне концепционном — можно, на драматургическом — очень спорно. Народно-патриотическая и лирико-психологическая линии развёртываются в опере не одновременно, переплетаясь, как в романе, а последовательно, каждая из них проходит все фазы драматического развития, имеет свои кульминации, не связанные друг с другом.

По окончании работы над оперой Прокофьев назвал её «лирико-драматическими сценами» и, хотя произведение, конечно, перерастает рамки авторского определения, можно высказать мысль, сознавая всю её спорность, не была ли именно эта сторона главной для композитора? Когда опера в первой редакции была завершена, стало ясно, что «линия войны» требует большой доработки - значительно переосмысливался образ Кутузова, перерабатывались многие народные сцены, полностью сочинялась картина «В Филях». Лирическая же линия была принята сразу почти целиком, по совету Самосуда была добавлена только картина первого бала Наташи, после чего психологический конфликт обрёл ещё большую самостоятельность и законченность.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Внутри крупного двухпланового музыкального произведения выделилась лирическая опера.

В решении лирической части оперы Прокофьева «Война и мир» господствуют две основные, взаимодополняющие друг друга тенденции: метод обобщённого развития лирико-психологических коллизий и их индивидуализация, в чём просматривается связь с традициями русской лирической оперы и, в частности, с лирическими операми П.И. Чайковского («Е. Онегин», «Иоланта»).

Так, характер основной лирической линии Наташа-Болконский сходен с трактовкой центральной линии Татьяна-Онегин Чайковского. В обеих операх отношения между участниками развиваются медленно, а сам конфликт наступает в заключительных драматургических разделах. У Чайковского он носит сценически более активный характер (7 картина), у Прокофьева отличается меньшей действенностью (12 картина).

Развитие этих линий осложняется взаимодействием с побочными конфликтами: Онегин включается во вторую лирическую линию Ленский-Ольга, Наташа Ростова вступает в противоречие с семьёй Болконских, а затем является активным участником драматургического конфликта с Анатолом Курагиным.

Одновременно, соотношение действующих лиц внутри линий различно: состояние Андрея и Наташи едино даже в моменты наиболее напряжённые (12 картина), Онегин и Татьяна с самого начала оперы противопоставляются. В плане единства Прокофьев опирается на трактовку взаимоотношений Иоланты и Водемона (глубокое единство их натур).

Можно отметить и некоторые сходные с Чайковским черты в раскрытии иных лирических конфликтов: Наташа – Курагин и Ленский – Ольга. Они характеризуются разным уровнем психологической углублённости внутри каждого: подлинная глубина у Ленского и Наташи, отсутствие её у Ольги и, особенно, у Курагина.

Уже отмечалось, что лирическая часть оперы «Война и мир» имеет некоторые черты камерности, что сближает её с «Иолантой» Чайковского. Всё действие разворачивается вокруг одного центрального действующего лица (Наташа у Прокофьева, Иоланта – в одноименной опере), которое оказывает влияние на других участников конфликта, вступающих с ними во взаимоотношения.

Можно отметить связи Прокофьева с Чайковским на уровне основных драматургических этапов: экспозиция и завязка линии Наташа – Андрей конфликта не предполагает, напротив, композитор подчёркивает глубокое внутреннее единство своих героев; аналогичным образом, не содержит конфликта завязка в «Иоланте», экспозиционная характеристика Иоланты и Водемона свидетельствует о близости их поэтических натур, и это во многом определяет последующее развитие.

Этап кульминарования в опере Прокофьева также имеет черты, сходные с соответствующими разделами «Иоланты». По характеру, это патетико-лирические кульминации (развёрнутые сцены) с постепенным ростом патетического элемента.

У Прокофьева, в отличие от Чайковского, в этой лирической кульминации есть черты скорбно-драматические, обусловленные характером драматургической ситуации.

В отличие от экспозиции, завязки и кульминации Прокофьева, которые близки к «Иоланте», развязочный этап «Войны и мира» сходен с развязкой «Евгения Онегина». Обе развязки характеризуются как бы неподготовленностью такого оборота, конфликт остаётся незавершённым. Есть и композиционное сходство: у Прокофьева и у Чайковского развязка решена в виде диалогической сцены с чередованием контрастных эпизодов, где по мере развития сцены, драматизация нарастает.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Традиции лирических опер Чайковского в значительной степени сказались на интонационном решении центральной психологической коллизии «Войны и мира». Во всех трёх произведениях («Война и мир», «Евгений Онегин», «Иоланта») использован принцип сочетания обобщённого и конкретизирующего тематизма. Особенно близок Прокофьев к «Иоланте». Лирический тематизм Иоланты и Водемона раскрываются в единстве, подобно тому, как это сделано в «Войне и мире» (Наташа – Андрей). Он представлен обобщённым мелодизмом (гимн свету), выполняющим функцию, аналогичную лейттеме «Войны и мира». В обоих случаях обобщённо-комплексная характеристика образов является реализацией их глубокого психологического и драматургического единства.

На этой общей основе создаются индивидуальные характеристики Наташи и Андрея, Иоланты и Водемона.

Первый этап индивидуализации образа Иоланты – её лирическое ариозо («Отчего это прежде не знала»), нарастающее на основе романсового интонирования, очень близко к заключительному ариозо Наташи из третьей картины («У Волконских»).

Характеристика Водемона наиболее полно конкретизируется в ариозо («Вы мне предстали, как виденье») из диалогической сцены с Иолантой. Просветлённо-лирическое вначале, оно во второй половине приобретает патетические черты, несколько приближаясь к лирико-патетической сфере Андрея Болконского из первой картины.

При рассмотрении типов обобщённого и индивидуального тематизма в «Войне и мире» отмечалось, что на определённых этапах они взаимодействуют (8 и 9 картины). Этот принцип есть и в «Иоланте» (имеется в виду центральный, а по местоположению заключительный раздел сцены Иоланты и Водемона «Скажите мне, неужели никогда»). В нём тема света («Чудный первенец творенья») контрастирует с музыкальным материалом сольного эпизода Водемона, названного выше, и интонациями Иоланты, «собирая» и обобщая их.

Указывалось, что обобщённый тематизм у Прокофьева был представлен и его более конкретизированным вариантом — темой вальса. Такую же функцию выполняет в «Онегине» тема любви Татьяны, впервые представленная во второй картине с няней («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую»), затем использованная в сцене, предваряющей ариозо Онегина в 6 картине.

С Чайковским связан и другой важный принцип «Войны и мира» – общность интонационных сфер, которая отмечалась в развитии характеристик Андрея и Наташи.

На этот принцип можно указать и в «Иоланте» (особенно в сцене Водемона с Иолантой), и в заключительной картине «Евгения Онегина», где интонационный материал Татьяны и Онегина сближается в соответствии единства охватившего их чувства.

Важным представляется ещё один приём Прокофьева, который есть в лирических операх Чайковского: это реминисценции музыкального тематизма, выполняющего одну и ту же смысловую и психологическую функцию в сценически различных ситуациях. Это тема вальса Наташи и Андрея (2, 7, 8 картины), выступающая как символ их любви; тема любви Татьяны (сцена с няней из 2 картины), сцена и ариозо Онегина из 6 картины, тематизм Ленского «Я люблю вас», тема гимна свету (сцена Иоланты с Водемоном, предпоследняя сцена оперы).

Следовательно, в лирической линии оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» на драматургическом и интонационном уровнях объединяются традиции двух лирических опер П. И. Чайковского – «Евгений Онегин» и «Иоланта».

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабинина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабинина // Сергей Прокофьев : статьи и материалы. – М., 1962. – С. 63.

УДК 782.12

*Л. А. Колеснікова,
м. Луганськ*

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ КАМІЛЛО ЕВЕРАРДІ

Основні принципи й методи школи К. Еверарді проаналізовано в дослідженнях Л. Вайнштейна та М. Дейши-Сіоніцької, у зв'язку з цим можна визначити таке.

Еверарді визнавав дихання грудочеревне. Дихання під час співу повинно проводитись через ніс і рот. Перед тим як видати звук, корисно відчути «напівпозіх».

Атака звуку повинна бути енергійною, але без перемикання зв'язок, інтонація – точною. Під'їзди не припускаються як манера поганого смаку. Щелепу при співі потрібно держати нерухомо. Рот кожний співак повинен відкривати по-своєму, намагаючись, щоб звук був найбільш красивим. Вимога обов'язкової посмішки та «вискалювання» зубів – безглузда. Вираз обличчя, а отже, і положення рота повинно відповідати тому настрою, який співак передає. Не можна посміхаючись передавати сум та страждання.

Правильно поставлений голос повинен на середньому та верхньому регістрах бути «прикритим», для чого необхідно змішувати грудний регістр з головним. Характерне висловлювання Еверарді: «Став „груди на голову“, або „голову на груди“» означає, що при співі грудних нот обов'язково домішування високого головного звучання, та навпаки, при співі високих головних нот потрібна грудна опора звуку. Нормальний спів – це «прикритий спів на відкритій основі» [1, с. 50 – 53].

Художній спів «білим» звуком неприпустимий, але співак повинен на перехідних та верхніх нотах вміти користатися й світлим тембром. Цей прийом також буває необхідним для передавання окремих ефектів.

Початкові вправи мають проводитися на середньому, більш природному діапазоні. Спів високих або низьких нот припустимий лише після вироблення середніх. Для згладжування регістрів необхідний спів пасажів знизу вгору з посиленням звуків, і навпаки, слід починати з більш сильних звуків при співі вправ зверху вниз. Без оволодіння технікою художній спів не можна уявити. При заняттях Еверарді рекомендував вправи для розвитку голосу Гарсія, Ламперті, Панофка, Віардо, Конконе, та інших авторів. Вироблення техніки (колоратури) дуже важливе для співака, але не має бути самоціллю. Мета – красивий та осмислений спів, побудований на кантиленному звучанні, що вільно летиться. Репертуар при початковому навчанні повинен бути переважно класичний. Вибирати твори слід найбільш мелодійні, це сприяє гарному співу. Дикція повинна бути бездоганною. Без ясної вимови не існує художнього співу.

Ось цитата з книги «Спів у відчуттях» М. Дейши-Сіоніцької – однієї з найкращих учениць К. Еверарді. Еверарді казав своїм учням: «Тримай велику голову, коли співаєш», тобто представляй у думках високий звук [Цит. за : 2, с. 2 – 5].

Тверде піднебіння в момент вдихання має ніби піднятися й утворити купол. Чим вища нота, тим більший і ширший купол, який повинен висуватися разом з верхньою щелепою й лобовою кісткою вперед і міцно тримати звук зверху (головою). Відкрийте рот, вдихніть швидко повітря розширеними ніздрями в головні пазухи так, якщо б ви

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вдихнули запах чудової троянди. Цей рух допоможе вам утворити з твердого піднебіння купол або висунути вперед дугу (відчуття); тієї миті, коли ви будете вдихати повітря в головні пазухи, ви відчуєте, що діафрагма скорочується (живіт йде вперед).

Стара італійська школа визначає, що найнижчі ноти повинні звучати, як найвищі в голові. Звук, поставлений низько за позицією, глибокий, важкий, що вимагає форсованого дихання й гортані, часто здається співаку великим і компактним, тому що такий звук знаходиться близько від євстахієвих труб.

Але це помилка. Такий звук, звичайно глухий і важкий, ще в маленькому приміщенні може справити враження, але у великому залі й на сцені він звучати не буде. При такій позиції звуку верхні резонатори не працюють, і голос, будучи позбавлений легкості, блиску, не поплине в простір. І навпаки, звук, поставлений на високій позиції, при правильній роботі верхніх резонаторів і дихання буде далекий від євстахієвих труб. Він, не вимагаючи великої витрати сил і напруги горла, буде здаватися співакові недостатньо сильним. Тим часом саме такий звук буде звучати сильно, легко й вільно в будь-якому приміщенні, яким би великим воно не було. Головне, чим треба керуватися, це легкість і дзвінкість звуку; не слід формувати діафрагматичного дихання, напружувати горла, треба старатися, щоб звучала голова (верхні резонатори).

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди / Л. Вайнштейн. – Киев : Искусство, 1924. – 149 с.
2. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – М. : Тритон, 1926. – 395 с.

УДК 781.2

*Е. А. Кривуля,
г. Луганск*

ВОПЛОЩЕНИЕ СПЕЦИФИКИ НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКЕ ГИИ КАНЧЕЛИ

Творчество Гии Канчели высоко ценимо и любимо не только профессионалами, но и слушателями всего мира. Блестящий композитор, автор семи симфоний и множества камерно-инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам («Мимино», «Кин-дза-дза») и спектаклям, и многих других жанров. Музыка Г. Канчели приобретает все большую популярность у музыкантов и слушателей стран Западной Европы. Стиль, созданный композитором, является подтверждением тому, что современный музыкант способен не только остро переживать события своего времени, но и преломлять их сквозь призму национального мировосприятия.

Композиторский стиль Г. Канчели, принципы воплощения национальной природы его произведений обусловили *цель* статьи и *предмет* научного интереса.

Материалом исследования послужили симфонические и вокально-симфонические сочинения Г. Канчели, а именно Третья и Шестая симфонии, Литургия «Оплаканный ветром», а также другие симфонические произведения постсоветского периода.

Современные композиторы и музыковеды иным образом, нежели раньше, смотрят на понятие музыкальных национальных архетипов. Если раньше под этим словосочетанием понимались лишь интонации фольклора, то теперь данное понятие значительно расширилось. Мы можем рассматривать не только и не столько лексемы фольклора, сколько их преломление сквозь призму мировосприятия автора. На основании изучения теории национального стиля и сравнительного анализа специфики

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

проявлення симфонического метода мышления Г. Канчели можно говорить об изменении научной парадигмы в оценке *композиторского стиля* как *национального феномена*, который является признаком явления универсализации.

Изначальный отбор тем Третьей симфонии, – казалось бы, двух несочетаемых мелодий – предопределил конфликтность развития и помог создать драму высокого уровня, которая может ассоциироваться как с личными переживаниями, так и коллизиями социума в целом.

То же можно сказать и о Шестой симфонии автора, где можно наблюдать не только стереофоничность, но и некую трехмерность, пространственную глубину (диалог альтов за оркестром, обеспечивающий отдаленное звучание). В данной симфонии трагизм доведен до предела, что позволяет говорить о максимальном преломлении образа Родины.

Коллизии, происходящие в симфониях № 3 и № 6, позволяют воссоздать картину современного социума, где тишина взрывается от террора, а тема Родины меняет семантику на противоположную и сама становится источником распрей. Однако автор не только констатирует данные события, но и высказывает свое отношение к ним: « <...> я бы хотел, чтобы к моей печали и боли слушатели не остались равнодушными» [1, с. 28].

Принцип универсализации коснулся и жанра церковной музыки. Понятие литургии вышло за пределы канонического (обиходного) музыкального бытования и является концертно преподносимым жанром. Однако это не отменяет его глубинной онтологической ориентации на ценности духовной культуры. Данный жанр для современных композиторов становится способом воплощения собственных мыслей, для созерцания и размышлений о проблемах Бытия, о преодолении трагизма жизни и поисках гармоний. В некотором смысле можно говорить о жанровом синтезе симфоний и литургии. Подтверждением этому служит 4-часть цикла в Литургии Г. Канчели, в которой за каждой частью закреплена функция, свойственная соответствующей части симфонии.

В чем же заключается внемузыкальная национальная природа произведений композитора? Первое, что повлияло на Г. Канчели, – это, безусловно, родная грузинская речь и общественная среда, в которой он вырос. Именно в юном возрасте закладывается национальная ментальность, предопределяющая в будущем личность в целом. Во взрослом возрасте влияние на Г. Канчели оказали разно национальные представители музыки, поэзии и литературы, которые и сформировали зрелую личность композитора. Отдельно стоит отметить сотрудничество с Р. Стурва и Г. Данелия, которое предопределило будущий так называемый «монтажный принцип» построения симфоний композитора, который переносит нас из одного альтернативного пространства в другое, создавая его многомерность. Подобный принцип объясняет «сжатие» и «растягивание» времени в восприятии слушателей.

Таким образом, духовный мир культуры Грузии во всем её богатстве и разнообразии оказал прямое влияние на творчество Г. Канчели. Несмотря на сознательное дистанцирование от интонационной сферы и формообразования грузинского фольклора, автор воссоздает их в своем творчестве, сохраняя национальные традиции, дух, этос и психологию. Любая грузинская полифоническая песня завершается унисоном, т.е. единением. Именно это чувство всеединства как символ грузинской картины мира и как личный опыт жизнотворчества автор гениально воссоздает в своих сочинениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах / Н. Зейфас. – М. : Музыка, 2005. – 588 с.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Проблема творчих проявів особистості цікавила ще мислителів древності і розглядалася в контексті різних наук, зокрема в філософських дослідженнях, починаючи з античності до нового часу (Арістотель, Демокріт, Фома Аквінський, Ф. Бекон, Дж. Локк, Д. Юмм, І. Кант, Г. Гегель, К. Маркс та ін.).

Як показує аналіз філософської літератури, творчість являє собою діяльність людини, яка створює щось нове, раніше не існуюче в певній її сфері. Філософське тлумачення сутності творчості припускає відповідь на питання, як взагалі можлива творча діяльність особистості, який сенс акту творчості. В різні епохи філософія по-різному відповідала на ці питання.

Специфіка античної філософії, як і античного світогляду, в цілому складається з того, що творчість пов'язується зі сферою не вічного, а мінливого буття. При цьому творчість виступає в двох аспектах – як божественний акт народження (створення) космосу та як людське мистецтво, ремесло [1, с. 185].

Інше розуміння творчості виникає в християнській філософії середньовіччя, в якій перехреснюються дві тенденції – теїстична, що йде з давньо-європейської релігії, і пантеїстична – з античної філософії. Перша пов'язана з розумінням бога як особистості, що створює світ невідповідно з якимось іншим зразком. Творчість є викликання буття з небуття за допомогою вільного акту божої особистості. Друга тенденція знаходить своє втілення в поглядах представників схоластики середньовіччя, а саме у Фоми Аквінського, в питанні творчості ближчого до античних традицій.

Проте, незалежно від переваження в християнських філософів тієї чи іншої тенденції, людська творчість оцінюється інакше, ніж вона оцінювалась античною філософією. Людська творчість виступає в християнстві, перш за все, як творчість історії, релігії. Художня і наукова творчість мають другорядне значення. Людина в творчості якби постійно звернена до Бога й обмежена ним, тому в середні віки ніколи не знали того пафосу творчості, яким пронізано Відродження, Новий час і сучасність.

Ця своєрідна «обмеженість» людської творчості зникає в часи Відродження, коли людина поступово звільнюється від Бога і починає розглядати себе як творця. Відродження розглядає творчу діяльність, перш за все, як художню творчість, як мистецтво в широкому значенні. Звідси характерний для Відродження культ генія як носія творчого початку. Саме в часи Відродження виникає інтерес до самого акту творчості, а разом і з тим і до особистості митця, виникає та рефлексія з приводу творчого процесу, яка незнайома ані в часи античності, ані в середні віки, але характерна саме для Нового часу.

Розуміння творчості в Новий час несе в собі сліди двох тенденцій. Пантеїстична традиція в філософії Нового часу відтворює античне відношення до творчості. Навпаки, філософія, що формується під впливом ідей протестантизму (англ. емпірізм), схильна трактувати творчість як випадкову комбінацію вже існуючих елементів. Творчість по суті є щось зрідні винахідливості.

Закінчена концепція творчості в XVIII столітті створюється І. Кантом, який аналізує творчу діяльність і називає її продуктивною здібністю уяви. Разом із культом художньої творчості у романтиків посилюється інтерес до історії культури як до продукту минулої творчості.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Таке розуміння творчості обумовило нове трактування історії на відміну від античного та середньовічного трактування. Історія виявилася при цьому сферою реалізації творчості людини.

У філософії кінця XIX – XX століття творчість розглядається, перш за все, в її протилежності механічно-практичній діяльності. При цьому якщо філософія життя протипоставляє технічному раціоналізму творче природне начало, то екзистенціалізм підкреслює духовну особисту природу творчості, визнання її інтуїтивної природи.

Життя невинно розвивається. Зникають одні життєві явища, з'являються інші, змінюються треті. Це зумовлює появу нових форм творчості – отже форма завжди повинна відповідати змісту. Митці постійно шукають нових засобів виразності, необхідних для побудови художніх образів.

Взаємовідносини науки і мистецтва – тема, яку можна досліджувати з різних боків, і творчість в обох галузях людської діяльності має чимало специфічних і окремих рис. І наука, і мистецтво створюються людьми. І якщо предметом мистецтва є людина в усій різноманітності своїх відносин із дійсністю, то саме ця спільність дозволяє розповідати про сам процес наукового пошуку [2, с. 24].

Аналізуючи творчий процес у сучасній культурі, науковці виділяють його основні ланки:

- з'явлення більш-менш свідомо сформованої проблеми;
- пошук рішення проблеми;
- виникнення рішення у вигляді «нового образу»;
- процес переведення змісту «нового образу» в об'єктивізовану форму культури (опредмечування і соціалізація продукту творчої активності) [3, с. 13].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайденок В. Философская энциклопедия : в 5 т. Т. 5 / В. Гайденок, П. Гайденок. – М. : Сов. энцикл., 1970. – 742 с.
2. Лутаєнко В. Вчить творчості / В. Лутаєнко. – К. : Знання, 1973. – 68 с.
3. Шумилин А. Проблемы структуры содержания процесса познания / А. Шумилин. – М. : Просвещение, 1969. – 77 с.

УДК 78.08:785.74

*С. И. Ладык,
г. Донецк*

НЕКОТОРЫЕ СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ РАНИХ КВАРТЕТОВ М. И. ГЛИНКИ

Огромный интерес представляет камерно-инструментальная ветвь русской музыки рубежа XVIII – XIX веков. Одна из главных ее особенностей – обобщенная ассимиляция бытового светского танца. В этой связи большой интерес представляют два ранних квартета М. Глинки, которые по сей день рассматриваются как несовершенные. Задача настоящего исследования – проанализировать указанные квартеты на предмет жанрового генезиса тематизма и обозначить некоторые стилевые особенности ранних камерных произведений М. Глинки. Особенностью всех ранних сочинений М. Глинки является незавершенность, эскизность, что характеризует их как творческую лабораторию стиля композитора. Обширный исследовательский фонд русского музыковедения посвящен проблеме народности и реализма в музыке Глинки. Незамеченной остается другая, не менее важная особенность музыки композитора – утонченно-интеллектуальное начало. Это другой Глинка – светский, с опозитизацией

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

бытовой танцевальной музыки. Именно этот ритмоинтонационный пласт музыки массовых бальных танцев остается незамеченным в глинкиниане и именно он является интонационной основой тематизма его ранних квартетов. Без стихии романтических танцевальных ритмоинтонаций не было бы ни изысканного «Вальса – фантазии», ни блестящей польской сюиты из оперы «Жизнь за царя». Это та стилевая тенденция, которая отличает Глинку от «кучкистов» и которая найдет дальнейшее продолжение у П. Чайковского. Обращение молодого Глинки к жанру квартета не характерно для русской музыкальной культуры 20-х годов и свидетельствует об ориентации композитора на каноны австро-немецкой музыки. В исторической параллели уже были созданы квартеты Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, со сложной концепцией симфонического толка. В России квартетная игра начала распространяться с 70-х годов XVIII века.

Более масштабным является первый квартет (Ре-мажор), второй квартет (Фа-мажор) – более лаконичный. Образный строй квартетов не выходит за рамки светлого идиллического мироощущения. Дух «разума и просвещения» определяет всю музыку квартетов. Форма квартета Ре-мажор представляет собой традиционно выстроенный сонатный цикл. Первая часть – сонатное аллегро, вторая – тема с вариациями (вариации – орнаментально – фигурационные, собственно строгие), третья – менуэт (сложная трехчастная форма с трио), четвертая – финал (соната без разработки). Тематизм квартета имеет светско – танцевальную и песенно-ариозную основу. Для первой и второй частей характерна песенность, для второй и третьей – моторика, танцевальность. В драматургии квартета отсутствует остроконфликтное соотношение образов. Тема главной партии квартета Ре мажор состоит из двух элементов, в совокупности они составляют интонационно-тематический импульс всего квартета. Первый элемент имеет мажорную основу и содержит, светлую, радостную эмоцию, моторно-танцевальный генезис. Второй элемент обещает печальную минорную лирику. Для первой фразы характерна диатоника, для второй хроматика. В этом состоит внутреннее противоречие темы, ее воля к развитию. Тема побочной партии воспринимается как вариант темы главной партии. В этом заключается отличие Глинкинской концепции сонатного аллегро от традиционных австро-немецких канонических форм. Контраст нужен композитору не для реализации конфликта, но для параллельной эволюции и трансформации двух образных начал. Генезис вариациозности, лежащей в основе развития второй части квартета, не в русской культуре. Орнаментально-фигурационное варьирование и строгий тип вариаций – результат опоры на западноевропейские традиции инструментальной музыки. Жанровая природа темы второй части также неоднородна и содержит элементы моторики (ритмы танцев: падеграссо, менуэта, гавота и падекарто) и песенности. Первая вариация – песенно-ариозная модель темы, вторая – моторика, подчеркнутая константным триольным движением. Третья вариация – лирический центр цикла, написана в одноименной тональности, четвертая – восстанавливает ладовое равновесие. Присутствие ритмических идей из предыдущих вариаций привносит в эту вариацию черты репризности. Третья часть квартета – Менуэт, сложная трехчастная форма с трио, – интермедийная зона цикла. Основная часть воспринимается как ассимиляция идей из темы главной партии первой части квартета. В трио – дробление темы на мелкие длительности. Структура финала – соната без разработки. Использование сонатной идеи в финале продиктовано необходимостью создания композиционно-смысловой арки с первой частью квартета. Жанровый прототип всех тем финала – моторика, танцевальность. Преобладают ритмы светских бальных танцев:

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

контрданса, лансье. Фінал не був окончено композитором. Мелодический контур, намеченный автором, имеет характер связки перехода.

Второй квартет (Фа-мажор) – последнее произведение раннего творчества композитора. Написан в Новоспасском, перед отъездом за границу, в 1830 году. Квартет четырехчастен: сонатное аллегро, соната без разработки, менуэт (сложная трехчастная форма с трио), рондо- соната. Темы квартета имеют ярко выраженную опору на светские бальные танцы и городской романс. Разработочные процессы предельно свернуты. Танцевальная стихия, как жанровая основа тематизма, сквозной линией проходит от первой части через «менуэтную» вторую и «мазурочную» третью части к кульминации в финале, где обобщены ритмоинтонации светских бальных танцев.

В заключении перечислим некоторые существенные черты стиля ранних квартетов Глинки. Тематизм квартетов интонационно вырастает из материала светских бытовых танцев, и не носит ярко выраженной фольклорной окраски, характерна песенная трактовка инструментов, коренящаяся в русском народном многоголосном пении, соединение разных принципов голосоведения, идущих от русской певческой культуры и инструментальное голосоведение, генезис которого лежит в барочной полифонии.

УДК 78.03.477

*Я. М. Левчук,
м. Київ*

МАСОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР

Поняття „масова музика” увійшло до музичного термінологічного обігу, на думку А. Сохора [3], ще у XIX столітті, в середині XX століття відбувся процес демократизації музичного життя, який почав формуватися на Заході приблизно з 1920 – 1930-х років, а в СРСР – протягом 1960 – 1970-х років і отримав стрімкий розвиток у зв'язку з виникненням і швидким поширенням засобів масової інформації.

Саме в цей час у зарубіжній (Т. Адорно) і радянській музикознавчій літературі чітко визначилася тенденція диференційованого сприйняття музики як масової. Два чинники цього поділу А. Цукер розглядає як основні. Перший, суто музичний, виступає показником нових мовних систем у музиці, а другий – соціальний. З ним пов'язано багато негативних процесів, які відбувалися в суспільстві в середині XX століття.

У зарубіжних дослідженнях 50 – 60-х років минулого століття (Т. Адорно, Х. Ортега-і-Гасет, Б. Розенберг, Дж. Силвермен, М. Хортхаммер) продовжує використовуватися термін „масова музика”, проти якої, як справедливо зазначає Л. Мальцев, не можуть встояти „ніяка художня форма, ніякий обсяг знань, ніяка естетична система, оскільки свого роду культурна алхімія трансформує її у ходовий товар” [2].

Хосе Ортега-і-Гасет пропонує власну точку зору на поняття „масової музики”, вбачаючи у популярності та дедалі зростаючій ролі „масової музики” диктат „людини-маси”. Хоч позитивним у даному явищі, зауважував учений, виникнення сучасних технологій масової комунікації для створення нових культурних форм [1].

На думку А. Васюріної, таке мистецтво „низкопробне”, оскільки ґрунтується на спрощених жанрово-стильових елементах. Дещо оперує простою музичною мовою і суперечить суті справжнього (академічного) мистецтва з постійним удосконаленням музично-інтелектуального потенціалу. Продовжуючи думку, А. Васюріна наголошує, що такий вид мистецтва перевірена зброя ідеологічної боротьби владних структур у

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

маніпулюванні свідомістю мас, нав'язування тих чи інших смаків, заперечення індивідуальності [Там само].

Разом з тим, історія розвитку масової музики довела, що окремі теорії виявилися помилковими, оскільки традиційне класичне мистецтво не знецінилося під тиском „масової музики”, залишившись домінуючим у музичній культурі. З деякими вченими можна погодитись у тому, що й у наш час можна бачити на сцені й телеекранах досить примітивне виконавство, яке підкріплене беззмістовним співом. Також необхідно відзначити, що багато різноманітних музичних гуртів згодом трансформувалися і демонструють яскраві сценічні образи та справжнє виконавство.

Достатньо вивчені на сьогодні особливості функцій, змісту, форми масової музики. У нашій роботі представлений аналіз масової музики, засобами співставлення з іншими музичними жанрами. Це дозволило виявити як подібні так і відмінні ознаки з академічною музикою та фольклором.

Масова музика складається з багатьох жанрів. За жанрово-стилістичними показниками вони діляться на чотири групи: перша – це жанри масової музики, що перейшли у ХХ століття з минулого, але зберігаються в руслі розвитку власної традиції (побутова музика для духових оркестрів, деякі фольклорні жанри, що закріпились у практиці міського музикування тощо). Друга – жанри побутової музики, що також входили в міський побут минулого, але у наші дні вони прижилися не внаслідок розвитку власної традиції, а відродились, поповнюючи дефіцит у певному ланцюжку масового мистецтва („старовинний романс”, танго тощо). Третя група – сучасні різновиди масової музики, що виникли у 1950 – 1960-і роки та підпорядковані впливу моди, в яких сформувалися свої стійкі ознаки змісту та стилю. Четверту групу становлять переміщені у побутову сферу твори академічної музики, не пристосовані для такого функціонування [4].

Отже, актуальний фольклор, виходячи із сказаного, – це культурно-парадигматично виділений популярний напрям художньо-творчої продукції, що включає як неавторську, колективну творчість, так і авторську ініціативу при створенні композиційно завершених творів, які сприймаються певним поколінням у якості необхідного складового компонента культурного буття.

Таким чином, наведені вище докази дають підстави вважати сучасну масову музику діяльним чинником консолідації молоді, яка через власну дискретність призводить до різної адаптивної реакції при творчій самореалізації людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васюрина А. О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / А. О. Васюрина ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1996. – 20 с.
2. Мальцев Л. Л. Молодежная культура как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филос. наук : 09.00.08 «Естетика» / Л. Л. Мальцев ; ЛГПИ. – Л., 1995. – 17 с.
3. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования / А. Н. Сохор. – Л. : Сов. композитор., 198. – Вып. 3. – 295 с.
4. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / А. Цукер. – М. : МГК, 1991. – 48 с.

**НОВІ ПІДХОДИ ДО ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ В ХОРОВОМУ ЦИКЛІ
В. СТЕПУРКА «МОНОЛОГИ ВІКІВ»**

Останнє десятиліття ХХ та початок ХХІ століть ознаменовано якісним оновленням духовної хорової музики в Україні. У цей час композитори створили велику кількість духовних творів на канонічні тексти, а також на стилізовані авторські. Вражає жанрове розмаїття – від літургійних мета-циклів Є. Станковича, Л. Дичко, В. Степура, В. Камінського та О. Козаренка, опери-містерії «Мойсей» М. Скорика, ораторії О. Козаренка та кантати А. Щетинського до жанру хорового концерту Є. Станковича, Г. Гаврилець, В. Степура, В. Полевої, богородичних Б. Фільц та В. Стеценка, стихирі В. Степура, канту В. Рунчака та А. Гнатішина.

Вербальною основою більшості духовних творів, цього періоду є Книга Псалмів Давидових. Ці актуальні і сьогодні музично-філософські роздуми збагатили репертуари хорових колективів не тільки нашої країни, але й закордонні.

Як відомо, однією з найвидатніших постатей хорового музичного мистецтва сучасної України, безперечно, є Віктор Іванович Степура. Його творчість яскрава та багатогранна, але головним її напрямком є духовна хорова музика. Закінчивши диригентсько-хоровий (клас Л. Венедіктова) та композиторський (клас М. Скорика) факультети НМАУ ім. П. І. Чайковського В. Степура відчуває всі тонкощі хору, як найбагатшого інструменту у світі, майстерно використовуючи його можливості для втілення своїх музично-філософських роздумів.

Метою пропонованої розвідки є аналіз циклу В. Степура «Монологи віків» у контексті світової традиції втілення псалмів у композиторській творчості.

Дуже гостро у сучасній духовній музиці постає питання традиції та канону: від добору вербального тексту (канонізований, авторський переклад, переспів, стилізація), способу використання псалма (повністю або окремих його віршів, строф), комбінаторного методу добору (з різних псалмів) – до засобів музичної виразності використаних композитором.

Складність питання полягає у тому, що сучасні композитори звертаються до псалма як до жанру-архетипу, «старовинного жанру-знаку» (за І. Туковою), який є основою цілої системи похідних псалмових жанрів, які існують у християнському культовому та світському концертному побутуванні. Звертаючись до Книги Псалмів, композитори апелюють у своїй творчості до найвеличнішого, найстародавнього і водночас найсучаснішого пласта духовно-музичної культури християнського світу.

Цікавим прикладом такого підходу до втілення псалмів є духовний цикл В. Степура «Монологи віків» – хорова псалмодія із сольючими інструментами, що має такий зміст:

1. «Блажен муж» (пс. 1) для Duduk solo
2. «Господи, Боже наш» (пс. 8) для Violino solo
3. «Господня земля» (пс. 23) для Flauto solo
4. «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (пс. 21) для Viola solo
5. «Господи, силою Твоєю» (пс. 20) для Tromba solo
6. «Над рікам Вавилонськими» (пс. 137) для Cello
7. «Дякуйте Господу» (пс. 136) для Saxofone solo

Цикл створено у різні роки (за словами самого автора, а також з практики концертно-фестивального життя України). Перше виконання останнього номеру

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Дякуйте Господу» відбулося ще у 1997 році камерним хором «Київ» у програмі Першого фестивалю «Київ Золотоверхий». Твір викликав великий резонанс у музикознавчих колах своїм відхиленням від православної християнської традиції (введення інструменту та специфічних гармонічних барв). Виконання всього циклу відбулося 22 січня 2012 р. камерним хором «Київ» у Національній філармонії України.

Структура циклу досить цікава: він не має яскравих контрастних номерів і всі сім номерів поєднує вербальна основа текстів з Книги Псалмів, хоча за жанрово-змістовною систематизацією псалми обрані композитором різні: подячно-хвалебні, повчальні, пророчо-месіанські, молитовно-утішні. Таким чином, композитором охоплено весь спектр основних чотирьох родів псалмів (за традицією екзегези).

Також поєднує цикл наявність у кожному номері солюючого інструменту, що відповідає символічній назві циклу. Так, № 1 «Блажен муж» solo duduk та заключний подячний псалом «Дякуйте, Господу» solo saxophone утворюють арку, своєрідний діалог тисячоліть: народний інструмент, який налічує історію свого існування від II до III тисячоліть, та саксофон, який винайшов у XIX ст. бельгійський музичний майстер А. Сакс.

Особливою рисою цього циклу є відсутність темпових контрастів між усіма так званими частинами (номерама): їх створено у градаціях повільного темпу, що надає циклу медитативно-драматичного характеру, або «рухомої статичності». Неспішна течія часу, рівномірне дихання з уповільненнями, занурює нас у Божественно вічний колообіг Біблейської історії.

Для православної культової музики на тексти псалмів, як відомо, є канонічною суто вокально-хорова традиція, яку було сприйнято від Візантії. Але для християнської культури загалом (західна християнська традиція), а також для старозавітного іудейського культу, з якого запозичені тексти псалмів, вживання інструментів було традиційним.

Таким чином, цикл «Монологи віків» В. Степурка – це звернення до «пам'яті жанру», до його архетипу, а також до всього пласта духовно-музичних надбань світової культури, що відображає екуменічний вектор сучасного мистецтва, а направленість циклу на концертне виконання – це прагнення до творчої свободи, не скутої церковними канонами. Композитор створив якісно новий, не традиційний для української хорової культури твір, втіливши світові музично-духовні традиції псалмових жанрів.

УДК 792.8

*Е. В. Луценко,
г. Луганск*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО БАЛЕТА (на примере балета Е. Станковича «Ночь перед Рождеством»)

Неугасаемый интерес к творчеству гениального сатирика Н. Гоголя подтверждает актуальность его произведений в контексте современных социокультурных процессов. Универсальность и жизненность гоголевской прозы раскрывается в творчестве композиторов посредством художественных экспериментов в рамках музыкального театра.

Инструментовка произведения в творчестве современных авторов подчас выполняет доминирующую роль в воплощении конкретного замысла. Подобный

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

процес спостережується і в балеті Е. Станковича «Ночь перед Рождеством», представляючому блискучий зразок композиторського майстерства в використанні оркестрових ресурсів.

Для втілення сюжету автор вибирає жанрову різноманітність – балет-пастицю, що дозволяє оперувати різними стилевими пластами, використовувати в творчості музикальні фрагменти з чужих творів в довільному сумішенні.

Висока концентрація композитора на оркестровому потенціалі в цілому і виразних можливостях кожного окремого інструмента резонує з явищем інтенсифікації тембрової виразності в музиці ХХ століття.

Розширення тембрової палітри в балеті Станковича здійснюється вже на рівні Вступлення за рахунок поступового включення в виконавський ансамбль великого інструментального арсеналу. Широке застосування в звуковому полі партитури отримують «декоративні» інструменти: вибратон, синтезатори, челеста, бубенчики і колокольчики, які іскряться і дзвонять, створюючи неповторимий «чарівний» звуковий ауру. Живописний ефект, зумовлений тембровими знахідками, посилюється застосуванням флажолетної техніки, різноманітними фіоритурами дерев'яних духових (пассажи, мелізми), яскравими перебігами фонових пластів. Так, в звуковому просторі балету знаходить відображення одна з характерних тенденцій музики ХХ і ХХІ століть, коли засоби гармонії і фактури спроектовані на посилення тембрової сторони звучання.

Пестрими, різноманітними фарбами оркестрової звукописи композитор відтворює жанрові сцени народних гулянь.

Вступивши в діалог з автором, Станкович передає градації гоголівського юмору: від доброї посмішки до гострого гротеску. Позиціонує інструменти оркестру як персонажів інструментального спектаклю, він створює виразні темброві характеристики, формуючі в уяві слухача яскраві асоціативні зв'язки.

Темброва індивідуалізація інтонаційних блоків дозволяє чітко диференціювати в музикальному просторі окремі фактурні пласти, створюючи образний рельєф того чи іншого героя фантастичної повісті. Так, в музикальній характеристиці Дядька тонкими тембровими нюансами майстерно відтворюється трусость незадачливого поклонника. Його стук в хату Солохи, доручений партії колотушек, розкриває слухачеві сутність персонажа. Лейтмотив Дядька, виконуваний аккордами дерева *staccato*, містить заїскиваючі, прохальні речеві інтонації. В його музикальній зарисовці угадується напускна важливість і бравада, втілена в інструментальному театрі самотньої туби в діалозі з вигливим деревом.

В якості важливого параметра темброобрання виділяється його артикуляційна сторона, що проявляється в штрихах і способах виконання. Вона стає неотъемлемою складовою тембрового образу багатьох тем балету. Остро відчуваючи природу кожного інструмента, Станкович максимально колористично використовує його виразний потенціал в опису портрета, втіленні необхідного стану або певної сценичної ситуації. Яскрава юмористична зарисовка, що характеризує виваливаються з шинка Чуба, Голову і Дядька, передає хмельне стан веселої трійці. Деталі, що розкривають «трезвість» комічних персонажів, карикатурно заострені. Танцювальна в своїй основі тема доручена тріо тромбонів. Вона рухається уповільненою, важкою поступово з глисандуючими «поїздами». На заплітаючу мову тромбонів наслаиваються залізничні попевки високого дерева, де флейти і кларнети в третьій октаві відкрито вигукують. Нарочита фальш тромбонів, що ползають по сусіднім

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

звукам, дуэты дерева в м. 2, полностью разбалансирующие оркестр, усиливают комический эффект сцены.

Партитура балета насыщена ассоциативно-пародийными моментами, раскрывающими карнавально-игровую стихию сочинения. Острая характеристичность образов, гротесковость во многом создается благодаря ярким тембровым решениям тематизма. К примеру, кульминацией любовного томления в сцене Солохи и Чуба становится тема «Лебедя» Сен-Санса (т. 39), неожиданно предстающая перед слушателем в эфемерном звучании флексатона (поддержанного *frullato* флейты), а затем – вибратона. Ее ладотональные ориентиры отсутствуют. Отказ от привычной логики остроумно подчеркнут звуковым фоном: фигурации виолончелей *pizzicato* и синтезатора, тонально перечащие друг другу и самой мелодии. Указанный звуковыразительный комплекс трансформирует поэтическую тему Сен-Санса в бутафорский наряд, который ведьма одевает, очаровывая очередного ухажера.

Таким образом, выступая одной из важнейших категорий в современном музыкальном искусстве, тембр как равноправный элемент музыкальной системы, нередко становится стержнем образной драматургии и доминирующим фактором в авторском воплощении концепции произведения.

УДК 784.6:316.61

*И. М. Макишанцева,
г. Луганск*

ВЛИЯНИЕ ИМИДЖА НА ПОПУЛЯРНОСТЬ ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

Образ эстрадного певца в системе современной эстрады – явление сложное, включающее в себя множество компонентов, неоднозначно понимаемое и чрезвычайно динамическое, находящееся в постоянном развитии. Несмотря на относительно небольшой (в сравнении с классическим музыкальным искусством) путь развития, музыкальное искусство эстрады сформировалось как уникальный художественный феномен, характеризующийся стилистическим и эстетическим своеобразием. Фактором популярности (востребованности, успешности) эстрадного певца в системе современного шоу-бизнеса выступает его имидж, включающий в себя как профессиональные музыкальные, так и личностные качества. В процессе создания образа певца в настоящее время, как показывает практика, колоссальное значение приобретают технологии по созданию имиджа, активно используемые в других областях жизнедеятельности (в политике, менеджменте, рекламе, массовых коммуникационных процессах и т. д.). При этом необходимо учитывать особенности формирования имиджа в современном шоу-бизнесе, что делает необходимым, наряду с использованием уже известных приемов, привлекать и применять новые, трансформированные с учетом задач и своеобразия деятельности в данной музыкальной сфере.

Имидж (от англ. *image* — «образ», «изображение») — искусственный образ, формируемый в общественном или индивидуальном сознании средствами массовой коммуникации и психологического воздействия. Имидж создается пропагандой, рекламой с целью формирования в массовом сознании определённого отношения к объекту. Может сочетать как реальные свойства объекта, так и несуществующие, приписываемые [1, с. 53].

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Исследование данной проблемы в сфере шоу-бизнеса поможет сократить некоторые зазоры в поставленном вопросе. Необходимо не только теоретическое обоснование природы, характеристики и типов поп-исполнителей, а создание имиджа.

Методов формирования имиджа очень много, и имиджмейкеру приходится составлять из различных компонентов именно ту формулу, которая будет верна для данного объекта. Имидж должен формироваться целенаправленно и продуманно, так как он выполняет конкретные функции.

Имидж полифоничен и многослоен: он вбирает в себя множество характеристик субъекта, стараясь именно через них продемонстрировать индивидуальность. В структуре имиджа выделяется одна или несколько черт, составляющих его основу, так называемые имиджевые константы. Имиджевые константы в случае, если они не соответствуют сложившимся в той или иной культуре и эпохе стандартам «красота», «надежность», «добродетельность», «общая позитивность образа» и т. д., должны быть скорректированы под требуемый стандарт и лишь после этого публично предъявлены обществу.

Наука создания образа вообще и образа «звезды» шоу-бизнеса требует комплексного подхода. Имиджмейкер, PR-специалист или продюсер, работающий над проблемой имиджа, должен обладать смешанными знаниями в области психологии, дизайна, журналистики и даже физиологии человека; либо это должна быть команда творчески мыслящих специалистов.

«Звезды» создаются конкретными людьми, то есть это вполне сознательный процесс конструирования: за Битлз, за Марлен Дитрих, за Рудольфо Валентино стоят конкретные имиджмейкеры, которым удается из стокгольмской продавщицы, к примеру, сделать Грету Гарбо. Пресс-агенты переписывают фамильные истории, занимаются клубами фанов, производят для них журналы с миллионными тиражами, пишут за «звезд» их автобиографии. Они также находят для «звезд» оптимальные образцы поведения.

Работы таких авторов, как Г. Г. Почепцов («Имиджелогия» [3], «Паблик рилейшнз», «PR для профессионалов»), М. Марк и К. Пирсон («Герой и бунтарь» [2]), помогли желающим достичь определенных результатов в сфере шоу-бизнеса. На наш взгляд, представляет особый интерес книга известного продюсера Иосифа Пригожина. В своей работе он рассматривает следующие вопросы: что собой представляет российский шоу-бизнес, как он зародился и в чем его национальные особенности [4, с. 22 – 23].

Таким образом, «звезда» – это напряженный процесс создания образа и постоянного поддержания внимания к нему. Следовательно, в целом, создание звезды – это долговременный и дорогой процесс, которым занимаются специалисты. История «звезд» показывает, что если даже у самого талантливого человека не находится в нужное время имидж-консультанта или продюсера, то едва ли к нему придет известность.

Имидж является результатом сознательной работы. Особенно это касается ситуаций, где имидж является частью профессионального успеха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коханенко А. Имидж рекламных персонажей / А. Коханенко. – М. : МарТ, 2004. – 76 с.
2. Марк М. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / М. Марк, К. Пирсон ; пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. – СПб. : Питер, 2005. – 336 с.
3. Почепцов Г. Имиджелогия / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2004. – 325 с.
4. Пригожин И. Политика – вершина шоу-бизнеса / И. Пригожин. – М. : Алкигамма, 2001. – 320 с.

**ЭВОЛЮЦИЯ РОМАНСА
(возникновение и особенности)**

Термин «романс» появился в Испании в Средневековье, первоначально обозначал светскую песню на испанском («романском»). Вскоре он вошёл в обиход и в других странах, хотя в некоторых странах романс и песня все-таки обозначаются одним словом (нем. Lied, англ. Song) [1]. Романс развился из песни. Романс пишется для пения с аккомпанементом одного инструмента, преимущественно фортепиано и относится к разряду камерной музыки, хотя некоторые романсы аккомпанируются оркестром. «Инструментальное сопровождение в романсе имеет важное значение, зачастую являясь равноправным с вокальной партией элементом единого целого. По форме романс схож с песней, он пишется в колленном складе, но в нём необязательна та квадратура, та чётность тактов, которые преследуются в песне. В романсе допускаются отступления в виде так называемых расширений или вставок, переходов от одного колена к другому. Вокальная партия романса должна иметь ясное и рельефное мелодическое очертание и отличаться певучестью. Рефрен, или припев, в романсе чаще всего отсутствует. (Хотя бывают и исключения, как, например, произведение А. С. Даргомыжского «Старый капрал» — романс с припевом в форме куплетной песни). В романсе следует обращать внимание больше на передачу общего настроения текста, чем на подробную иллюстрацию его деталей. Интерес должен главным образом лежать в мелодии, а не в аккомпанементе.

Романс как вокально-поэтический жанр представляет собой трёхгранную структуру, в которой одинаково значимы слово, музыка и речь:

Содержание романса не выходит за пределы лирики. Текст посвящён некоему переживанию, обычно любовному.

Романс характеризуется только одним лирическим настроением. Однако спектр эмоциональных состояний в романсе настолько велик, что каждый исполнитель и слушатель имеет возможность выбрать наиболее близкое ему.

В романсе мелодия теснее, чем в песне, связана со стихом, отражает не только общий его характер и поэтическую структуру, но и отдельные образы, ритмической и интонационной частности [3].

В связи с тем, что романс обычно выражает любовное переживание, он либо имеет, либо подразумевает адресата, а следовательно, изначально диалогичен в самом своём содержании.

Наличие двух героев порождает одно из самых важных качеств романса — его интимность, камерность.

Наряду с камерно-вокальной классикой развивался бытовой романс (характеризующийся фольклорными и литературными формами бытования в городской среде), рассчитанный на певцов-любителей. Музыка сближается со словом.

Расцвет романса как синтетического музыкально-поэтического жанра начался во 2-й половине XVIII века в Германии, Франции и России. В XIX веке складываются яркие национальные школы романса: немецкая и австрийская (Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф), французская (Г. Берлиоз, Ж. Бизе, Массне, Гуно), и русская. Зачастую композиторы объединяли романсы в вокальные циклы: ранний пример — Л. Бетховен («К далёкой возлюбленной»), зрелый — Шуберт («Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»), в дальнейшем к этой форме обращались Шуман, Брамс, Г. Малер, Вольф и

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

многие другие композиторы, в том числе русские: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Во 2-й половине XIX — начале XX в. становятся заметными образцы чешской, польской, финской, норвежской национальных школ [2].

В России романс приобрёл национальные черты. Здесь, вначале «романсом» называлось вокальное произведение на французском языке (пусть и написанное русским композитором), а произведение с текстом на русском языке — «российской песней». Затем появился жанр русского романса, который быстро стал популярен на волне вейний романтизма. В XVIII веке существовал сентиментальный романс, когда стихи поэтов типа Сумарокова или Тредиаковского писались на мотивы народных песен. На основе русского романса в первой половине XIX века ведущими российскими композиторами создаётся жанр цыганского романса, впоследствии доработанный и доведённый до высокого уровня собственно самими цыганами. Романс встречается и в операх (например, романс Рауля в первом действии «Гугенотов») [1].

Форма романса перешла и в инструментальную музыку под названием «romance sans paroles» («song without words», «Lied ohne Worte», «песня без слов»): это — пьеса в коленном складе с преобладающим мелодическим значением. Такие романсы пишутся для фортепиано («Песни без слов» Мендельсона) или для какого-нибудь другого сольного инструмента, с аккомпанементом.

Жанровые разновидности романса — баллада, элегия, баркарола, романс в танцевальных ритмах и др. Романсное стихотворение лишено твёрдых жанровых признаков — обычно это небольшое лирическое произведение, строфическое, рифмованное, со стихами средней длины, с напевным типом интонирования.

Камерное пение обладает большими возможностями в передаче тончайших лирических эмоций. Оно требует от исполнителя высокой музыкальной и общей культуры, гибкого, способного к тончайшей нюансировке голоса, который не обязательно должен быть мощным. Выдающимся талантом трактовки камерных произведений обладали М. Оленина-Д'Альгейм, З. Лодий, Н. Дорлиак, З. Долуханова, Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау. Многие оперные певцы — прекрасные камерные исполнители, например, С. Лемешев, Н. Обухова, М. Максакова, Н. Шпиллер, И. Архипова, Е. Нестеренко, З. Соткилава и др. Они продолжали и продолжают традицию великих русских певцов прошлого Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Неждановой, владевших в равной степени оперной и камерной манерой исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М. : Сов. энцикл., 1973 — 1982
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — 350 с. : ил.
3. Три века русского романса. Для голоса и фортепиано : учеб. пособие для вокалистов и концертмейстеров : в 4 т. Т. 2 : Глинка — Петров. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2007. — 235 с.

УДК 78.09 (477.83)

*Л. І. Мартинів,
м. Дрогобич*

РОЛЬ ТВОРЧОСТІ СПІВАКА К. СЯТЕЦЬКОГО В КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ДРОГОБИЧЧИНИ

Серед творчих постатей, хто своєю активною позицією формує образ мистецької Дрогобиччини є Корнель Сятецький. Перелік векторів його діяльності та творчості надзвичайно обширний. Він — оперний та концертно-камерний співак (лірико-

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

драматичний тенор), педагог, організатор культурного життя, методист, журналіст-публіцист. У кожному з названих напрямків його внесок є знаковим для життя міста і краю. Масштаб діяльності музиканта-діяча, її значення у формуванні музично-культурного контексту регіону, внесок у музичне мистецтво України та його популяризація й презентація на міжнародному рівні заслуговують на вивчення та узагальнення.

Вибір музичного мистецтва як фаху привів юного музиканта, уродженця Тернопільщини, на музичний відділ Чортківського педагогічного училища (зараз – Чортківське педагогічне училище ім. О. Барвінського), а згодом – на музично-педагогічний факультет ДДП ім. І. Франка (1969, клас Б. Базиликута).

Видатні вокальні дані митця формувалися протягом тривалого часу під орудою засновника академічної вокально-педагогічної школи на Дрогобиччині, талановитого педагога Миколи Копніна, який прищепив йому високі технічні навички звукоутворення, та Остапа Дарчука у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (1985 – 1987) [3, с. 126].

Талановитий випускник, був запрошений на посаду викладача кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування ДДП, згодом – викладача постановки голосу, диригування, керівника хорових класів (1969). Від 1972 р. переведений на посаду старшого викладача, а у 1979 р. став доцентом. Понад 10 років (1977 – 1987) обіймав посаду декана музично-педагогічного факультету.

Як соліст співпрацював з новоствореним жіночим хором “Барвінок” (кер. П. В. Гушоватий), також виступав як співак (перший тенор) і соліст камерного хору “Бояна Дрогобицького” (з 1991), чоловічої хорової капели “Бескид” (Дрогобич), концертував з численними камерними оркестрами та ансамблями Дрогобича (“Бескид”, “Гаудеамус”, хором і симфонічними оркестрами музичного училища та педінституту), Стрия (“Ватра”), Львова (“Трембіта”, “Гомін”).

Концертний репертуар співака, складали романси та пісні Ш. Гуно (“Аве, Марія”), Р. Шумана (“Я не серджусь”, “Наспівом скрипка чарує”, “У сні я гірко плакав” та “Коли б квіти уміли” з вокального циклу “Любов поета” на слова Г. Гейне), Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Дж. Россіні, М. Глінки, С. Рахманінова, Р. Глієра, Г. Свірідова, Г. Левіка, З. Левіної, оперні арії Р. Леонкавало, Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Дж. Пучіні, Г. Доніцеті, П. Чайковського, О. Даргомижського, К. Данькевича, а також обробки українських, російських та італійських народних пісень. У камерно-вокальній виконавській діяльності його стабільними партнерами були концертмейстери Ольга Сятецька та різнобічно обдарований піаніст-концертмейстер Володимир Баб’як.

З композитором А. Кос-Анатольським співака пов’язувала тривала творча співпраця, низка солоспівів була редагована з огляду на його виконавський потенціал. У листі від 15.11.1980 р. композитор писав: “Слідкуючи на протязі багатьох років за розвитком Вашої вокально-виконавської майстерності, я з радістю спостерігав темброву вирівняність широкого діапазону, блискучу металічність верхів і їх все більшу еластичність і природну свободу емісії. Тому не дивно, що багато хорів нашої території запрошують Вас постійно на всі можливі сольові партії, а Ваші сольні виступи при різних okazіях є завжди окрасою концертних програм. Коли ведуча заповідає якийсь мій твір у Вашому виконанні – я завжди впевнений в успіху” [4].

У вересні 1981 року в актовому залі Львівського університету в святковому концерті, приуроченому 125-річчю з дня народження Івана Франка, К. Сятецький здійснив першовиконання його останнього романсу “Ніч на Підгір’ї” на вірші І. Франка, на рукописі якого композитор зробив авторський дарчий напис [1, с. 4].

Саме К. Сятецький вперше виконав і записав у фонд Українського радіо

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вокально-симфонічну поему С. Людкевича на сл. І. Франка “Монолог Мойсея” (Львів, 1985).

У 1986 році ним у співпраці з концертмейстером В. Баб’яком та музикознавцем Л. Кияновською був підготований масштабний сольний концерт камерно-вокальної лірики, що відбувся в актовому залі Дрогобицького педагогічного інституту. “К. Сятецький показав справжнє, професійне володіння голосом (лірико-драматичний тенор), вміння відчутти й передати різноманітну жанрово-стильову палітру виконуваних творів, здатність заглибитися то в інтимно-ліричну, то в емоційно-напружену, драматичну сферу”, – акцентував рецензент мистецької події Р. Сов’як [7, с. 4].

У період 1987-1991 рр. митець є солістом Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка та оперної студії Львівської консерваторії. Саме тут співак створив яскраві партії-образи у творах С. Гулака-Артемовського, М. Аркаса, Д. Січинського, П. Масканьї, О. Бородіна, С. Рахманінова, що викликали зацікавлення й схвалення у численних знавців та аматорів оперового мистецтва. “Корнель Сятецький міг би співати у будь-якому театрі Європи. І найславетніші змушені були б поступитися йому місцем. Такого сильного і прекрасного тенора Європа не має”, – стверджував дослідник вокально-виконавського мистецтва Михайло Головащенко [5, с. 4].

У 1990-і рр. К. Сятецький співпрацював із славетною Санкт-Петербурзькою хоровою капелюю ім. М. Глінки під керівництвом відомого диригента, ректора Санкт-Петербурзької консерваторії Владислава Чернушенка успішно виконавши партію тенора у “Реквіємі” Д. Верді.

На окрему увагу заслуговує гастрольна діяльність діяча. Разом із львівським чоловічим хором “Гомін” та колективом з такою ж назвою з Манчестера брав участь у концертних програмах у Великій Британії. У цій творчій подорожі визначним прочитанням співака став солоспів “Виростеш ти, сину” (сл. В. Симоненка, муз. П. Майбороди, транскрипція для чоловічого хору С. Стельмашука) [1].

Як соліст К. Сятецький брав участь в урочистостях з нагоди 400-річчя Берестейської унії (Ватикан, 1996), про що згадував у інтерв’ю: “У липні 1996 року у Базиліці Св. Петра у Римі відзначалося 400-ліття Берестейської Унії. І прошу собі уявити: 250-особовий хор, що співає Службу Божу, виголошується на весь світ українською мовою для світової (біло-, чорно- і жовтолицької спільноти), я співаю соло (у супроводі хору) “Вірую” Андрія Гнатишина та “У царстві Твоєму” Миколи Леонтовича... а пізніше – отримую благословення від Понтифіка” [2, с. 204 – 208]. На акції був присутній А. Гнатишин.

Його виконавська майстерність відзначена у численних схвальних рецензіях, співак визнаний професійною критикою як один з кращих виконавців у кантатно-ораторіальному жанрі [3, с. 126 – 127].

У рамках 5-го фестивалю української музики “Струни душі нашої” (Дрогобич, грудень 1999 р.) з ініціативи співака відбувся сольний концерт вокальної лірики А. Кос-Анатольського (у його програмі прозвучали “Любов і музика” на слова В. Шекспіра, “Біля річки Черемоша”, “Стоїть гора високая”, “Темна ноченька” на слова Єсеніна, “Ніч на Підгір’ю”, “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” на слова Івана Франка) та дуетні виконання спільно з доцентом Іриною Кліш (“Білі троянди” і “Незабутній вальс”) [6].

Співак брав участь у концерті-лекторії “Микола Колесса – син століття” (Київ, 2007) – мистецькому проекті заслуженого діяча мистецтв України професора Василя Федоришина, що відбувся у Національному Будинку органної та камерної музики. У його виконанні прозвучали солоспіви “Тебе я вимріяв одну” в супроводі камерного

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

оркестру під орудою Миколи Михаця, та дует (з Ярославою Побережною) “І чого тікати” на сл. П. Воронька.

Поряд з цим росте визнання К. Сятецького як педагога та організатора: за заслуги у підготовці висококваліфікованих спеціалістів, розвиток і впровадження наукових досліджень у 1991 р. йому присвоєне почесне звання: “Заслужений працівник народної освіти Української РСР”. Від 2001 р. він – завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу професор (2004), ДДПУ ім. І. Франка.

Серед його учнів: народні артисти України І. Попович, М. Шалайкевич, соліст хору Віденської опери С. Савран, солісти хору Львівської опери Б. Полюга, М. Залізняк, доценти ДДПУ ім. І. Франка, заслужений працівник культури України П. Гушоватий, М. Лев, солістка “Трембіти” Я. Крилошанська, заслужений працівник культури України, директор Городоцької ДМШ В. Турчин та ін.

Багатий практичний та педагогічний досвід К. Сятецького зумовив можливість заснування ним Регіонального конкурсу молодих вокалістів ім. М. Копніна (Дрогобич, 2003, 2005), що проводиться на базі очолюваної ним кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ. “Він став першою спробою усвідомити й виокремити роль М. Копніна у формуванні професійно-вокальних підвалів на Дрогобиччині, які з часом, через його учнів, потужно вплинули на культуру вокального й вокально-хорового виконавства краю” [3, с. 38].

За особливі досягнення на освітянській ниві, творче використання новітніх педагогічних технологій, якісне оновлення змісту вищої освіти Корнеля Сятецького нагороджено Золотою медаллю ім. М. Драгоманова – почесною відзнакою Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова [8].

Стислий огляд творчої, педагогічної та громадсько-організаційної діяльності визначного діяча культури Дрогобиччини Корнеля Сятецького унаочнює його внесок у галузі інтерпретації як виконавця оперних партій, соліста професійних, навчальних та аматорсько-самодіяльних хорових колективів і ансамблів, сольного камераліста й ансамбліста, популяризатора та першовиконавця низки творів українських авторів, учасника й організатора творчих проєктів регіонального, національного та міжнародного масштабу, успішного керівника навчальних підрозділів, педагога-методиста та журналіста-критика. Численні схвальні відгуки на його концертні програми, відзнаки, звання та високі нагороди є свідченням суспільного визнання його таланту, високої оцінки спеціалістів, визнання державою вагомості внеску в культурно-мистецьке життя регіону, достойне представництво творчих та виконавських досягнень України на міжнародних теренах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герета М. Пам’ятний вечір / М. Герета. // Рад. педагог. – 1986. – № 36 (879). – 13 листоп.
2. Грабовський В. Незборима магія співу (до 60-ліття Корнеля Сятецького) / Володимир Грабовський. // Часопис “Бойки”. – Видання науково культурологічного товариства “Бойківщина”. – Дрогобич. – 2002. – 445 с.
3. Гушоватий П., Бермес І., Пиц Б., Михаць М. Хор “Боян Дрогобицький” : історія і сучасність : навч. посібник / за заг. ред. Б. Пица. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 192 с.
4. Кос-Анатольський А. Лист до К. Сятецького від 15 листопада 1980 р. / А. Кос-Анатольський. – Особистий архів К. Сятецького.
5. Онищак А. День фестивалю четвертий... / Анізія Онищак. // Галицька зоря. – 1996. – № 57 (889) – 18 трав.
6. Онищак А. Як сильно музика звучала / Анізія Онищак. // Галицька зоря. – 2000. – № 33 (1470). – 26 квітня.
7. Сов’як Р. Творчий звіт декана / Р. Сов’як. // Рад. педагог. – 1987. – № 2 (885). – 8 січ.
8. Тихий І. / Іван Тихий // Трускавець. вісн. – 2010. – № 32 (155). – 29 квіт.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

УДК 782:78.01

О. О. Маценура,
м. Київ

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТУ ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ

У центрі уваги статті – складна і на сьогодні ще мало вивчена проблема специфіки функціонування музики в сучасному драматичному театрі.

Матеріалом дослідження стали дві вистави Київських драматичних театрів, як приклади різних прийомів музичного рішення спектаклю.

«Сатисфакція» за п'єсою В. Шекспіра «Венеціанський купець» (Київський академічний Молодий театр, композитор Ю. Шевченко, режисер С. Мойсеев) — як приклад спеціально написаної музики.

Зразком компілятивного прийому музичної концепції є вистава «Московіада» Ю. Андруховича (Молодий театр, музичне рішення Ю. Шевченко (режисер — С. Мойсеев).

Актуальність проблематики даної статті зумовлена відсутністю в сучасному музикознавстві методологічних засад аналізу театральної музики, які б не порушували специфіку її синтетичного сенсу. Окрім того, обрані для аналізу вистави розглядаються як в музикознавстві, так і в театрознавстві вперше.

У зв'язку з означеною *метою*, що полягає у визначенні деяких методичних засад аналізу музичного ряду драматичної вистави, пропонується робочий план розгляду музичного компонента, основні пункти якого направлені на досягнення цілісного та комплексного підходу до поставленої проблематики:

1.	Виявлення ідеї літературного твору-першоджерела та режисерської концепції вистави
2.	З'ясування композиторського задуму щодо музичної концепції вистави та прийому музичного рішення (спеціально написаної музики або компіляції)
3.	Складання структурно-композиційного плану спектаклю з метою виявлення: - місця кожного окремого музичного фрагменту в загальній композиції; - драматургічних функцій тем залежно від їх розташування в дії; - принципу взаємодії музики з іншими компонентами вистави (тотожності чи контрасту).
4.	Формування таблиці музичної експлікації
5.	Знаходження засобів об'єднання музичних фрагментів (лейтмотивний, номерний, мішаний типи)
6.	Завершальний етап аналізу. Виявлення міри втілення композитором або музоформлювачем режисерського задуму вистави.

У виставі «*Сатисфакція*» — сценічній версії «Венеціанського купця» В. Шекспіра, композитор Ю. Шевченко слідував як поставленим режисерським задачам стосовно дотримання загальної ідейної направленості вистави, так і своїм власним баченням місця музики в драматургії вистави.

Дотримуючись *режисерських умов*, композитору в музичному компоненті спектаклю вдалося оминати в музиці єврейських інтонацій задля згладжування національного конфлікту між лихварем Шейлоком та венеціанським купцем Антоніо. У музичних номерах немає жодних стилізованих фрагментів, які б нагадували про шекспірівський час. Навпаки, завдяки введенню композитором в музичні номери різноманітних ефектів електронної музики (скретчу та ін.), аудіоряд органічно вписується в осучаснену версію постановки класичного тексту «Венеціанського

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

купця». Своє *власне відчуття драматургії* п'єси Ю. Шевченко втілив в особливому жалісному ставленні до образу Шейлока, підкресливши та посиливши за допомогою введення лейттеми інструментального хоралу риси його двоякої, трагікомічної натури.

У виставі ж *«Московіада»* за допомогою музики посилюється відчуття постмодерністської стилістики першоджерела інсценівки (роману Ю. Андруховича) — показ іронічного погляду автора на добу перебудови. Єдиним вірним музичним втіленням режисерського задуму для композитора був метод компіляції. Музичний ряд вистави *«Московіада»* має п'ятнадцять зовсім різних за жанрами та стилями фрагментів. Це *по-перше*, відомі теми з російської класики: М. Глінка (марш Чорномора та Г.П. увертюри до «Русалана і Людмили»), теми М. Римського-Корсакова (тема Шахріара та Шехеразади), та інші; *по-друге*, це пародіювання знаків-символів Радянського Союзу (пісня «Москва-майская» Д. Покрасса); *по-третє*, це сфера рок-музика, представлена композицією Майка Олдфілда «No Dream». *Четвертою* звуковою сферою є народні пісні (українська народна автентична колядка «Ой як вже було із прежді віка»).

Проаналізувавши обрані для аналізу вистави за вищевказаним планом, можна зазначити, що у всіх спектаклях музичний ряд, як один із компонентів загальносценічної дії, в рівній мірі разом із акторською грою, сценографією, світловим оформленням та пластикою працює на втілення режисерського надзавдання спектаклю.

УДК 792.5

*Р. М. Михаць,
м. Дрогобич*

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Ю. ДРОГОБИЧА

Львівський академічний обласний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича привертав увагу багатьох театральних оглядачів та критиків своєю самобутністю, репертуарною політикою, режисерськими здобутками, музичним оформленням спектаклів і, звичайно, майстерністю акторської гри. Адже ці чинники психологічно й емоційно безпосередньо впливають на глядача. На театр як мистецьку інституцію звертали увагу театрознавці С. Веселка, С. Петелько, В. Гайдабура, М. Бурбан та ін.

Творче обличчя будь-якого театру визначає його репертуар. Репертуар Львівського академічного обласного музично-драматичного театру (рік заснування 1939, м. Дрогобич) на перший погляд не відрізнявся суттєво від аналогічних обласних музично-драматичних театрів. Світло рампи побачили понад п'ять сотень різноманітних за жанром і стилем вистав, серед яких твори української, зарубіжної класики, а також сучасних авторів.

Вистава «Тіні забутих предків» (за твором М. Коцюбинського), постановку якої здійснив режисер Олександр Король, була його творчим дебютом у Дрогобичі. Зазначимо, що 25-річний режисер (випускник кафедри театральної режисури КНУКіМ) до приїзду в Дрогобич здійснював постановки в Маріупольському, Білоцерківському, Луганському та Коломийському театрах. Очевидно праця саме у Коломийському театрі навела на думку, підготувала молодого режисера до здійснення постановки відомого твору М. Коцюбинського в інсценізації І. Бориса «Тіні забутих предків». Режисерові довелося чимало попрацювати над дослідженням обрядів і звичаїв Гуцульщини.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Попрацювати над певними етнографічними моментами було не просто цікаво, й надзвичайно важливо», – зізнається О. Король¹.

Немов із забуття з'являються архетипні постаті. Тонкою кладкою світла, перекиненою над уявним стрімким проваллям, яке парує синів мороком, виходять вони на дощаний поміст авансцени, що перекиває оркестрову яму. Спершу реальні, як коліна нескінченного людського роду, а потім містичні, як еманация мешканців потойбічного світу – тіні забутих предків з карпатських казок, легенд, співанок. Пінний потік розмежовує кордони цих світів, лад над якими тримає режисерська концепція сценічного інтерпретатора твору М. Коцюбинського.

У сценографії художника Ярослава Даниліва особливого значення надано побудові трискладової основи світу, багато разів повторюваним знаком котрої стають то три виходи-входи до гражди, то гуцульський трисвічник. Такий символ світового ладу прочитується також у парадигмі християнських поглядів дійових осіб, чий світогляд однак закорінений у прадавні вірування.

Варто відзначити й оригінальне музичне оформлення вистави, яке здійснив Івано-Франківський композитор В.Маник. У музичну канву вплетено автентичні гуцульські інтонації, що створюють відповідний колорит. Крім музичної фонограми, низка творів звучить «на живо». Це акапельний хоровий спів (фрагменти літургії, похорону), а також весілля у супроводі троїстих музик. «У цій виставі усе головне: костюми (В.Данилів), музика, розмовний діалект, світлові ефекти, тощо. Однак ключовий момент – кохання. Навколо нього закручуються ритуали і вся решта містерійного буття, це середовище в якому те кохання має розвиватися» – розповідає режисер-постановник. Цікавий акторський ансамбль задіяний у постановці, серед яких чимало іменитих акторів. Однак успіху можна досягти, коли останній із масовки збагне, в якому середовищі і в котрому із виявів світу відбувається дія, хто є ким у світі «Тіней забутих предків».

Отже, незважаючи на особливу увагу театральних критиків до цієї постановки, «Тіні забутих предків» займають вагоме місце у репертуарі театру поряд з іншими виставами. У 2005 театр відкрив для себе та глядача нове ім'я молодого режисера – Олександра Короля, який вразив усіх вишуканою містичною виставою «Тіні забутих предків» за повість М. Коцюбинського. «У світі, створеному Олександром Королем, немає місця побутовим дрібницям, цей світ символів в якому шукає себе спрагла любові людська душа... де символи набувають інтимного звучання і тема любові стає основною у цьому розбурханому морі людського буття» [1]. Сміливість братись за серйозний драматичний матеріал виправдала себе і засвідчила оригінальність та сучасність мислення молодого режисера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Канарська Г. Ще раз про кохання / Г. Канарська // Театр. бесіда. – 2006. – № 2.

¹ Приватна розмова автора статті з режисером-постановником О. Королем.

**О СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ
(на примере песенного творчества Александра Малинина)**

Вопрос содержания музыки в контексте массовой культуры относится к явлениям, доступным для восприятия и понимания как подготовленных, так и не подготовленных слушателей. Тем более что данный аспект якобы не нуждается и в профессиональном рассмотрении. Однако лежащее «на поверхности» содержание музыкального сегмента массовой культуры все еще остается своеобразной *terra incognita* для музыковедов.

Подобное состояние данного вопроса объясняется и объективными, и субъективными причинами. Объективные, «внешние» причины обусловлены объектом музыковедческой науки, которым выступает академическое, «серьезное» музыкальное искусство. Напротив, субъективные причины неизученности массовой культуры в ее музыкальном преломлении (воспользуемся в исследовании условным понятием «массовая музыка») связаны с отношением, сложившимся в сообществе музыковедов к этому типу культуры как явлению, не представляющему профессионального интереса вследствие примитивности содержания и упрощенности средств его выражения. Во многих работах произведения «массовой музыки» с применением музыковедческого инструментария оцениваются негативно и с критических позиций. Легитимными жанрами, «достойными» изучения, оказались лишь некоторые из них, например, оперетта, джаз, самодеятельная, бардовская песня, а также избранные исполнители и группы в сфере рок- и эстрадной музыки – последние должны соответствовать определенному статусу и признанию на уровне «Битлз», Высоцкого, Пугачевой. Таким образом, круг замыкается. Между тем, не изучая тот или иной объект музыкальной культуры в соответствии с его особенностями, невозможно заранее а priori определить и предвосхитить результаты, к которым приведет его рассмотрение.

Объектом данного исследования стало песенное творчество исполнителя Александра Малинина, предметом – содержание исполняемой музыки. Выбор творчества этого музыканта обусловлен, с одной стороны, предпочтениями студентов специальности «Музыковедение», изучающих дисциплину «Массовая музыкальная культура»; с другой – отсутствием музыкально-аналитических исследований творчества исполнителя в ситуации восприятия его искусства широкой слушательской аудиторией. Характеристика содержания музыки Малинина проводится посредством метода интонационного анализа. Один из основоположников этого метода, автор теории музыкальной интонации Б. В. Асафьев указывал, что «интонация есть осмысление звучания», а саму музыку определял как «искусство интонируемого смысла» [1]. Поскольку и академическое, и массовое искусство репрезентируют один и тот же вид искусства – музыку, который имеет единую, общую – выразительную – природу, постольку правомерным и уместным становится использование данного метода в изучении музыки в контексте массовой культуры. Так, современный философ Г. Г. Гадамер, основоположник герменевтики – науки о текстовом анализе, в работе «Актуальность прекрасного», рассматривая особенности семантики массовой культуры, указывал признаки китча и показывал эмоционально-чувственную составляющую его восприятия и публикой, и автором: «Китч, который ведь обладает проникновенной выразительной силой и художественная не подлинность которого

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

явно не противоречит субъективной подлинности чувства у производителя или потребителя» [2]

Содержание музыки Александра Малинина рассматривается со стороны интонаций его песен. «Интонационный словарь» песен музыканта складывается, прежде всего, из наиболее древнего «пласта» музыкальной культуры – народных песен (цыганской, русской, украинской – в альбомах «Червона калина», «Эх, душа моя...», «Чарівна скрипка»). «Сердцевину» и основу творчества певца представляют жанровые интонации прошлого и позапрошлого веков, но особенно – начала XX века. Во многих из них слухом воспринимаются отзвуки песенок Александра Вертинского, интонации джаз-оркестра Леонида Утесова, городская баллада и городской романс, танго-песня (альбомы «Романс», «Старинный русский романс», «Поручик Голицын»). Связь с современной эпохой прослеживается через жанровые интонации рока, в интерпретации которых исполнитель очень органичен, а также с помощью шансона, иногда – интонаций клубной музыки (рок-опера «Белая ворона», песни «Вавилон», «Коррида» и другие). Типология знаков-интонаций позволяет выявить наибольший «пласт» экспрессивных интонаций – это музыкальные интонации просьбы, мольбы, надрыва, печали, тоски, иступления, упоения, восторга... Как известно, такие интонации в наибольшей мере характеризуют музыку эпохи романтизма. Таким образом, чувственно – эмоциональное содержание музыки в песнях Александра Малинина определяет его творческую индивидуальность в ситуации рационально-прагматического отбора интонаций в контексте репертуара многих современных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Интонация / Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1971. – С. 211 – 365.
2. Гадамер Г.-Г. Семантика и герменевтика / Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. [Электронный ресурс] / Г.-Г. Гадамер. Режим доступа: <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/gadamer.htm>

УДК 784.5

*Е. В. Панченко,
г. Луганск*

СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО

Хоровое пение – искусство уникальных возможностей, с многовековыми традициями, огромным воздействием на эмоциональный, нравственный мир личности. Не случайно современные композиторы в хоровом творчестве раскрывают идеи актуальные для современного музыкального искусства.

Хоровое творчество Ленинградского композитора Игоря Владимировича Мациевского, бесспорно, заслуживает пристального внимания музыковедов и исполнителей.

Игорь Владимирович Мациевский – композитор, ученый, педагог, исполнитель, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины (1999) и Польши (2003), член союзов композиторов России и Украины, Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО. Его творческая деятельность столь широка и разнообразна, что трудно преувеличить ее значение в современном искусстве.

Обращение композитора к хоровому творчеству разных народов не случайно. Развитие общественных и социально-культурных процессов современности

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

характеризується посиленням інтереса к истокам національних культур. Будучи глибоким знатоком культурного насліддя Європи, человеком, который безусловно владеет украинским, белорусским, польским языками, И. Мациевский раскрывает тончайшие нюансы и особенности менталитета славянских народов. Все вокально-хоровое творчество композитора, свидетельствует о его феноменальной способности вживаться в особенности разных культур.

Одним из последних хоровых сочинений И. Мациевского является «Белорусская месса», которая впервые была исполнена на белорусском языке 26 июня 2008 года. Это сочинение в жанре богослужебного цикла, но интерпретированное согласно индивидуальному стилю композитора, его видению художественных задач.

Принцип – единства в многообразии ярко выражен именно в «Белорусской Мессе». Композитор смело синтезирует различные жанровые модели – протестантский хорал, православные песнопения – с принципами симфонического мышления. Месса написана для солистов, хора, симфонического оркестра и состоит из 18 номеров.

Духовные хоровые произведения И. Мациевского определяет сакральный хронотоп, который стоит рассматривать как рефлексию на уровне коллективного сознания. В «Белорусской Мессе» автор воплощает вечные темы искусства – о смысле бытия, о человеческой душе, устремленной через все невзгоды в сферу высшей духовности. Хоровое творчество И. Мациевского уникально в жанровом отношении. Фольклор составляет стержень творчества И. Мациевского. Автор соединяет традиционную систему ценностей, прочно базирующуюся на народном песенном творчестве, с направлениями современной стилистики. Именно в хоровом творчестве композитора особенно прослеживается влияние фольклора, что объясняется генетической связью хорового пения с народно-песенными истоками. Самобытность авторской интонации, ее связь с народными корнями составляют органично единство индивидуального стиля композитора. Смешанная техника композиторского письма в сочетании с принципами серийности, сонористики, звукоизобразительности, фольклорного тематизма – все это характерные черты определяют И. Мациевского как самобытного, яркого неофольклориста современности.

На наш взгляд, доминантами хорового стиля И. Мациевского являются:

- *неофольклоризм* – самобытность обнаружения связей творчества с ведущей тенденцией второй половины XX века;
- *мелодика*, отражающая национальные корни того исторического или жанрового материала, к которому обращается автор (например, белорусский язык вместо латинского в мессе);
- *импровизационность*, обусловленная влиянием метро-ритмической свободы;
- *полистилистика*, отражающая характерные признаки постмодернистской музыкальной культуры – использование разнообразных средств музыкальной выразительности, диалог культур, синтез академических и массовых жанров;
- *богатство тембровой драматургии* хора и имитация инструментальных тембров (например, ударных в хоре «Завируха»).

ЗИМОВІ СВЯТА ТА ХРИСТИЯНСЬКІ ТРАДИЦІЇ

У наш час помітно зростає інтерес суспільства до національної культури, яка є невід'ємною частиною духовного відродження нації. Найважливіші складові духовного життя народу – свята та обряди. Вони відображають не тільки етнічну своєрідність, але й естетику, моральні цінності, ментальність, історію. До числа інститутів, породжених релігійними уявленнями й аграрним укладом побуту, належали календарні свята та обряди. Це – найдавніша обрядовість, корінням своїм вона сягає первісних, язичницьких вірувань. Значно пізніше церква сприйняла систему землеробських свят. Яка вже склалася, і надала їй християнського забарвлення. Свята і обряди календарного циклу регламентували всі сфери життя українського селянина – виробничу, суспільну, сімейну, а головна їх мета – відвернути стихійне лихо, вплинути на врожайність. Проблемою традицій та обрядів займалися такі науковці, як М. Срезневський, М. Сумцов та Г. Хоткевич. Метою є розглянути і порівняти між собою народні свята зимового циклу та як на них вплинуло християнство.

Саме зимовий цикл починався у стародавні часи приблизно з 21 листопада з Введення, «коли вводилися літо у зиму». Цей день передбачав, яким буде наступний рік: багатим на врожай чи ні, посушливим чи дощовим. Серед зимових свят українців особливо виділяється період свят з кульмінаційними точками – Різдва, Новим роком і Хрещенням [1, с. 89]. Різдво – зимове свято, яке сягає корінням в далеке язичницьке минуле. Це свято сонцевороту, найкоротший день у році, коли Сонце ніби вмирає і людина магічними діями мала йому допомогти. Після прийняття християнства свято злилося з народженням Ісуса Христа, але в народній пам'яті збереглося його глибинне значення [2, с. 134].

За народною традицією Різдвяні свята починалися Святим вечором (6 січня за новим стилем). У будинку наводили чистоту, атмосферу достатку і щастя. Вся родина чекала появи на небі «першої зірки», яка символізувала народження Христа, щоб сісти за стіл. Стіл був багатий – не менше дванадцяти страв, але пісний, тому що продовжувався пилипівський піст. А вже після відстоявши службу у церкві, розговлялися – приступали до багатого м'ясної їжі.

А вже 7 січня починали колядувати. Цілі ватаги молоді зі спеціально виготовленою різдвяною зіркою ходили селом. Як правило це було справжнє дійство – з рядженими, співцями, музикантами, танцюристами. Колядники ходили хатами, виконуючи спеціальні пісні. У поетичних текстах оспівувалися господарі та їх діти, їм бажали щастя і здоров'я, достатку у господарстві, доброго врожаю. Фактично ці тексти мали значення заклять – вважалося, що висловленні у свята побажання обов'язково збудуться. Господарі зобов'язані були щедро одарувати колядників харчами.

А ось Новорічні свята (13 – 14 січня) українці відмічали як свята Маланки і Василя. Вони не збігалися з церковними, тому в їх обрядовості збереглися власне народні мотиви. У ці дні також практикувалися обходи дворів зі щедрівками – календарними величальними піснями з елементами театрального дійства. Традиційним персонажем такої гри була маска Кози – своєрідного символу родючості і добробуту. У щедрівках висловлюється побажання багатого врожаю, добробуту, приплоду худоби, доброго роїння бджіл [1, с. 91].

Саме більшу увагу приділяли поетичному слову, яке в щедрівках і колядках виконує магічну функцію. У давніх щедрівках і колядках відбилися часи Київської Русі

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

й збереглися образи князівсько-дружинного побуту. У щедрівках і колядках християнського циклу знаходимо мотиви біблійних і євангельських оповіданнях. У багатьох таких творах християнські мотиви і євангельські оповідання сполученні з життям і побутом українського селянина. Образи святих вводяться, щоб надати ще більшої магічної сили поетичній формулі. Щедрівки і колядки, які мали вплив християнства відзначаються глибоким релігійним змістом і великою мистецькою красою. Основні мотиви їх – християнська любов, милосердя, глибока пошана до батьків. Зокрема, багатством змісту і поетичною формою щедрівок захоплювалися українські письменники і композитори, зокрема М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стецеко, М. Вериківський, К. Данькевич та використовували у своїй творчості.

Завершувався різдвяно-новорічний цикл святом 19 січня – Хрещенням. Основні дії проходили на крижаних водоймах. Де задалегідь вирубували хрест з льоду. В ополонку, яка утворилася, священник опускав хрест, після чого вода вважалася священною. Віруючі набирали воду і потім довго її зберігали, приписуючи такій воді чудодійні властивості. Це було перевіреним засобом для лікування найрізноманітніших захворювань. Вважалося також, що той, хто скупається у водохресній ополонці, весь рік не буде хворіти [2, с. 142].

Багато згаданих звичаїв і обрядів українці зберегли до сьогодні. Велику роль відіграло християнство, яке дуже вплинуло на народні традиції, лише свято Миланки та Василя залишилось у народних традиціях. Індустріальне суспільство, урбанізація нівелюють традиційні національні і регіональні особливості культури. В цих умовах дуже важливо ретельно зберігати, вивчати і популяризувати накопичені багатьма поколіннями знання, традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ольховський А. Нарис історії української музики / Ред. Л. Корній. – К.: Муз. Україна, 2003. – 512 с.
2. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 150 с.

УДК 78.01:392

*В. В. Петрик,
м. Луганськ*

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ВІРИ Й ОБРЯДІВ ЯЗИЧНИЦЬКОЇ РУСИ

Музика всіх часів і всіх народів – це дещо не тільки творче, вона відповідає духовному началу людини, яка її створила. Арабський письменник X століття Абу-Алі Ахмед Бен Омар Ібн-Дада називав слов'ян сонцепоклонниками [8, с. 9 – 10].

У місті Арконі на острові Рюген, у ті часи заселеному слов'янами, було капище Святовида, який був одним з головних божеств слов'янської міфології. Він був богом сонця й мав багато імен: Велес, Волос, Дажьбог, Радегаст, Сварожич, Святовид, Яровит, Ярило [1, с. 21]. Ярило пов'язувався з уявленнями про яре сонце, а іноді з родючою енергією землі, і в цьому випадку він уособлювався у фалічні зображення. Перун Сварожич – син бога неба Сварога. У русів було уявлення про небо як про прабога – «батька» всіх богів. Це уявлення ми можемо прослідкувати і в індійських віруваннях. Ім'я Сварог походить від санскритського svarga – «небо». Слов'янський бог Дажьбог, загально визнаний Сварожич, син Сварога, широко шанувався поряд з Перуном. Дажьбог (або Дажьбог) – божество сонячного світла, як свідчить його назва,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

податель всіляких благ, особливо хліборобам, якими й були слов'яни. Однак Дажьбог – це не сонце, богом сонця був Хорс – божество іранського походження. Дуже шанованим ідолом був Волос (або Велес), який стояв задовго до IX століття в Києві на Подолі, поблизу місцевих кладовищ і тих місць, де торгували худобою. Це відповідає літописному свідочству, де він згадується як «бог скотинки» [4, с. 105]. Сучасними дослідженнями встановлено складні взаємозв'язки шанування Волоса в старовинних ведмежих культах. Ще в XIX столітті відрублену ведмежу лапу, прибиту до хати, називали «скотинячим богом». Академік Б.А. Рибаків назву «Волос» виводить зі слова «волохатий» (волосатий), звідки й виникає слово «волхв»; відповідно «волховати» – ворожити, вирядившись у ведмежу шкуру або у вивернутий кожух. У той же час Волос пов'язаний з аграрним культом. До нашого часу в деяких місцях Білорусі зберігся звичай залишати на зібраному полі жмуток колосків «Волосу на бороду» [6, с. 153].

Арконське капище постійно збирало податі й одержувало третю частину кожної данини. Воно утримувало цілий штат жерців і дружину, а його багатство й розкіш були, за словами Саксона Грамматика, неказаними [7, с. 34]. Тризна Святовиду, пов'язана з молитвами про його відродження, справлялася кожен рік після жнив, супроводжувалася піснями й танцями та завершувалася загальним бенкетом. Ідолу Святовіда в прибалтійських слов'ян у жертву приносили плоди хліборобства, головним чином – випечений у зріст людини хліб [4, с. 120]. На тризну Святовіда стікалося багато прочан з усіх слов'янських земель.

Залишком культу бога вітру Стрибога, що керував вітрами, які приганяли дощові хмари, такі необхідні для хліборобства, є приспів однієї з українських пісень: «Подуй, подуй, господи, духом святим по землі» [5, с.18]. У македонців північного узбережжя Дейранського озера є оповідь, з якої видно, що Стрибог відтворював вітер носом, і що саме вітер був його святим духом. А коли не було вітру, то це означало, що божество грало на флейті, дуючи в неї носом. Види носової флейти розповсюджені в Македонії і в наш час, а також у місцевостях Костроми й Суздаля. Незвичайне звуковидобування на флейті відображає асоціації дихання через ніс із магічними й релігійними обрядами. У сучасній Македонії, а також Полінезії збереглися вірування, що дихання через ніс має значно більшу магічну силу, ніж дихання через рот [2, с. 96]. У цих віруваннях і полягає роз'яснення «святого духа», як у наспіві української пісні, так і в оповіданнях македонців. Звичай, коли знахарі затикали ніс тяжко хворим, походить від прагнення не давати душі можливості покидати тіло. Брамінам острова Балі приписувалося, повернувшись обличчям на схід, вдихати повітря правою, а видихати лівою ніздрею. Перший отвір ніздрі, повернений на південь – визначається червоним кольором – символом вічного дня, вічного життя; друга ніздря, повернена на північ чорним кольором – символом вічної ночі, вічної смерті. Таким чином, дихання магічно пов'язується з цілим всесвітом [2, с. 156].

Астрологи раннього середньовіччя в Європі пов'язували поняття «червоне», «кров», «обрізання», «планета Марс», «південь» і «права ніздря» в єдине ціле. Звичка прикривати ніс під час чихання і вигук «бувай здоровий» ведуть своє походження саме з тих далеких часів. У Ростові є приказка «Не балуй носом – згубиш душу», яка є доказом стійкості елементів, пов'язаних з концепцією душі, «духа святого» і бога вітру Стрибога. Сучасні македонці приписують носовій флейті визначенні особливості, такі як виразність, душевність, задусевність, що можуть вважатися явищами одного порядку.

Ідоли в релігійному культі язичників-слов'ян були необхідною приналежністю капища, і вище згаданий Абу-Алі Ахмед Бен Омар Ібн-Даста свідчить, що навпроти головного ідола стояв інший, у вигляді жінки. Таким чином, і в капищі, і в музичних

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інструментах відображався принцип парності [8, с. 9 – 10]. Ідол Перуна стояв на пагорбі ще при князі Ігорі, і перед ним русичі присягали на вірність договору з Візантією в 945 році. Поставлений цей ідол, можливо, був ще за Олега: при укладенні договору в 907 році з Візантією під стінами Цар-граду Олег і його воїни клялися «своєю зброєю і Перуном, їх богом Волосом, богом худоби» [4, с. 76]. У 990 році, за свідомством Густинського літопису, Володимир зрушив ідола Волоса в Ростові, але не зважаючи на повсюдне хрещення слов'ян у багатьох містах були споруджені нові ідоли і населення продовжувало поклонятися старим богам. Удруге було знищено ідола Волоса в Ростові святим Авраамієм у XII столітті [9, с. 23].

На вченість на Русі дивились косо, вважаючи, що вона від гордині. У повчальному документі Печерському патерику написано, що до єдиною людиною, яка знала єврейську, грецьку і латинську мови, що само по собі було показником серйозних занять богослов'ям, інша братія ставилася як до біснубатої. І коли вони зібралися й вигнали з неї бісів, то вона втратила всі свої знання [3].

Патерик розповідає, що народна маса залишалася по-колишньому язичницькою й ні за якими повчаннями не зверталася до церкви [Там само].

ЛІТЕРАТУРА

1. Безклубенко С. Сокрушение идолов / С. Безклубенко. – Киев : Политиздат, 1989. – 253 с.
2. Беляев В. К вопросу изучения звуковых систем народных музыкальных инструментов / В. Беляев. – М. : Просвещение, 1990. – 385 с.
3. Древний патерик, изложенный по главам / пер. с гр. – Изд. 3-е. – М. : Планета, 1991. – 428 с.
4. Лебедев Л. Крещение Руси / Л. Лебедев. – М. : Русский Хронограф, 2003. – 318 с.
5. Линева Е. Украинские песни в народной гармонизации / Е. Линева. – М. : Лира, 1905. – 78с.
6. Рыбаков Б. История культуры Древней Руси / Б. Рыбаков, т. II. М. – Л. : Наука, 1951. – 930 с.
7. Saxonis Grammatici. Historial danical libri XVI / Grammatici Saxonis. – St. Soro, 1644. – 105 s.
8. Хвольсон Д. Известие о хазарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русских Абу-Али Ахмеда Бен Омар Ибн-Даста / Д. Хвольсон. – СПб., 1869. – 145 с.
9. Яковлев В. Памятники русской литературы XII и XIII веков / В. Яковлев. – СПб. : Рус. путь, 1872. – 483 с.

УДК 78.072.2

*А. Г. Полещук,
г. Луганск*

СКЕРЦО ЧЕТВЁРТОЙ СИМФОНИИ Г. МАЛЕРА КАК ПРИМЕР ГРОТЕСКОГО ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Художественная совесть века – так назвали музыковеды композитора, дирижера, оперного режиссера и «последнего великого европейского симфониста» Густава Малера. Основным содержанием его произведений была ожесточённая, чаще всего неравная борьба доброго, гуманного начала со всем низменным, лживым, лицемерным, уродливым. Всё творчество композитора можно ассоциировать с одним вопросом его любимого писателя Ф. Достоевского: «Всю жизнь я сочинял музыку лишь об одном — могу ли я быть счастливым, когда где-то еще страдает другое существо?»

Документами эпохи стали его потрясающие драматизмом и философской глубиной монументальные симфонии. Творческое наследие композитора как бы подытожило эпоху музыкального романтизма и послужило отправной точкой для многих течений современного музыкального искусства.

К методу гротеска художника приводит необычайно сильное увлечение творчеством Жан-Поля, который был « <...> властителем дум юноши Малера» [1,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

с. 23], а также сборник народных песен «Волшебный рог мальчика», собранных Арнимом и Брентано. Именно там композитор нашёл большинство текстов для своих симфоний с пением (философских частей второй, третьей и четвёртой). Зачастую в их основе лежит «карнавально-гротескное видение мира, и прежде всего – важнейший аспект карнавальной логики: мир наизнанку, в котором постоянно происходит перемещение верха-низа, увенчаний-развенчаний» [Там же, с. 25].

В данной работе нами избрана Четвёртая симфония G-dur Г. Малера, входящая в первую симфоническую трилогию. В качестве её основы, равно как и основы двух предыдущих симфоний, автором используются песни из знаменитого немецкого народного сборника «Чудесный рог мальчика». Композитор переложил оттуда на музыку двенадцать сочинений, сделав из них два полуцикла оркестровых песен.

Четвёртая симфония занимает особенное место в творчестве мастера. Музыкальные критики пишут о ней как о добродушно-юмористической и идиллически-шутливой. Однако здесь будет уместным привести следующее высказывание излюбленного Г. Малером Жан-Поля из его учения о комическом: «Если человек в моменте юмора, отправляясь от маленького суетного мира действительности, связывает и соразмеряет последний с бесконечным миром идеала, то возникает тот смех, в котором кроются и скорбь, и величие» [2, с. 134].

Вторая часть симфонии, написанная в духе скерцо, рисует картину равнодушного, чуждого, где-то простоватого внешнего мира, являя собой его гротескное видение. «Воображение композитора отталкивалось здесь, как указывали современники, от фольклорного образа смерти – *Freund Hein*, производившего на современников Малера особенно сильное впечатление благодаря известной картине популярного в то время А. Бёклина. Раздел заключён в двойную трёхчастную форму с масштабным трёхчастным первым разделом. Музыка неспешно разворачивается перед слушателями, изображая «<...>...незатейливый оркестрик, играющий в кабачке лендлеры для всех желающих танцевать и веселиться» [4, с. 52]. Прозрачное и даже разреженное звучание оркестра кажется нарочито фальшивым, что ещё более усиливает солирующая скрипка, настроенная на тон выше обычной. Именно поэтому всё представленное веселье и беззаботность кажутся ненастоящими.

Раздел гармонически устойчивого трио характеризуется «<...>...чисто детской приветливостью и общительностью» [1, с. 152]. Оно построено на трёх певучих темах гомофонного склада. Начинается проведением первой темы у кларнета, сопровождаемого акцентировкой струнных и нисходящими на трелях терциями гобоев. Размеренный темп, изысканный ритмический рисунок, разнообразные штрихи, витиеватый рисунок мелодической линии, триольные акценты как нельзя более ярко подчёркивают гротескную сущность раздела, создавая эффект насмешки.

Реприза части заявляет о себе традиционным проведением двух основных тематических элементов. Однако если танцевальный первый у английского рожка повторен в точности, то лирический у скрипки звучит в новой тональности. Вторая тема экспонируется практически в точности. Г. Малер активней использует деревянные духовые, пиццикато высоких струнных, дополнительно вводит флейту-пикколо и ударные. Гротескная сущность темы у подготовленной скрипки теперь ещё более усилена тембром гобоя.

В дальнейшем развитии элементы подвергаются грандиозной интонационной и тембровой трансформации, в следствии чего становятся едва распознаваемыми. Музыкальная ткань изобилует остинато, трелями, расширенной ударной группой с участием треугольника, там-тамов и т.д. Такой вроде бы незатейливой, но с долей недосказанности, игрой тем и красок композитор завершает вторую часть своей

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Четвёртой симфонии. После краткого остинато трёх гобоев с пунктиром деревянных духовых музыкальная ткань рассеивается.

Так в на первый взгляд игривую и танцевальную жанровую оправу скерцо композитору удалось заключить многовекторную систему сквозного развития, в которой огромное количество тем сложной трёхчастной формы претерпевают колоссальную трансформацию, вплоть до неузнаваемости, что символизирует неоднозначность и непредсказуемость любого аспекта человеческой жизни, её гротескное видение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 265 с.
2. Карасёв Л. Смех и зло / Л. Карасёв. – М. : Человек, 1992. – 186 с.
3. Михеева Л. Густав Малер / Л. Михеева. – Л. : Музыка, 1972. – 94 с.
4. Соллертинский И. Музыкально исторические этюды / И. Соллертинский. – Л. : Госмузиздат, 1956. – 265 с.
5. Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / О. Соломонова. – К. : ТОВ «Задруга», 2006. – 380 с.

УДК 783.2”18”(043.2)

*Л. В. Путятицька,
м. Київ*

ДО ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ САКРАЛЬНОГО Й МУЗИЧНОГО ТЕКСТІВ У ЖАНРІ СТИХИР (на матеріалі Межигірського Ірмолая сер. XVII ст.)

Глибинним пластом нашої вітчизняної культури є церковна монодія. З моменту впровадження на території Київської Русі візантійського уставу, церковно-слов'янські тексти піснеспівів залишилися практично незмінними. Протягом декількох століть змінам піддавалась музична оболонка богослужіння, котра і на сучасному етапі потребує детального вивчення.

Одними з перших дослідників церковної монодії стали прот. І. Вознесенський, прот. В. Металлов, прот. Д. Разумовський, С. Смоленський. Важливе значення у сфері медієвістики відіграють новітні музикознавчі роботи українських медієвістів (Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновського, О. Шевчук, О. Путятицької), в яких розкриваються різносторонні питання музичної організації монодії (тексту, структури, мелодики, ритміки тощо).

Теоретичною базою саме з питань взаємодії сакрального і музичного текстів стали розвідки Н. Серьогіної, І. Лозової, Н. Федоровської, Т. Гноєвої, І. Шеховцової, Ю. Артаманової, О. Буриліної та ін. Предметом їхніх досліджень стали церковні піснеспіви, зафіксовані виключно знаменною нотацією.

Враховуючи, що збережений пласт нотолінійних Ірмолоїв українського і білоруського походження, репрезентує нашу давню церковно-музичну культуру, вважаємо доцільним та актуальним дослідити питання співвідношення сакрального і музичного текстів саме у піснеспівах, які зафіксовані квадратною лінійною нотацією.

Нотована книга Ірмолой включає велику кількість церковно-співацьких жанрів, серед яких вагоме місце займають стихирі. На наш погляд, в організації музичного матеріалу стихир велику роль відіграє вербальний текст. Предметом музикознавчого аналізу став жанр стихир з нотолінійного Ірмолая Межигірського монастиря, датованого 1649 р. (НБУВ, VIII20м/184).

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Здійснений комплексний музично-стилістичний аналіз стихир показав, що релігійна основа тексту мала безпосередній вплив на організацію музичного матеріалу монодії. Детальний аналіз словесно-поетичного тексту доводить, що на композицію стихир великий вплив мали принципи ораторського мистецтва, зокрема жанру проповіді.

Основні складові гомілетики і риторики формують відповідний тип викладу сакрального, і водночас, музичного тексту. Так, *вступ*, *виклад* і *моралізуючий епілог*, що відносяться до основних розділів гомілетики, відповідають експозиційному, розробковому і репризному викладу музичного матеріалу багатьох стихир. У *вступі* висувається основна ідея гімнографічного тексту, в якому обов'язково є звернення до вірян. У свою чергу, *виклад* – є основною частиною розповіді, який може включати різні риторичні підрозділи, а саме «*оповідь*», «*доказовість*», «*обґрунтування*» тощо. І нарешті, в *моралізуючому епілозі* є обов'язково звернення до Христа, Богородиці або святих з проханням заступництва і помилування; епілог співпадає з зоною фіналу або завершення.

Таким чином, тексти піснеспівів, які збагачені різноманітними риторичними прийомами сприяють розвитку музичної форми, основним стрижнем якої можна окреслити *строфічно-варіантну структуру з постійним оновленням музичного матеріалу*. Цей принцип лежить в основі більшої кількості стихир Межигірського Ірмолоя. Поетика, будучи «*сміслово-конструктивним ядром жанру*» (за визначенням Е. Малаштанової) має безпосередній вплив на музичну композицію жанру стихир.

Широка розповсюдженість та значущість жанру стихир у церковно-співацькій практиці монодії вимагає подальшого дослідження із залученням великої бази джерельного матеріалу – нотолінійних Ірмолоїв кін. XVI – XVIII ст.

УДК 783.2"17-19"(043.2)

О. В. Пуятницька,
м. Київ

ДЕЯКІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ В ІРМОЛОЯХ КІНЦЯ XVI – XVIII СТ.

Українська церковна монодія, як давній пласт писемної музичної культури, є безцінною мистецькою спадщиною сучасної України. Збережені музичні джерела, які занотовані безлінійною та п'ятилінійною системами запису дають можливість скласти уявлення про музичну творчість наших предків.

Вагоме значення у розвитку монодичної культури кінця XVI – XVIII ст. відіграли рукописні та друковані збірники церковного співацького мистецтва – Ірмолої, які записані власне київською квадратною нотацією, а це значно полегшує їх правильне прочитання, на відміну від зразків, зафіксованих невмами. Джерелознавчі дослідження цих рукописів дають можливість виявити особливості прояву музично-історичного стилю, у якому відображено багатогранний середньовічний образ культури нашої нації.

Нині в Україні та інших країнах світу зберігається понад тисяча списків таких нотолінійних Ірмолоїв. Загалом вони датуються XVII – XVIII ст. і лише п'ять збірників походять з кінця XVI – початку XVII ст. Такий великий обсяг збережених монодичних музичних джерел свідчить про те, що навіть у період впровадження традиції багатолосної церковної музики, одноголосний спів у церквах міцно тримав свої позиції.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Ірмолої виникали здебільшого в монастирях, а також в інших церковних осередках, причому у збірниках часто вказувалися церква, храм чи монастир, де переписувався або складався рукопис. Важливо зазначити, що всі рукописи не є ідентичними, кожний з них має свої певні відмінності у змісті. Тому їх дослідження містить ще й цікаві відомості щодо регіональних особливостей розвитку церковно-монодичного мистецтва, специфіки регіональних уподобань певними наспівами.

Так, наприклад, сучасна болгарська дослідниця О. Тончева у 1969 та 1971 рр. у Музичному відділі Центральної державної бібліотеки і в бібліотеці Румунської академії наук в м. Бухаресті віднайшла три унікальні Ірмолої (№ 10846 – 1767 р., № 10845 – 1684 р., № 525 – 1731–1733 рр.), які походили з монастиря села Маняви Івано-Франківської області. Вона зазначає, що цей монастир в Галіції відомий ще як Львівський, або Манявський Великий Скит. Знайдені збірники вирізняються серед усіх інших надзвичайно великим вмістом піснеспівів болгарського наспіву, а один із них (№ 10845) називався саме «Ірмолою напхлу болгарского». Це дозволило дослідниці зробити висновок, що у Манявському монастирі існувала ціла школа цього мелодичного феномену – перша відома в музично-історичній науці музична школа «Боларського наспіву» [1, с. 132].

Окрім того, детальне вивчення мелодичного змісту піснеспівів однакового наспіву на спільний канонічний текст, вказує, що зразки, які зафіксовані в Ірмолоях з різних регіонів або різного часу здебільшого відрізняються між собою. Рівень розбіжностей може бути різний, але такий, що дозволяє розглядати ці піснеспіви як варіанти одного твору. Основні відмінності у списках проявляються за такими параметрами:

1. масштаб ритмічних тривалостей (у співвідношенні $| = \eta$) – довший масштаб ритмічних тривалостей мають списки більш раннього походження, а у пізніх – зменшення ритмічних тривалостей, яке пов'язане з прискоренням темпу виконання піснеспівів.

2. ладо-інтонаційні особливості – виявляються в оспівувальних зворотах, виділеннях ладових опор, у мелодичному русі від однієї опори до іншої, при цьому драматургія розвитку ладоопорних звуків залишається майже незмінною, що свідчить про мелодичну варіантність цих творів.

3. співвідношення словесного та музичного текстів – у розспівуванні складів, розташуванні підтекстовки.

Отож, наявні мелодичні зміни у піснеспівах свідчать про наявність у них елементів імпровізаційності. Таке джерелознавче дослідження монодичної культури кінця XVI – XVIII ст. дає можливість виявити рівень виконавської інтерпретації у церковно-співацькій традиції цього періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тончева Е. Манастирът голям скит-школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» ирмолози от XVII – XVIII вв. / Елена Тончева. – София : Музика, 1981. – I т. – 167 р.; II т. – 702 р.

**«БАБОЧКИ» – ОБРАЗЕЦ РАННЕГО ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ
Р. ШУМАНА**

Фортепианное творчество Р. Шумана справедливо считают выражением сущности творчества композитора. Для Шумана этот инструмент оказался идеальным в выражении главных черт его стиля: яркой эмоциональности и импровизационности.

Важное место в музыке композитора отведено литературной программности. Многие произведения Шумана рождались под непосредственным воздействием литературы. Но при этом он не обращался к изобразительной программности, так как она, по его мнению, сковывала воображение слушателя. Названия его сочинений должны были ввести в круг образов и предохранить от искаженного восприятия авторского замысла. А поскольку замыслы отличались новизной, то для их понимания современникам нужна была какая-нибудь нить, хотя бы в виде заголовка.

При сопоставлении фортепианных пьес с литературными жанрами, композитор предстает не как драматург, не как поэт-миниатюрист, а как новеллист. Этот тип музыкального повествования был подготовлен песенными циклами Ф.Шуберта. Но Шуман пошел дальше в отображении многосторонних жизненных впечатлений: разнообразные оттенки внутреннего мира, картины природы, великолепные портретные зарисовки, фантастические сцены.

Одно из самых ранних произведений Шумана – фортепианный цикл «Бабочки» (ор. 2, 1831 г.), ставший мини-энциклопедией всего фортепианного наследия композитора. Сочинялся в Гейдельберге и Лейпциге, когда Шуман мечтал о мире музыки и поэзии. Решающее влияние в то время на него оказал писатель Жан-Поль (Фридрих Рихтер, 1763-1825). Одна из наиболее характерных идей Жан-Поля нашла свое символическое выражение в образе бабочки. По его представлению, мысли поэта возникают подобно бабочкам, вылетающим из куколок. Роман Жан-Поля «Мальчишеские годы» – главный литературный источник ранних произведений композитора. Его герои – две дополняющие друг друга противоположности – послужили прообразами Флорестана и Эвзебия, ставшими олицетворением двойственной натуры самого Шумана. Сюжетной основой «Бабочек» стала заключительная глава романа. Перед нами возникает картина карнавала, калейдоскоп контрастных, остро характеристичных образов – реальных и фантастических. Д.Житомирский назвал «Бабочки» первой типично шумановской сьюитой «сквозного» строения, композиция которой основана на чередовании внешнего (сцены маскарада) и внутреннего (образы любви главных героев) [3, с. 280]. Цикл состоит из 12 контрастных пьес-миниатюр, быстро сменяющих друг друга. В композиции цикла ярко выражены контрасты и в то же время прослеживаются особые связи между пьесами.

В цикл вводит интродукция, настраивающая на дальнейшее карнавальное представление. № 1 – романтический, мечтательный вальс, одна из главных музыкальных тем цикла, обрамляющая произведение. № 2 – жанровая зарисовка, передающая общую праздничную атмосферу карнавала. № 3 – изображение фантастической карнавальной маски «исполинского сапога, который сам себя надел и сам себя носит» [4, с. 137]. В использовании грубоватого старомодного немецкого вальса и канона в репризе ощущается сатирический подтекст. № 4 – карнавальная маска Арлекина (быстрый темп, капризные ритмические акценты, острые

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

диссонансы). № 5 – лирический полонез, жанровая сценка. № 6 – воспоминание о забытых вальсах, обрамленное страстным, порывистым высказыванием. № 7 – лирический портрет юной героини, нежные и задушевные черты которой раскрыты песенно-танцевальной темой. № 8 – еще одна жанровая сценка, в духе вальсов Шуберта. В № 9 – двойственный характер: взволнованно-эмоциональное начало и суетливое, скерцозное продолжение. № 10 – перекликается с 6-й и 8-й пьесами, картина карнавала, включающая и фанфарный призыв, и лирический вальс, и нарочито грубоватый лендлер. № 11 – кульминация бала, вновь звучит полонез, но более развернутый, яркий и торжественный. № 12 – финал цикла, свойственное Шуману столкновение контрастов. Тема поэтического вальса из № 1 соединяется в контрапункте с «Гросфатером», старинным немецким танцем, ставшим для композитора символом обыденности и консерватизма. Лирическая тема вальса постепенно вытесняется гросфатером. Последние такты: «Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть» (примечание Шумана в нотном тексте). Неопределенность и недосказанность повествованию придает заключительный истаивающий в пространстве аккорд.

Несмотря на кажущуюся обособленность пьес, в цикле присутствует условная вариационность. Тематическим источником служит интродукция, своеобразный «эскиз музыкальной мысли» [3, с. 399]. Интонации этой темы ясно прослушиваются в № 10 (как вариация). В других случаях использованы отдельные элементы темы (в частности, нисходящий оборот и причудливый акцент на хроматическом звуке).

Таким образом, в «Бабочках» были заложены основные принципы многих последующих шумановских произведений:

- принцип программности;
- принцип цикличности, контрастного чередования ярко характеристичных миниатюр;
- сочетание жанровых пьес, портретных зарисовок и картинок-настроений;
- претворение принципа контраста внутри пьесы, сплетение внутреннего и внешнего планов содержания;
- принцип единства цикла на уровне образно-тематических связей между пьесами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аброс А. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. – М., 1988.
2. Алексеева Л., Григорьев В. Страницы зарубежной музыки 19 века. – М., 1983.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М., 1964.
4. Музыка Австрии и Германии 19 века. Книга вторая. – М., 1990.

УДК 783.3

*А. В. Сіраш,
м. Донецьк*

ЖАНРОВА ВЗАЄМОДІЯ У ТВОРІ Є. СТАНКОВИЧА «НЕХАЙ ПРИЙДЕ ЦАРСТВО ТВОЄ»

Твір Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє» – це нове явище в жанрі української ораторії. Він написаний у 1994 році, друга редакція – 2010 рік. Був виконаний у залі Національної філармонії України на XX міжнародному фестивалі «Прем'єри сезону» (2010 рік) Національним оркестром України, Національною хоровою капелюю України «Думка», диригент – Н. Пономарчук.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Нехай прийде Царство Твоє», за словами Є. Станковича, є заключним твором циклу «Страсті за Україною», до якого входять: «Каддиш – реквієм» (1991р.), «Чорна елегія» (1991 р.), «Музика рудого лісу» (1992 р.), «Панахида» (1992 р.), «Сктенія» (1993 р.). Всі вони поєднанні загальною ідеєю, а також, майже, у кожному присутні у жанровій формулі літургичні риси. «Нехай прийде Царство Твоє» відрізняється від інших тим, що це єдиний твір, в якому композитор використав суто канонічні тексти. Відійшов від православних традицій й включив симфонічний оркестр.

Твір написаний для симфонічного оркестру та мішаного хору. В основу покладені літургичні тексти. Складається з чотирьох частин, які поєднані між собою за допомогою прийому аттаса, який обумовлює наскрізний розвиток.

I частина («Благослови, душе моя...») виконує функцію вступу та експозиції;

II частина («В Царстві Твоїм») – це є розвиток. З позиції тексту (початок заповідей блаженних) являє собою вступ до наступної частини;

III частина («Щасливі») – найбільша, виконує роль динамічної кульмінації. В неї входять такі тексти: «Прийдіть поклоніться», «Співаємо Тобі», «Алілуя» та «Трисвяте».

IV частина («Отче Наш») – смислова кульмінація («тиха кульмінація»). Вона являє собою автоцитату з «Літургії Св. Іоанна Златоустого». В даній частині використане мовне інтонування в ритмі (виконується читцями – одна з характерних рис ораторіального жанру), який запропонований композитором. Такий прийом додає особливого емоційного стану, молитовності.

Тип драматургії в ораторії наскрізний. Усі частини твору виконуються без перерви, вони поєднані чіткою лінією розгортання провідної ідеї. Для цього Є. Станкович застосував прийом монотематизму, основним зерном, з якого з'являються музичні думки, є інтонація септими. Так, деякі вище зазначені моменти, а саме, наскрізна драматургія та монотематизм, вказують на симфонічне мислення композитора.

Отже, твір Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє» свідчить про зростання жанрової взаємодії, а саме симфонії та ораторіального логосу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания: проблемы жанра. Симфония в советской музыке 1960 – 1975 годов / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 264 с.
3. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.

УДК 785:11

*Д. М. Сливина,
г. Луганск*

СИМФОНИЧЕСКИЕ ФРЕСКИ «ТАРАС БУЛЬБА» С. ТУРНЕЕВА В КОНТЕКСТЕ СЕМАНТИКИ ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ

Образ народного героя, Тараса Бульбы – один из самых значимых в украинской истории. Он постоянно в центре внимания разных художников. Большой интерес представляет музыка современного композитора С. Турнеева к спектаклю Луганского академического Украинского музыкально-драматического театра. В 2011 году композитор на основе этой музыки создал симфонические фрески «Тарас Бульба», где

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

известные события со зримой реальностью предстают в многокрасочной палитре симфонического оркестра. 12 частей этой партитуры передают семантику гоголевской повести, отражают картины жизни и быта украинских казаков.

№ 1 – живописный пейзаж, тончайшая звукопись оркестра рисует бескрайние украинские степи. Использование крайних регистров воссоздаёт необозримое пространство. На органном пункте *c* у виолончелей и контрабасов возникает щемящая, насыщенная малыми секундами тема флейты *piccolo*. Разрастающийся на *crescendo* кластер медных, приводит к первой кульминационной точке, где после мощного аккорда *tutti* возникают напряжённые, волнообразные пассажи дерева. Степь воспринимается как образ Украины, неразделимой с судьбой украинского народа. Это созвучно семантике Н. Гоголя, рассматривающего степь как символ родины, дороги, судьбы.

Словно продолжение предыдущей части воспринимается № 2, рисующий образ матери, трактуемый как образ Родины. Если в первой части композитор использовал додекафонную систему, кластеры, то здесь он опирается на тональность *g moll*, применяя IV и VI повышенные ступени. Вдохновенная мелодия поручена флейтам и звучит в сопровождении контрапунктов струнной группы, в тёплом тембре которой проходит её второе проведение.

№ 3 Основан на музыке хора «Ой, як були ми козаками» Его тема, изложенная в диапазоне октавы, представлена вначале унисоном струнной группы, проходит у валторн, её отдельные мотивы воспроизводят три тромбона, флейты. Её восходящие квартовые интонации передают боевой дух казачества. Аккордовые вертикали на *ff*, появляющиеся в ц. 4, сопровождаемые *ostinato* литавр, напоминают сабельные удары.

№ 4 и № 5 – бытовая зарисовка, два танцевальных фрагмента, переносящих в праздничную атмосферу в доме Тараса. Первый танец юмористического характера (№4) напоминает звучание трюистих музик. Словно отталкиваясь, от сменяющих друг друга пустых квинт скрипки возникает лёгкий, полётный напев флейты *piccolo* в *A dur*. Вся тема построена на переключках пустых квинт скрипки и игрового мотива флейты *piccolo*. В атмосферу всеобщего веселья вливается мелодия солирующего кларнета, поддержанного флейтой. В праздничный калейдоскоп включается следующий танец. Как и в предыдущем номере, основная тема в дорийском *g moll* поручена флейте *piccolo*, а затем струнной группе. Она постоянно сопоставляется с мелодией солирующей трубы в параллельном *B dur*, воспринимающейся как новое колено танца. Сменяя друг друга они воссоздают дух молодецкой удали, подлинно народного юмора присущих казакам гоголевской повести.

Резкий контраст образует № 6. Это снова пейзаж. Композитор рисует картину украинской ночи с помощью разреженной фактуры, тремолирующих скрипок на *pp*, звуковых бликов. Прощание с родным домом передаёт тема струнных, а затем солирующего гобоя, близкая по интонационному строю к теме матери. Партия виброфона в ц. 5, 6 напоминает капающие слёзы.

№ 7 и № 8 связаны сюжетностью: тревога за судьбу казаков, отправляющихся в бой за Украину, и предчувствие недоброго, выливающееся в скорбную молитву. Использование додекафонии во вступительном разделе № 7 воспринимается как сгущающийся мрак. Ему на смену приходит новая волна разрастания оркестровой звучности, которая выливается в мощную кульминацию в ц. 4 с триольными призывами труб, ударами солирующих литавр. Этими средствами обрисована картина будущего боя и как предтеча его результата звучит похоронная молитва в № 8, порученная скрипкам.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

№ 9 и № 10 переверачивают следующую страницу гоголевской повести, где Тарас Бульба ведёт на войну своё казачье войско. Это очень импульсивный и суровый минорный марш. Грохочущие литавры сопровождают рассечённую паузами мелодию в *a moll*, исполняемую *tutti* в аккордовом изложении. Только в ц. 3 у струнной группы, избавившись от пауз она выливается в мощную суровую песнь о страданиях Родины. На его фоне струнных *ostinato* № 10 чередуются призывные аккорды труб и изображающие сабельные удары созвучия труб, тромбонов и тубы в ц. 2. Она воспринимается как образ оскверненного завоевателями отечества, за свободу которого сражается Тарас и его казаки, готовые пожертвовать собой. Именно так герой и его окружение трактуются Н. Гоголем в его бессмертной повести.

№11 – молитва по погибшим героям, близкая к реквиему. Вдохновенная мелодия струнных в сопровождении хорала четырёх валторн, изложенная в *d moll*, дополняется трубными сигналами. Появляются очертания похоронного шествия с мрачными ударами тамтама, в который вовлекаются все инструменты оркестра. Молитва постепенно перерастает в торжественную славу героям, завершённую в тональности *B dur*.

№12 – эпилог, своего рода образно-тематическая арка. Возникает образ опустошенной украинской земли, изображённой темой флейты *piccolo*, пустыми квинтами струнных, скорбным хоралом медных. Мощная кульминация в ц. 6 – это и плач по погибшим, и в мажорном варианте уверенность в грядущем могуществе освобождённой Украины. Заключительный раздел эпилога ассоциируется с началом сочинения, словно уносящего происшедшие события в вечность.

Таким образом, вследствие вышеперечисленного можно утверждать, что произведение С. Турнеева следует семантике повести Н. Гоголя.

УДК 784:78.02

І. В. Сольона,
м. Луганськ

СЕМАНТИКА ПАРАМЕТРІВ ЗВУКУ В ХОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Музика як вид мистецтва даний людині у звуках. Дослідники-музикознавці давно вивчають цей багатогранний світ, окремі його елементи, особливості його буття. Однак дотепер лишаються нерозгаданими багато таємниць основи музики – звуку.

Уявлення сучасних музикантів коливаються в діапазоні від традиційного розуміння звуку як будівельного матеріалу музики до глибокого збагнення звуку як мікрокосму, у якому осмислюється буття. Найкрупніший композитор-мислитель С. Губайдуліна в діалозі з Е. Рестаньо зауважує, що «найдужче з бажань нашого століття – проникнути в глибину, у внутрішній простір звуку». Це дозволяє музикантові відкрити інший, непізнаний світ – глибину людської душі. Така можливість криється вже в одним-єдиному звуці, що «містить у собі весь існуючий звуковий світ» [3, с. 37]. Як ми бачимо, у висловленнях Губайдуліної помітне прагнення осягти звук з філософських позицій. Звук для композитора – цілий світ, живий, багатогранний, що знаходиться в постійному русі.

Крім філософського осмислення, одним з важливих кроків на шляху пізнання звуку став винахід нових технічних засобів, що дозволяють проникнути у внутрішній світ звуку. Разом з новими технологіями в музику приходять невідомі раніше

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інструменти, що відчиняють інші обрії засобів і можливостей. Все це дозволяє творцям, що працюють зі звуком, реалізовувати в музиці новаторські ідеї.

Особливо уважний до звуку, що допитливо осягає його природу музикант В. Ульянич висунув одну з таких ідей – «оволодіння звуком як музичним об'єктом, керування його внутрішньою структурою як новим художньо-виразним середовищем». Основне завдання Ульянича – вибудувати «звукове й музичне тіло» твору, тобто «здійснити синтез звуку й музичної форми, заснований не тільки на природно-акустичних, але й на художніх законах творчості» [2, с. 12].

Всі ці процеси, які сприяють переосмисленню феномена звуку, складаються в строкату картину пошуків, експериментів і навіть формування авторських творчих концепцій звуку. Багатосторонньо і яскраво охопивши інструментальне звучання, вони з тією ж інтенсивністю проявилися й у хоровій музиці.

Здійснюючи пошуки художніх значень у внутрішньому просторі звуку, сучасні вітчизняні музиканти в той же час зберігають сталий інтерес до хору а cappella й усе більше освоюють багату сферу виразності цього «дихаючого інструмента» – сферу, «обтяжену» багатоміковою традицією. У зв'язку із цим бачиться необхідним простежити роботу композиторів з деякими важливими параметрами звуку, які раніше лише в комплексі з іншими складовими народжували значення, а зараз наділяються й особливим художнім змістом.

Значно впливає на якість тембру атака. У співі розрізняються наступні види атаки: м'яка, тверда й придихова. Найбільший інтерес становить виразність придихової атаки звуку. Відомо, що донедавна в академічному співі цей вид атаки не використовувався, тому що призвук подиху у звуці вважався прикметою нездорового стану голосу. Однак сучасні композитори в пошуках більш точних засобів втілення нових ідей стали удаватися до виразності придихової атаки.

В останній третині ХХ століття запас мовних засобів хорової музики значно збагачується. Важливою напрямною в цій галузі стала тенденція залучення шумових призвуків до звучання голосів й об'єднання «чистого співу з мовними елементами» [1, с. 9]. При цьому композитори можуть як замінити спів елементом, свистом, шепітом й т.д., так і додати до співу удари, призвуки подиху, завивання й ін.

Таким чином, активізуючи виразні властивості різних сторін звуку, композитори не тільки значно обновляють вид хорової тканини, але й отримують можливість сказати щось нове, передати у своїй творчості ідеї, що витають в атмосфері сучасного світу. Акцентуючи музичні значення в новій звуковій формі, більш пильно осягаючи зміст раніше не завжди різних складових, що звуку, знаходячи в його мікроскопічних елементах великий виразний потенціал, композитори ХХ століття усе більше відкривають глибинний художній світ звуку, а значить – осягають мистецтво музики в її звучній сутності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Старчеус М. С. Слух музиканта / М. С. Старчеус. – М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.
2. Ульянич В. С. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве : автореф. дис. на стиск. учен. степ. канд. Искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / В. С. Ульянич. – М, 1997. – 32 с.
3. Холопова В. София Губайдуллина : монография : интервью / В. Холопова. – М.: Композитор, 2008. – 399 с.

**Э. ГРИГ «ПЕР ГЮНТ» – МУЗЫКА К ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ
Г. ИБСЕНА**

Драма «Пер Гюнт» в творческом развитии Г. Ибсена сыграла особую роль: в его литературном наследии это произведение обозначало переход от романтической драмы к драме реалистической, от образов старой Норвегии к современности. Задумывая драму о норвежце-крестьянине Пере Гюнте, Ибсен вложил в нее широкий обобщающий смысл. Герой поэмы, Пер Гюнт, обобщенный, собирательный тип современного Г.Ибсену норвежца, явился прообразом более поздних героев драматурга.

Философская тема призвания человека поставлена не только как национальная, но и как мировая проблема. С изумительной верностью и поэтической правдивостью показаны в драмах Г.Ибсена природа и быт Норвегии. Реалистическое отображение народной жизни в драме, дано с особой многосторонностью и полнотой. Она объединяет в себе множество перекрестных линий: крестьянский быт, народная фантастика, природа и душевный мир человека, лирика и сатира. Поэт не идеализирует норвежское крестьянство и не приукрашает народную сказку, сохраняя в драме оттенок грубоватого крестьянского юмора.

Философская драма Г.Ибсена у Э.Грига приобрела новое звучание и новую жизнь. Это был, в сущности, второй «Пер Гюнт» – «Пер Гюнт» Г.Ибсена – Э.Грига, музыкальная драма, более доступная и простая, более лиричная и человечная благодаря подкупающей своей сердечностью музыке. Не искажая сущность ибсеновской драмы, интерпретация Э.Грига позволяет увидеть в ней ее замечательные лирические качества, которые у самого Г.Ибсена выражены нередко скрыто, с присущей ему сдержанностью и лаконизмом.

Три основные линии, определяющие характер музыки Э.Грига – народный быт, фантастика, лирика, выступают в едином органичном синтезе. Фантастика «Пера Гюнта» - мир троллей и горных волшебниц – воспринята Э.Григом в духе народной норвежской сказки. Лирика – подлинная сущность григовской музыки, ее сердцевина. Э.Григ понял Г.Ибсена в «Пере Гюнте» прежде всего как лирика и поэта. Мир возвышенных чувств воплощен в образе светлой, «солнечной» Сольвейг. Этот пленительный, по-ибсеновски строгий и целомудренный образ стоит в центре музыкальной концепции Э.Грига. Не случайно, именно «Песней Сольвейг» он начал сочинение «Пера Гюнта», а затем придал этому простому напеву значение лейттемы произведения. Глубоко трогателен у Э.Грига и образ матери Пера, крестьянки Озе. Отбросив все бытовое, юмористическое, что было в этой характеристике, композитор воплотил в возвышенной музыке «Смерти Озе» глубину человеческой скорби, неисчерпаемую силу и нежность материнской любви.

Образ героя драмы Пера Г.Ибсен взял из норвежского фольклора, но простую бесхитростную сказку он сделал философским произведением и одновременно социальной сатирой. Великий драматург придал сказочному норвежцу Перу черты современного ему человека. Его Пер Гюнт смел и обаятелен. Однако он лишен цельности, которую так ценил Г.Ибсен в героях Скандинавии.

Э.Грига, образ центрального героя, Пера, мало привлекал. Композитору был чужд резко сатиричный, ироничный тон, присущий этому персонажу. И он здесь предоставил слово поэту. Там, где пьеса вдохновляла Э.Грига, там его музыка «вела за

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

собой» действие. Там же, где музыка ему казалась бессильной, он заставлял ее умолкнуть. Проникнутая тонким лиризмом, глубоко народная в своей основе, его музыкальная драма по-своему прекрасна, хотя и не тождественна с драмой Г.Ибсена.

Полная партитура «Пера Гюнта» состоит из 23 номеров. Основную, обобщающую роль Э.Григ придает самостоятельным симфоническим или вокальным эпизодам, которые уже по типу композиции заключают в себе целостный, законченный образ. Таковы оркестровые вступления, интерлюдии между картинами – «В пещере горного короля», «Смерть Озе», таковы обе песни Сольвейг и танец Анитры. Дополнением к этим законченным номерам служит музыка, непосредственно сопровождающая действие, преимущественно – мелодрама с участием солистов и хора («В пещере горного короля», «Арабский танец», «Песня Сольвейг»). Завершением работы Э.Грига над пьесой Г.Ибсена явились две, составленные им, оркестровые сюиты: соч.46 (1888 г.) и соч.55 (1891 г.). В каждой сюите 4 номера: в первой – «Утро», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля». Вторую сюиту Э.Григ составил через несколько лет после первой. В нее композитор включил «Жалобу Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пера Гюнта» и в заключение сюиты звучит нежная и трогательная «Песня Сольвейг» - гордость норвежской музыки.

Музыкой к «Перу Гюнту» заканчивается творческий путь Э.Грига как драматического композитора. В этой музыкально-драматической поэме Э.Григ сумел решить ту важную задачу, которая стояла тогда перед норвежской музыкой, норвежским театром. Реалистическая сила и философская глубина поэзии Г.Ибсена позволили Э.Григу поднять «театральную музыку» до уровня больших общенациональных идей и воплотить в ней высокую тему родины, Норвегии. Своеобразная художественная концепция «Пера Гюнта» обусловила место этого произведения в мировом искусстве XIX столетия.

УДК 786.8:781.6 (477)

А. Я. Сташевський,
м. Луганськ

ТЕКСТОВА МУЛЬТИМЕДІЙНІСТЬ ТА ЇЇ КЛАСИФІКАЦІЯ В БАЯННІЙ МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Однією з найяскравіших тенденцій у процесі оновлення жанрово-стильового наповнення вітчизняної баянної музики сьогодні спостерігається значне посилення ролі позаінструментальних текстових інтерполяцій (візуальних, вербальних, театральних-ігрових), які детермінують формування нового «мультимедійного» образу сучасного баянного мистецтва.

Внесення цих позаінструментальних компонентів у музичну драматургію творів та фіксація їх в якості самостійних текстових щаблів художнього цілого значно розширює жанрово-стильові обрії сучасної баянної творчості та все частіше постає у вигляді привабливого художнього феномену.

Найбільш поширеним видом позаінструментальних інтерполяцій в сучасній баянній музиці виявляється *вербальний* компонент (щябель), типологія якого представляє наступну дворівневу структуру:

1-й тип – *вербально-декламативний* – містить у собі такі художні методи і прийоми як: а) винесення літературних епіграфів до музичних творів у концертно-виконавську площину як складову художнього цілого; б) залучення літературних текстів у канву музичної драматургії (цитовання фрагментів прози, віршів, листів,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

молитв й ін.); в) використання окремих вербальних реплік; г) вживання вербального звуконаслідування, імітацій та різноманітних голосових ефектів.

2-й тип – *вербально-вокальний*, він уміщує: а) співання літературних текстів, пісенних фрагментів; б) співання в манері скеч-імпровізацій (апеляції до джазового мистецтва); в) вокалізи, співання із закритим ротом тощо.

Серед найцікавіших художніх зразків, створених українськими композиторами у цьому напрямі відзначимо баянні твори В. Рунчака – «Messe da Requiem» (залучення поезії іспанського поета екзистенціоналіста М. де Унамуно), симфонію «Страсті за Владиславом» (фрагменти епістолярної спадщини композитора Вл. Золотарьова, тексти духовного концерту М. Березовського «Не отвержи меня во время старости», речитація назви картини М. Ге «Що є істина?» тощо); композицію І. Тараненка «Причинна» (фрагменти поеми Т. Шевченка); Сонату №3 «Фатум» В. Зубицького (читання православної молитви «Отче, наш...»).

Різнорізними вербальними вкрапленнями збагачено драматургію окремих творів В. Власова («Телефонна розмова», «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ»), В. Зубицького («Присвячення А. П'яццоллі», Дивертисмент), В. Рунчака («Аккорд и он – accordion»; «Kyrie eleison»), А. Карнака («SATory»), а також камерно-ансамблеві композиції за участю баяна Л. Самодаєвої та К. Цепколенко.

Типологія наступного, тобто візуального щабля позаінструментальних текстових інтерполяцій в сучасній баянній творчості складається також з двох рівнів:

1-й тип – пасивний (або допоміжний), спрямований на технічну підтримку основного музичного тексту: а) допоміжні пристрої, наочно-ілюстративний матеріал підсобного характеру (В. Рунчак «Аккорд и он – Accordion» – пульт з нумерацією частин твору).

2-й тип – активний (або автономний), існуючий в якості окремого інформаційно-художнього текстового шару: а) мобільні види: кіно-, відеоряд (В. Рунчак «Страсті за Владиславом» – відео-ролик); б) стабільні види: живопис, фотографія (В. Рунчак «Страсті за Владиславом» – слайд з картиною);

К. Цепколенко «Знесиллям зламани народи... Цвинтарна музика» (відеоряд з фотогалереєю); в) фонові види: світлові шоу, ефекти (К. Цепколенко «Знесиллям зламани народи... Цвинтарна музика» – світло-шоу).

Театрально-ігровий (перфомансовий) щабель позаінструментальних інтерполяцій відображує рухово-дієву сторону, пов'язану з фізичною діяльністю виконавця немусично-ігрового киталту: а) жестикуляція, б) хожіння по сцені, в) використання елементів хореографії, г) театральної гри та перфомансу.

Залучення в музичну драматургію «іншомовних» текстових елементів, значно розширює жанрово-стильові кордони музично-інструментального, зокрема баянного мистецтва та детермінує ситуацію мультимедійного впливу на слухача. Таким чином, мультимедійність, тобто ситуація взаємодії різнорідних інформаційно-жанрових джерел та носіїв у єдиному художньому концепті, в сучасній композиторській творчості для баяна слід розглядати як очевидну мистецьку тенденцію. Класифікація мультимедійності в сучасній баянній музиці вміщує два типи та чотири підтипи:

1-й тип – дворівнева мультимедійність: а) музичний + візуальний щаблі; б) музичний + вербальний (або вербально-вокальний) щаблі.

2-й тип – багаторівнева мультимедійність: а) музичний + візуальний + вербальний щаблі; б) музичний + вербальний + театрально-ігровий (перфомансовий) щаблі.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Мультимедійність у новітній камерно-інструментальній творчості, й зокрема в баянній музиці, сьогодні виступає логічним продовженням розвитку полістилістичних явищ сучасності. Вона виводить процес інтеграції жанрів («жанрової дифузії») з внутрішньомузичної площини на зовнішньомистецьку, віддзеркалюючи таким чином тенденцію жанрового синтезу різних видів мистецтв.

УДК 784.7

*В. М. Стреліна,
м. Дніпропетровськ*

ІМПРОВІЗАЦІЯ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ДЖАЗОВОМУ ВОКАЛІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Актуальність проблеми полягає у вивченні одного з найважливіших компонентів джазу – імпровізації. Це явище – навіть по відношенню до американської, ширше – світової масової музики – визнається як досить типове. Не дивлячись на цей факт, зараз неможливо стверджувати, що воно досліджуване достатньою мірою. Тому в даній роботі здійснюється спроба дещо прояснити в цьому відношенні на практиці видатних американського майстрів джазового вокалу другої половини ХХ століття (перш за все Ді Ді Бріджуотер, Дайан Рівз, Рейчел Феррелл).

До розкриття проблеми імпровізації в джазі зверталися Ю. Кінус «Імпровізація и композиция в джазе», О. Степурко «Скэт-импровізація», Б. Столофф «Scat vocal improvisation techniques», А. Рогачов та Ю. Чугунов (посібники по джазовій гармонії). Важливими для обраної теми стали праці й з історії джазу: В. Дж. Конен, Дж. Коллієра, Ю. Панасьє, Ю. Верменича, Н. Шапіро, Н. Хентоффа, В. Фейертага. Стан сучасного джазу у світі допомагає зрозуміти посібник Мошкова К. «Індустрія джаза в Америці».

Необхідність вивчення проблемної ситуації полягає в звертанні до проблематики, що є надзвичайно актуальною в умовах розгортання системи джазово-естрадного навчання в нашій країні. Дослідження визначається можливістю використання її матеріалів у класі джазового вокалу, у вузівських курсах імпровізації та аналізу музичних творів.

Основна ідея доповіді полягає у визначенні форм джазового музикування, в яких імпровізація відіграє помітну роль, та спробувати виявити закономірності (структурні та мовні) цих форм.

Реалізація даної ідеї обумовила необхідність постановки та розгляду наступних положень:

- визначення найбільш яскравих репрезентантів імпровізаційності в сучасній джазовій практиці;
- виявити рівень дослідженості цього явища вітчизняною та зарубіжною джазологією;
- спробувати екстрапольовати положення їх праць на сучасну джазову практику, а в разі потреби – запропонувати їх уточнення;
- виявлення місць використання імпровізації в джазових формах;
- формулювання типології імпровізації;
- визначення засобів та прийомів імпровізації.

Рівень розвитку імпровізаційного аспекту джазового вокального виконавства та уявлень про нього достатній щоб перейти від «інтуїтивного» до справжньо наукового його осмислення. Тим більше, що цього потребує система спеціалізованого навчання, котра склалася на Україні в останні 20-30-ть років. Особливістю цього процесу

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

усвідомлення усього комплексу питань, пов'язаних з імпровізацією взагалі і джазово вокального зокрема, є поява перших методичних праць в цій галузі. Вибрані з їх числа та проаналізовані мною роботи Юрія Кінуса «Импровизация и композиция в джазе» та Боба Столоффа «Scat vocal improvisation techniques» дозволили окреслити рівень розуміння даної проблематики та практичних рекомендацій, запропонованих представниками як пострадянської, так і американської традиції виконавцям в даному жанрі. З одного боку, - як позитивне явище, слід відмітити їх намагання поставитися сумлінно до свого завдання, що привело до систематики існуючих в практиці різновидів імпровізації та окремих її прийомів, пов'язаних з манерою «скет». З іншого, - нажаль ці прийоми продемонстровані поза межами конкретних інтонаційних умов, що не дозволяє оцінити по-справжньому їхні конструктивні потенції. Саме тому в даній роботі і було здійснено спробу систематики імпровізаційних елементів різного масштабу у тісному зв'язку з конкретною формою музикування. Вибраний принцип аналізу - від простих форм до складних (елемент, частина твору та корус) дозволив отримати досить чітке уявлення про практику імпровізаційного мислення і головне, можливості наступного використання за інших обставин (в навчальній або концертній роботі).

Гадаємо, що запропоновані нами результати аналізу використання імпровізації Ді Ді Бріджуотер, Даян Рівз та Рейчел Феррелл стануть певним орієнтиром для зацікавлених у цьому відношенні професіоналів в процесі оволодіння ними даним типом музичної творчості.

УДК 78.01:398.8

*Т. И. Теремова,
г. Луганск*

ОТРАЖЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ СТРАТИФИКАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ ЛУГАНЩИНЫ

Освоение донецких степей началось в XVI веке под контролем Московского государства. Среднее Подонцовье явилось контактной областью, где встречались переселенцы из Правобережной, Левобережной и Слободской Украины, Московии, Нижнего и Среднего Дона. Здесь наряду с конфликтами развивалось и сотрудничество, происходило взаимообогащение культур. Стимулируя процесс хозяйственного освоения юга Российской империи, правительство в XVIII веке привлекало сюда иностранных переселенцев (сербов, хорватов, молдаван, болгар, македонцев, греков и др.). Открытие в регионе залежей каменного угля изменило дальнейшую судьбу края и ускорило процесс его заселения. К началу XX века территория современной Луганщины входила в состав Области Войска Донского и трех губерний: Воронежской, Екатеринославской и Харьковской. В настоящее время – Луганская область является особой этнотерриториальной общностью в составе Украины.

Зоны пограничья – одна из интереснейших проблем этнологической компаративистики, характеризующей этнические взаимоотношения в пограничном пространстве. В условиях глобализации актуализируются вопросы самосознания и самоидентификации различных групп населения. Не случайно и этнологическая наука всё чаще обращается к вопросам взаимовлияния и сосуществования разных национальных групп, их самоопределения. Анализ динамики локальных структур даёт возможность выявить причины и исторические условия возникновения, функционирования и сохранения разных локальных вариантов традиционной

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

культури, быта, самосознання, повсякденного поведіння і т.п. у українців, росіян, сербів, чувашей, євреїв, німців, поляків і інших національностей, проживаючих в Луганській області.

Ітак, можна зробити висновок про етнічну стратифікацію (многослойном устроїстві) суспільства Луганської області. Дослідження музичного фольклору Луганщини свідчить про аналогічну бездифузійну стратифікацію його структури. Кожен етнос має соціальну цілісність і оригінальний стереотип поведіння, по-своєму відображає в фольклорі свій быт, звичаї, культуру. Процес акумуляції, сприйняття одним етносом культури іншого етносу спостерігається тільки в освоєнні пісенного репертуару, поширеного на цій території.

Серед російських виділяються пісні донських козаків. На жаль, історично казачий фольклор нашої області поступово нивелюється і гине. Однак ретельне дослідження Станично-Луганського району в 70-і роки дало можливість зберегти на папері найцінніші зразки казачього фольклору: пісні про захист Вітчизни в різні історичні часи, ліричні, жартівливі, весільні, хороводні, плясові пісні. В збірнику, виданому в 2002 році, з 50 пісень – 33 казачьих. Серед них унікальна з точки зору жанру і інших особливостей – епіко-новелістична пісня «Поїхав козак до чужини». Для текстів казачьих пісень різних жанрів характерні художньо-виразні засоби і прийоми, загальні з іншими російськими фольклорними жанрами.

В російських селах основними жанрами музичного фольклору є обрядові весільні пісні (в тому числі плачі-притисання), хороводні, плясові, ліричні протяжні, пісні-романси, балади, псалми, жартівливі, частушки, режі – історичні.

Серед українських жанрів найбільше поширення отримали обрядові весільні (в особливості «ладкання»), обрядові календарні (частіше за все «меланки»), ліричні, псалми, жартівливі, частушки, режі – історичні.

В 1944 – 1945 роках Луганщина поповнилася новим етносом українського народу – лемками, яких насильно переселили з території Польщі. Сталася певна адаптація – пристосування до примусових умов, обставин. Але повністю асимілюватися лемки не змогли.

Компаративний метод показує, що особливості історичної долі і природних умов, культурно-життєві і господарські впливи з сусідніми народами (поляками, словаками, чехами, венграми, австрійцями) обумовили деякі відмінності в быті, культурі і мові цього етносу. Віддаленість від промислових центрів вплинула на види діяльності лемків (ручна праця, землеробство, скотарство, домашні промисли). Тут їм довелося важко і довго пристосовуватися. Режим праці в колхозах не відповідав релігійній спрямованості життя переселенців. Між корінним населенням і лемками виник духовний бар'єр через антирелігійну пропаганду. Лемки були глибоко віруючими (православними і греко-католиками), а приїхали в країну атеїстичну, де віруючих переслідували.

Дослідження музичного фольклору лемків Луганщини виявляє його релігійну спрямованість, яка формує зміст пісень і характер обрядів. Найбільш шанованими святами є Різдво і Пасха. Різдво широко відображено в колядках релігійного змісту. Пасхальні ж пісні не зустрічаються у інших етносів нашої області. Весільні обряди і пісні лемків мають багато спільного з традиційною українською свадьбою.

Поетичні і музичні особливості обрядових пісень лемків мають багато індивідуальних рис: різноманітність рими і віршованих розмірів,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мелодика кантиленна с небольшими распевами и характерными квартовыми ходами, интонационные комплексы в виде различных звукорядов: от трихордов до гексахордов, ладовая окраска диатоническая, ритмика устойчивая, иногда используется синкопа, амбитус широкий. Интересным и важным является то, что в окружении других этнокультур лемки сумели сохранить свои обычаи, обряды, фольклорный репертуар локально от традиций местного населения.

В настоящее время происходит процесс, связанный с активизацией заинтересованности представителей того или иного этноса в познании собственной истории, культуры, быта, традиций. Процесс этнического возрождения должен завершиться завоеванием достойного положения каждого этноса в полиэтническом, этнополитическом организме – нашем государстве.

УДК781.5

*Н. Ф. Тихомирова,
г. Луганск*

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

О П.И. Чайковском и его творчестве написано много книг и исследований в нашей стране и за рубежом. Анализируется его жизнь, психология творческого процесса, особенности формообразования произведений и их инструментовки, мелодическая сущность и гармонический язык его сочинений и в особенности сущность его симфонизма как способа мышления и наиболее действенного метода раскрытия содержания. Цель же данной работы – дать общую характеристику фортепианных произведений композитора, выявить их общность и своеобразные черты.

Фортепианные произведения Чайковского охватывают разнообразные жанры крупной и малой формы. Это известные «Времена года», 12 характерных пьес ор. 37, «Детский альбом», 24 легкие пьесы ор.40, три пьесы ор. 2, шесть пьес на одну тему ор. 21 и другие.

Среди миниатюр Чайковского представлены разные жанры: танцевальные – вальс, полька, мазурка; песенные – романс, песня без слов, ноктюрн; бытовые – похоронный марш, листок из альбома и более академичные – скерцо, юмореска, этюд, экспромт, каприччио. Многие пьесы имеют программные названия, в которых конкретное название отесняет общие жанровые признаки. Рядом с доступными произведениями фигурируют значительно более сложные, например, в опус 19 входит цикл Вариаций F dur.

Можно выделить несколько образных сфер, которые были наиболее близкими творческому воображению Чайковского: лирика душевных переживаний, картины родной природы и сцены народной жизни. Лирические фортепианные миниатюры – это богатая по глубине и поэтичности художественных образов сфера его творчества.

Большую группу среди лирических миниатюр составляют «фортепианные романсы», в которых с особой силой проявилось дарование композитора-мелодиста. «Романсовый» характер таким пьесам придает вокально-речевая выразительность мелодии, яркое противопоставление мелодического голоса и аккомпанемента, простая фактура сопровождения. Среди танцевальных жанров композитор очень любил вальс. Закономерности вальса он применял необычайно гибко, легко, природно, наполняя их различным содержанием. На их основе возникли такие сцены, как «Новая кукла»,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Подснежник» и «Святки». Лирика Чайковского давно завоевала сердца слушателей своей непосредственностью и искренностью.

Пьесы, написанные в жанре народных сцен, отражают гамму различных оттенков настроения – от величественного танца («Русская пляска» op. 40 №10) к шутливой «Юмореске» (op. 10 №2) или «Русского скерцо» (op. 1).

Наиболее значительное произведение «Думка» (op. 59), в котором композитор раздвинул традиционные для этого жанра сопоставление задумчивого и танцевального разделов до многообразия поэмы [2, с. 530].

Чайковский очень тонко чувствовал красоту природных картин и умел своеобразно отразить их в музыке. В наибольшей степени это прослеживается в цикле «Времена года». Музыкальные пейзажи композитора сравниваются с картинами художников Саврасова, Поленова, Левитана.

Крупные формы фортепианного творчества Чайковского представлены концертами. Было написано три концерта для фортепиано с оркестром: b moll op. 23, G dur op. 44, Es dur op. 75, а также Концертную фантазию op. 56 и Анданте и финал. Этот жанр был близок композитору-симфонисту, он наполняет музыкальное развитие богатым, выразительным тематизмом. «Первый фортепианный концерт и цикл «Времена года» обратили всеобщее внимание своеобразной формой выражения музыкальной мысли, интересной гармонизацией и, наконец, самой мелодикой, красоту которой оценили и почувствовали многочисленные слушатели и искушенные музыканты-профессионалы» [3, с. 233].

Историческая память немислима вне великих достижений человечества в сфере искусства. Ее сохранение – дело каждого, кто соприкасается с исполнительской деятельностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. П.И.Чайковский / Н. Владыкина-Бачинская. – М. : Музыка, 1975. – 204 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
3. Сидельников Л. Чайковский /Л. Сидельников. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.

УДК 781.21(07)

*Е. В. Халева,
г. Харьков*

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА МОТЕТА XIX ВЕКА

Как известно, XIX век в западноевропейской музыке связан с направлением романтизма. Эстетика этого художественного явления базируется на сочетании двух принципов отображения действительности – субъективного и объективного. Эквивалентом первого становится раскрытие уникального внутреннего «Я» творца – это микрокосмос окружающей реальности, которому в музыке соответствуют фортепианная и вокальная миниатюры, приобретающих значение ведущих жанров в эту эпоху. Второй, объективный тип отображения – это макрокосмос вселенной, раскрывающий не только противоречивость внешнего мира, но и противопоставление ему микрокосмоса личности; этот тип находит воплощение в крупных жанрах симфонии и оперы.

В связи с новой эстетикой и актуализацией соответствующих ей жанров интерес композиторов к духовной хоровой музыке все более ослабевает, что обуславливает

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

отход жанра мотета на периферію музикального творчства. *Целью* нашей работы является анализ основных жанрообразующих признаков мотета данного периода. *Объектом* настоящего исследования является западноевропейский мотет XIX века. Однако необходимо отметить, что эпизодическое обращение романтиков к мотету обуславливает его развитие, которое идет по пути «вбирания в себя» признаков иных, более специфических для данной исторической эпохи жанров: например, хоровой оперной сцены, кантаты, оратории, вокальной миниатюры. Среди зарубежных композиторов, которые изредка сочиняют мотеты, находятся имена таких личностей, как Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Берлиоз, И. Брамс, А. Брукнер. Показательным в этом перечне является преобладание представителей австро-немецкой школы, наследующих, в первую очередь, традиции хоровой полифонии И.С. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Конкретным *предметом* нашего исследования являются мотеты Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. Для мотетов ранних романтиков Ф. Шуберта (1797 – 1828), Ф. Мендельсона (1809 – 1847), Р. Шумана (1810 – 1856) характерна опора на традиции венского классицизма, что обнаруживается в преобладании тонально-гармонического письма с функциональной триадой в основе, господстве аккордово-хоральной фактуры с эпизодическим появлением имитационности (что приводит к временному несовпадению текста между партиями), незначительности внутрислоговых распевов. Большинство мотетов написано для смешанного (с преобладанием четырехголосия) хора *a cappella*, в некоторых из них возможно сопровождение органом. В этом контексте интересен единственный мотет Р. Шумана на слова Ф. Рюккерта «Не отчаивайся в долине скорби» (ор. 93), который предназначен для исполнения двойным мужским хором и написан композитором в двух редакциях: в 1849 г. – *a cappella* и в 1852 г. – с органным аккомпанементом. В большинстве мотетов композиторы обращаются к традиционным текстам, в основе которых католические гимны, например, «*Salve Regina*» у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, исключением является упомянутый мотет Р. Шумана, написанный на основе романтической поэзии современника Ф. Рюккерта. Также показательна в большинстве мотетов одночастная композиция, исключением здесь также станет мотет Р. Шумана, в основе которого – пятичастный цикл, являющийся следствием специфики композиторского мышления, тяготеющего к цикличности как в фортепианной, так и в вокальной музыке.

Интересно сравнить мелодику мотетов Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона и Р. Шумана. Для первого композитора характерна простота интонаций с господством постепенности, подчиненность мелодии аккордово-гармонической фактуре и четкости ритмического развития, идущего от признаков марша-гимна. У Ф. Мендельсона и, особенно, Р. Шумана мелодика приближается к лирической романсово-песенной интонации, характерной для их камерновокальных жанров, как следствие, у Р. Шумана усложняется и фактура, в которой, «постоянно выделяются скрытые мелодические голоса, сплетающиеся с аккомпанирующей фигурой и вновь отдаляющиеся от нее. В этих тонких переходах одних голосов в другие – характернейшее свойство шумановского голосоведения».

Следовательно, в трактовке мотета немецкими композиторами-романтиками первой половины XIX века обнаруживаются две тенденции, в разной степени объединяющие традиции предшественников и собственно новаторство, идущее от романтизма: первая представлена в мотетах Ф. Мендельсона и Ф. Шуберта, для нее характерна в большей мере ориентация на традиции хорового стиля венских классиков, особенно Й. Гайдна, в музыке которого имитационная полифония занимает подчиненное место по отношению к гомофонно-гармоническому и хоральному

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

складам; вторая тенденция раскрывается в мотете Р. Шумана, где наряду с традициями немецкого искусства преобладающим становится новаторский подход, выявляющий в мотете признаки романтического вокального цикла (светский текст поэта-современника, цикличность композиции, мелодика романсового типа).

УДК 792.54

*А. Д. Харютченко,
г. Луганск*

ДИНАМИЗАЦИЯ ЛЕЙТТЕМЫ В КОНТЕКСТЕ ДРАМАТУРГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ (на примере собственной оперы «Монтекки и Капулетти»)

Каждый из персонажей оперы «Монтекки и Капулетти» представлен собственной индивидуальной музыкальной характеристикой, выраженной лейттемой, лейтмотивом, гармонической, ритмической или фактурной формулой, которые являются основным материалом в построении музыкальной драматургии произведения.

Главная героиня оперы Джульетта имеет три лейттемы-характеристики, сопряженные с фабулой шекспировской трагедии. «Тема детства» Джульетты впервые звучит в сцене «Дом Капулетти» в исполнении флейты и челесты и становится контрапунктом в дуэте супругов Капулетти «Прекрасна, как цветок, Джульетта наша».

В арии Кормилицы «Четырнадцать зубов я заложу», повествующей о младенчестве героини, лейтмотив, трансформируясь, приобретает юмористические черты, в то же время, давая косвенную характеристику Кормилице.

В средней части сцены Бала, когда Джульетта впервые появляется в спектакле, тема превращается в «галопирующий вальс», в котором саркастические интонации становятся предтечей трагических событий, а в электронном звучании, сопровождая танец эльфов, она представлена как прощание Джульетты с детством.

И, наконец, заключительное проведение «темы детства» во II-й части оперы прерывается вторжением «лейтмотива тревоги». Формоопределяющий принцип работы с данным материалом следует определить как Тему с вариациями.

Вторая лейттема-характеристика Джульетты может быть названа «темой любви». Её экспозиция проходит в арии-признании «Вы сон, что ангел приносил мне». В оркестровом изложении в финале I-го действия тема звучит как апофеоз чистой и возвышенной любви.

В дуэте Джульетты и Ромео № 2 этот материал появляется в контрапункте с темой Ромео, символизируя слияние юных душ. Её финальное проведение (сцена в склепе) это – прощание героини с жизнью и соединение навеки с Ромео.

Третью лейттему-характеристику следует обозначить как «тема волнения», предчувствия несчастья. Впервые она звучит во II-м действии оперы в доме Капулетти, прерывая своим вторжением последнее проведение «темы детства» в момент объявления родителей о свадьбе с Парисом. Дальнейшее развитие она приобретает в сцене с падре Лоренцо, когда Джульетта ищет выход из создавшейся ситуации, советуясь со святым отцом. Кульминационное проведение «темы волнения» приходится на финальную сцену в склепе в момент пробуждения Джульетты, где она прерывает «тему любви».

Главный герой оперы Ромео сопровождается тремя лейтмотивами. Первый из них появляется в лирическом вступлении к монологу «Что есть любовь?» и модифицируется в гимн любви в Эпilogue оперы.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Второй лейтмотив – начальная интонация «Что есть любовь? Безумство от угара» получает развитие в дуэте Ромео и Джульетты в сцене Бала.

Третий – тема арии «О, милая, о жизнь моя» становится контрапунктом к теме Джульетты в дуэте в сцене в саду, продолжает своё развитие в дуэте Ромео и Джульетты в финальной сцене I-го действия оперы.

Среди главных действующих лиц оперы – Кормилица. Формирование её характеристики происходит в оркестровой фактуре арии «Четырнадцать зубов я заложу». Музыкальный материал первого дуэта Кормилицы и Джульетты становится её лейтмотивом, который сопровождает каждое появление героини:

1. Второй дуэт Кормилицы и Джульетты во II-м действии.

2. I-я сцена у Лоренцо во II-м действии.

3. В сцене «Народный праздник», где внезапно появившаяся Кормилица сообщает о смерти Джульетты.

Лоренцо представлен лейттебром и особенностями фактуры. Каждое появление персонажа сопровождается хоралом струнных и медных духовых инструментов.

Хор в опере выполняет две функции: повествовательную и является участником действия. Музыкальный материал I-го хора «Две равноуважаемых семьи» динамизируется и приобретает новые черты в хоре «Две юные души».

Тема хора «Вот Князь придёт» из I-го действия трансформируется в хоре «Великий Князь» во II-м действии, звучит контрапунктом в арии Князя «Я за поступок этот самочинный». Тема венчания, порученная хору и органу, преобразуется в гимн любви в Эпilogue.

Таким образом, следует отметить, что лейтмотивная система в опере, возникшая в XIX столетии, является доминирующей в драматургическом развитии и не утратила своей актуальности в наше время.

УДК 783.6

*О. А. Цуранова,
г. Харьков*

МОСКОВСКИЙ СИНОДАЛЬНЫЙ ХОР В ЕГО ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Значительный вклад в культурную традицию хорового исполнительства России внес Московский Синодальный хор, чья активная концертная деятельность, временно прерываемая вынужденными «молчаниями», связанными с известными историческими событиями, насчитывает уже более трехсот лет. Столь длительная творческая жизнь этого коллектива не была равноценно насыщенной на протяжении всего периода существования. В данном ретроспективном обзоре остановимся на наиболее значимых, кульминационных этапах становления синодалов, а также рассмотрим сегодняшний творческий облик этого знаменитого хора, тем самым попытаюсь выявить нити преемственности в области его профессиональной деятельности.

Историческое музыкознание до сих пор находится в дискуссионной плоскости в отношении даты образования коллектива певчих дьяков – именно так назывались первые участники Синодального хора. Наиболее вероятно, что этому ансамблю принадлежит первенство в истории профессионального хорового исполнительства. Его организация была вызвана необходимостью совершения богослужений в храмах

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

принявшей православное вероисповедание Киевской Руси (988 г.). Генетическая связь с церковной обрядовостью стала основополагающей во всей дальнейшей судьбе хора.

Патриарший хор (одно из названий хора, объясняющееся его принадлежностью патриаршему престолу) не привлекался к участию в каких-либо светских выступлениях и состоял в основной своей массе из лиц, посвященных в священнический сан, то есть дьяков, поддьяков, чтецов. Его состав и внутренняя организация соответствовали иерархической системе станиц, нахождение в которых определялось вокальными данными, тембром голоса, а также соответствием той или иной певческой специализации, необходимой для исполнения строчного многоголосия. Это важная черта Патриаршего хора, способствовала хранению традиций древнего русского пения, опирающихся на аутентичную модель мужского певческого коллектива, со специфичным тембром звучания и манерой исполнения.

Со смертью последнего патриарха в 1700 г. и последовавшим за ним упразднением патриаршества хор на протяжении ста пятидесяти лет оставался не у дел. Он претерпевал различные пертурбации, связанные с местом пребывания и количественным составом. Отсутствие социальной защищенности, каких-либо привилегий и достойного материального обеспечения облекало хористов на нищенское существование.

Начало коренных изменений в судьбе синодалов связано с периодом правления Александра III, активно пропагандирующего новую государственную политику, направленную на путь духовно-нравственного обновления, роста нового религиозного сознания, овеянного осознанием отечественной самобытности. Церковному пению в данном ракурсе отводилась первостепенная роль путеводителя, способного удовлетворить самой существенной потребности народа, духовно-музыкального насыщения и назидания. Синод разработал ряд мер, направленных на упорядочение богослужебного пения в России, одно из главных мест среди которых отводилось Москве с ее старейшим хором. Этот музыкально-певческий коллектив, вскоре, привлёк внимание передовых ученых и музыкантов современности.

С приходом в корпорацию Синодального хора и училища к концу XIX в. таких выдающихся музыкальных деятелей как В. Орлов, А. Кастальский и, наконец, С. Смоленский дальнейшая творческая судьба коллектива стала кардинально меняться в сторону профессионального роста. Сказанному способствовало введение целого комплекса мер, предпринятых директором и главным реформатором синодалов – С. Смоленским и поддержанных его коллегами в отношении усовершенствования работы Синодального хора и регентско-певческого училища при нем. Во главу угла совершенствования вокально-хорового мастерства хора, была положена научно обоснованная концепция возрождения традиций древнецерковного православного пения. Важно отметить, что «умное пение» синодалов воспитывалось также на высочайших образцах отечественной и зарубежной хоровой классики. Такой подход в воспитании духовного певческого коллектива был довольно прогрессивным на то время. Результатом целенаправленной работы руководителей Синодального хора рубежа XIX-XX вв., стало его европейское признание, что подтверждали его гастроли в Италии, Германии, Австрии и Польше.

Трагические события 1917 г. заставили умолкнуть этот чудо-ансамбль почти на столетие. Возрождение хорового Феникса состоялось в 2009 г. по инициативе действующего православного иерарха, духовного композитора – митрополита Илариона (Алфеева). Владыка Иларион и руководитель хора, заслуженный артист России Алексей Пузаков открывают новую страницу в истории Синодального хора, базирующегося сейчас при храме «Всех скорбящих радость» на Большой Ордынке.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Преємственность в управленні хором очевидна, поскільки А. Пузаков, можна сказати, прийняв естафету регентовання із рук бывшего синодала – Николая Матвеева.

Задача Синодального хора п/у А. Пузакова, насчитывающего в своем составе более 80 мужских и женских голосов, двойка – поднять уровень клиросного пения на высоту профессионального исполнительства, т.е. расширить обиходный репертуар за счет включения авторских переложений и обработок древней монодии и донести до слушателей концертного зала красоту духовных песнопений. Сказанное доказывает общность идей и устремлений руководителей Синодального хора в отношении его места и значения в панораме духовно-музыкальной и общекультурной топики России. Возможно, сегодняшние синодалы силою своего высокого исполнительского мастерства сумеют вдохновить современных «песнерачителей» на создание новых хоровых шедевров, что было под силу их предшественникам, ярким свидетельством чему служат известные сочинения А. Гречанинова, А. Кастальского, С. Рахманинова.

УДК 785.12 (=162.3) (477.82)

*С. Д. Цюлюпа,
м. Рівне*

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ ЧЕСЬКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Публікація є спробою до певної міри ліквідувати прогалину в історії розвитку духових оркестрів Волині. Тематика дослідження тісно переплітається з кафедральною темою науково-дослідної роботи і навчальними планами та робочою навчальною програмою з дисципліни "Історія інструментального та оркестрового виконавства" кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Наукова новизна – розкриття процесу становлення та розвитку духових оркестрів на Волині, збереження відомостей про духові оркестри в різні періоди розвитку. Документальна основа – матеріали архівів, бібліотек, публікацій у ЗМІ, афіші, концертні програми, статистичні дані управлінь культури, а також матеріали особистих архівних надбань відомих митців Волині.

Питання становлення та розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового мистецтва перебувають у полі зору багатьох науковців України: В.М. Апатського, В.Т. Посвалюка, П.Ф. Круля, В.О. Богданова, Р.А. Вовка, Ф.П. Крижанівського, Б.І. Яремка, А.Я. Карпяка, Ю.А. Рудчука, М.І. Пономаренка, О.С. Плохотнюка, В.О. Логвин та інших. Необхідно зазначити, що в їх наукових дослідженнях недостатньо уваги приділено вивченню історії духового мистецтва Волинського краю.

У першій половині ХІХ ст. дві третини населення Волині були неписьменними. Тільки 5 відсотків дітей українців, в основному із заможних родин, мали змогу вчитися рідною мовою. Так, на території Рівненської області існувало п'ять клубів та чотири приватні кінотеатри. У Волинському воеводстві було лише дві середні школи, де навчання здійснювалось українською мовою – у Луцьку і Рівному.

Духове оркестрове виконавство формується в Європі в кінці ХVІІ – на початку ХVІІІ ст. На слов'янських землях музична культура дворянських кіл поступово захоплювала широкі верстви населення. Кріпосні оркестри з'являються в маєтках поміщиків та вельмож.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

У Волинській губернії в той період існували оркестри в графа А. Іллінського, який мав духовий і симфонічний оркестри в репертуарі яких звучали твори Віденських класиків, у поміщика Ганського оркестр налічував 40 кріпосних, капельмейстер Август Герке, в поміщика Миколи Нововійського оркестр складався із 17 музикантів.

На початку ХІХ ст. духові кріпосні оркестри діють у с. Межиричі в пана І. Стецького, у містечках Цепцевичі в пана Урбанського, в Корці у корпусного генерала О. Леванідова та Дубні, де оркестри утримував князь М. Любомирський.

Розквіт оркестрового виконавства пов'язувався з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків, виконували господарську роботу, прислужували поміщикам. Навчання музиці та гри на духових інструментах вважалися невід'ємною частиною виховання в родинях дворян та інших верств населення. Поширюється практика організації домашніх концертів, вистав, бесід про музику, живопис, основу якої становили місцеві творчі сили. Чималу роль у період ХІХ ст. в розвитку українського оркестрового виконавства відіграли навчальні мистецькі заклади (Галицьке музичне товариство у Львові, відділення Імператорського російського музичного товариства в Києві, Харкові, Одесі), на базі яких створювалися музичні школи, училища та консерваторії.

Значного поштовху в розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські емігранти на Волині, переселені з території Чехії на Україну з 70-х років ХІХ ст. до 40-х рр. ХХ ст. Переселяли людей цілими селами, сім'ями, оркестровими, хоровими та театральними народними колективами. У побуті чехів із давніх часів була популярна інструментальна, оркестрова та хорова музика.

Сольне та камерне виконавство чехів на Волині стало невід'ємною частиною мистецького розвитку етнокультури і набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Уже на початку ХХ ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялося від народного традиційного музикування, що згодом викристалізувалося у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасному класичному складу духового оркестру.

Виникнення і розвиток духових ансамблів та оркестрів у чеському культурному середовищі зумовив ряд конкретних історико-суспільних факторів: потреба репрезентації прогресивного міщанства, наслідування капел австрійського королівського війська, повернення військових музикантів до цивільного життя з придбаними та своїми інструментами, технічний рівень яких удосконалився у зв'язку з упровадженням вентильного механізму, що позитивно вплинуло на покращення тембру звука, розширення технічних можливостей діапазону та його хроматизацію.

З часом духові оркестри різних етнічних груп під впливом цивільної практики відійшли від військового репертуару і стали незмінними учасниками міських і сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. У ті часи практично кожне село, де компактно оселились чеські переселенці, мало духові оркестри, ансамблі народної музики, хорові колективи. В архівних фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у Волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Маковичі, Осекрива, Свиначика та інші.

Історичний матеріал про життя чеських переселенців на Волині в 1870 – 1947 роки опублікований у виданні (чеською мовою) „Гулеч Чеська на Волині” (автори Іржі Бонек, Дануше Манова, Вацлав Старек) , в якому розповідається, що поміж переселенців були переважно люди середнього достатку, а саме: шевці, ковалі, мулярі,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

кравці та музиканти. Чеські переселенці зводили будинки таким чином, щоб було організоване село, а землі знаходились біля власного обійстя. За договором із Волинським губернатором чехам давали землі обабіч дороги з Острога до Дубна, у тому числі приблизно третину орної землі за лісом біля дороги, що веде на Мізоч. Виникають чеські школи, усіляко підтримувані сільською общиною, організуються театральні, хорові гуртки (капела „Далібор”) та духові оркестри, які мають свої прапори, нотну літературу, інструменти. Керували оркестрами Ян Крейчи та Антонін Двожак.

У той час очевидним був господарський розвиток, ріст добробуту населення, активізувалась діяльність освітніх і культурно-просвітницьких організацій. Так, у 1908 році в с. Гільча було організовано пожежну частину, при якій діяв духовий оркестр, з 1925 року будується клуб, а в 1928 році добудовано зал і сцену, а також підняли будівлю клубу на один поверх, за якою облаштували спортивний стадіон і парк. Організовано загальну бібліотеку, фонд якої налічував понад 1000 примірників освітніх та нотних видань.

Чеська культура, яку переселенці інтегрували до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся.

Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-економічних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціального благоустрою регіону, зокрема Волині.

Вагомий внесок у розвиток духового виконавського мистецтва в другій половині ХХ ст. зробили мистецькі та культурологічні навчальні заклади Волині. Успішно діють Рівненський державний інститут культури, де в 1971 році створено кафедру духових та ударних інструментів, Луцьке та Рівненське музичні училища, Луцьке та Дубенське культурно-освітні училища, музичні школи.

На сучасному етапі Волинь стає центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться Міжнародний фестиваль духових оркестрів „Сурми” у Рівному, Міжнародний фестиваль джазової музики у Луцьку, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в Рівному, молодіжний конкурс „Нові імена” і щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів дитячих музичних шкіл, палаців дітей та молоді, вищих мистецьких навчальних закладів I – IV рівнів акредитації та професійних колективів.

УДК 78

*Л. А. Чарикова,
г. Сумы*

О СИНТЕЗЕ МУЗЫКИ И СЛОВА В ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Церковная музыка, наряду с другими видами искусств, является неотъемлемой частью православного богослужения, корни которого уходят в далекое историческое прошлое и тесно связаны с возникновением и развитием христианства.

Строй православного богослужения взят из старозаветной церкви, из иудейского богослужения, данного Богом через Моисея на горе Синай: «И покрыло облако скинию

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

собранія, и слава Господня наполнила скинию» [2, Исход, 40:341]. Первое христианское песнопение было принесено ангелами в Вифлеемскую ночь, пением закончилась и Тайная Вечера Христа: «И воспевши пошли на гору Елеонскую» [2, Матфей, 26:30]. С этого времени песнопение стало неотъемлемой принадлежностью каждого молитвенного собрания первых христиан, основой и образцом для всей новозаветной церкви.

Богослужбное православное пение, по словам И. Гарднера, есть не что иное, как «одна из форм самого богослужения» [3, с. 61]. И не случайно в старину, как замечает ученый, богослужение называли «пением» и считали, что «идти на богослужение» – это то же самое, что «идти на пение» [Там же]. Песнопения в православной культуре были одноголосными и записывались особыми знаками – крюками, или знаменами. Отсюда возникло название – знаменный распев. По мнению В. Мартынова, знаменный распев «называется так не только потому, что запись его осуществляется при помощи специальных знаков, но и потому, что сам он является мелодическим знаком, или «знаменем», указывающим на наличие безмолвной внутренней молитвы» [4, с. 17]. Знаменным песнопениям присуще нерасторжимое единство слова и напева как совершенное выражение молитвы. Знаменный распев, этот «монументальный свод мелодических сокровищ» [1, с. 37], по своим этико-художественным достоинствам стоит на одном уровне с прославленной древнерусской иконой и зодчеством.

Господствующее положение в православном богослужении занимает слово. Оно является определяющим в молитве, церковной службе, обрядах и церковном песнопении, служит основным стержнем синтеза. Именно богослужение на церковном языке называют словесною службою, словесным торжеством. Все православные песнопения, прежде всего, литературные произведения. Их названия обозначают различные литературные византийские жанры (тропарь, кондак, стихира), определяют содержание (догматик, богородичен и т.д.), и только иногда указывают на способ исполнения (антифоны). Определяющее значение слова в христианском богослужении подчеркивал П. Флоренский: «Звучащее слово-фонема... сама по себе настраивает известным образом душу...» [5, с. 360]. Это одна из причин того, что музыка православного богослужения вокальная. Отцы церкви узаконили использование только вокальной музыки, руководствуясь при этом возможностью соединения музыки с соответствующим текстом. Инструментальную же музыку, которая имеет мирской характер и включает в себя удовольствия без пользы, строго запретили в богослужбной практике. Ведь только человеческий голос способен отображать внутреннее состояние души и извлекать молитвенные звуки.

Музыка теснее связана с культом, чем другие виды искусства. Именно пение с наибольшей ясностью и точностью доносит содержание божественных слов до слуха тех, кто молится, приобщает к внутренней сути молитвы. Зачастую текст и напев неотделимы, взаимосвязаны ритмоинтонационным единством. Мелодическая интонация песнопений возникает из интонирования молитвенного текста и точно следует за ним. В службе каждое песнопение закреплено только за определенным текстом. В этом проявляется определенная стабильность взаимосвязей между словом и музыкой.

Так, все молитвословие представляет собой определенную последовательность текстов, которые повторяются с разной периодичностью. Молитвенный круг тесно связан с кругом мелодическим. Весь певческий материал делится на восемь гласов, каждый из которых закреплен за определенной неделей года. Каждый из восьми гласов

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

имеет свои тексты и свои напевы, с присущими каждому из них мелодическими формулами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные труды. – М., 1955, т. 4.
2. Библия. – М., 1991.
3. Гарднер И. Богословское пение Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История. – Сергиев Посад, 1998.
4. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М., 2001.
5. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Сов. музей. –1989. – № 4.

УДК 788.7

Ю. Н. Шапошников,
г. Северодонецк

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КОНЦЕРТА C-DUR ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА

Концерт *C-Dur* для гобоя с оркестром написан в Зальцбурге в середине 1777 г. для молодого итальянского гобоиста Джузеппе Ферленди (1755-1802). Некоторые исследователи считают этот концерт утерянным, другие считали, что он уцелел в ремажорном переложении для флейты. Конец разногласиям положил Б. Паумгартнер, который нашел в Зальцбурге оркестровые партии концерта, переписанные в XVIII веке, и среди них партию концертного гобоя (*oboe principale*) и издал его в 1948 г.

Этот концерт стал широко известен с 1778 г., когда Моцарт подарил копию концерта выдающемуся гобоисту Фридриху Римму (1744-1811), который исполнял его в Мангейме с большим успехом. Тогда же Моцарт получил от голландского мецената и дилетанта-флейтиста Де Жана выгодный заказ на ряд произведений для флейты. Моцарт не любил флейту и тяготился этим заказом. Чтобы ускорить его выполнение, Моцарт переложил гобойный концерт в тональности *D-Dur* для флейты. Автограф же Моцарта в нотном альбоме небольшого формата, куда он записывал свои сочинения, был потом утерян. (После смерти В.А. Моцарта альбом исчез).

Музыка этого концерта светлая, виртуозная. Интересно отметить, что главная тема, позже была использована Моцартом в опере «Похищение из сераля» (ария Блондхен).

В первой части концерта (*Allegro aperto*) как и в заключительной (*Allegro*), исследователи находили влияние французской оперной музыки тех лет. В партии гобоя отмечалось заметное влияние «зальцбургских» скрипичных концертов Моцарта. Блестящее, быстрое *Allegro* (III часть) звучит прозрачно и весело. Легкая грусть адажио (*Adagio non troppo*) II части не нарушает характера произведения. Изящное рондо III части вновь возвращает слушателя к настроениям I части.

В целом гобойный концерт – светлое, жизнерадостное произведение.

Все части концерта завершаются импровизационными каденциями, в которых гобоист может проявить виртуозность своей исполнительской техники. Предписаний по динамике исполнения композитором дано мало, что соответствует традициям того времени (партия гобоя содержит указания о динамике лишь в тех эпизодах, где гобой выполняет обычные оркестровые функции). Когда ему поручается соло, динамические оттенки в партии совсем отсутствуют, тогда как у сопровождающих инструментов они указываются.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Достаточно беглого взгляда на партитуру концерта, чтобы убедиться в скупости поставленных автором исполнительских штрихов. В разных редакциях встречаются совершенно противоположные штрихи, которые в значительной степени изменяют характер музыки. И исполнителю необходимо, при выборе редакций концерта, учитывать особенности моцартовского письма.

Что касается форшлагов в партиях концерта, то по поводу их расшифровки до сих пор существуют разногласия. В различных редакциях один и тот же форшлаг часто трактуется противоположно.

Причина этих расхождений кроется не только в исчезновении рукописи концерта. Здесь сказывается и общая черта, присущая нотной записи того времени – многообразие способов записи мелизмов, отсутствие четко установившихся норм. Так, по утверждению известного музыковеда А.Енштейна, Моцарт записывал долгий форшлаг из шестнадцатой ноты не в виде обычного знака с двумя параллельными черточками, а в виде восьмой, у которой второй штрих поставлен как бы в спешке – не параллельно. Это очень напоминает короткий форшлаг. В результате такого сходства трудно понять, где стоит долгий, а где короткий форшлаг.

Поэтому, в каждом отдельном случае при расшифровке форшлагов следует исходить из характера музыки.

По традиции в каждой части концерта предусмотрена каденция. Обычно это небольшое музыкальное построение, основанное на тематическом материале произведения. Сочинение каденций во времена Моцарта предоставлялось самим исполнителям.

Ни одна из «старых» каденций не дошла до нашего времени.

К подбору каденций гобоист должен подойти тщательно и руководствоваться не только удобствами исполнения или возможностью эффектно выступить, сколько тем, чтобы музыка каденций отвечала высоким требованиям стиля произведений Моцарта.

Концерт *C-Dur* для гобоя с оркестром В.А.Моцарта является украшением репертуара гобоистов. Современные исполнители открывают в нем все новые достоинства. Музыка Моцарта своей гениальной простотой, мелодичностью, жизнеутверждающим характером созвучна любой эпохе.

УДК [78:014.1.001.3]”192”(051)

*І. В. Шеремета,
м. Київ*

БЮРО МУЗКОРІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА І МЕДІЙНІ ПРОЕКТИ-САТЕЛІТИ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА»

Наприкінці 1923 року журнал «Музика» умістив звернення до громадсько-культурних та робітничих осередків республіки з проханням призначати музичних кореспондентів, які б регулярно надсилали музичні інформації для друку їх у часопису. Тим самим Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича (далі – МТЛ), видавець журналу, започаткував масштабний суспільно-громадський проект – інститут музкорів, що став характерним знаком того часу у музичній культурі. Початково цей рух мав допомагати у збиранні, систематизації й висвітленні відомостей про музичне життя країни. Згодом його долучили до організації громадсько-музичної роботи на місцях. Музкори піднімали рівень мистецької грамотності населення, виявляли

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

актуальні запити трудящих щодо музичного мистецтва, інформували про музичне життя у періодиці тощо.

Історію музкорівського руху реконструйовано на основі архівних документів фонду 50-го («Архівна колекція Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича (1922–1928)»), що зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського та матеріалів журналу «Музика» (1923 – 1925, 1927). Відомо, що 1 лютого 1925 року відбулося перше організаційне зібрання, на якому було обрано тимчасове Бюро музкорів. Музкор – «око Редакції Музики» – мав бути по всіх значних центрах України. У чотирьох почергових випусках журналу «Музика» (починаючи з №7/9 за 1924 рік) друкується список все нових музичних кореспондентів, серед яких Ю. Слоницький, Ф. Попадич, О. Червоний, Б. Соловський, Г. Корбут, М. Лебідь, В. Маньківський, І. Ницай та інші. 22 березня 1925 року на загальних зборах музкорів міста Києва було обрано постійне Бюро музкорів, до якого увійшли Г. Корбут (голова), А. Павлюк (заступник голови), Смолінська (секретар), Прищепа, М. Гончаренко, кандидати Дурицький, Калинович.

Представником редакції «Музики», який курував роботу Бюро, був секретар журналу Ю. Масютин. Він підготував інструктивний матеріал щодо організації діяльності музичного кореспондента – «Музкор і його обов'язки (про що писати і як писати до «Музики»)». Організаційні форми об'єднання музкорів розробив А. Павлюк. До об'єднання, яке існувало при журналі «Музика», могли входити усі бажаючі музикори, що брали участь в роботі періодичних видань. Музкором вважався кожен кореспондент масової музичної організації, який регулярно писав до журналу або до щоденних газет. Вступ до об'єднання затверджувався на загальних зборах. Тут же строком на 6 місяців обирався і координуючий орган – Бюро музкорів. Кілька разів на рік Бюро звітувало перед об'єднанням музкорів.

Для піднесення фахового рівня музичних кореспондентів була заснована «Бібліотечка музкорів» і запроваджено вивчення музики та основ літературно-газетної техніки. У випадку тримісячної мовчанки музкору оголошувалась догана. Бюро намагалось, щоб кореспонденти працювали не лише із журналом «Музика», а й з мистецькими та універсальними виданнями, уміщаючи туди свої дописи і рецензії, а також з іншими музичними журналами СРСР. Об'єднання музкорів співробітничало і з популярними у той час робкорівськими клубами.

У виробничих планах МТЛ на 1925–1926 роки йшлося про поглиблення музкорівського руху, зокрема про організацію музкорівських осередків при філіях Товариства; організацію дописів у «Музику» та в періодичну пресу; увагу до різних галузей музичного життя. Оскільки «Музика» «не охоплювала цілком працю музорганізацій і масу», було ухвалено зорганізувати три допоміжних медіа-проекти: «Живу газету», «Стінну газету» й «Мандрівну живу газету» (два останніх довірені Бюро музкорів).

Монотематична «Жива газета» висвітлювала найбільш актуальні проблеми тогочасного музичного життя. Серед авторів були кваліфіковані музикознавці – М. Грінченко, К. Квітка, Л. Хереско та ін. Засідання «Живої газети» відбувались із залученням широких суспільних кіл та громадсько-політичних і культурно-мистецьких організацій. Усього відбулося 4 випуски газети, присвячених виставці «7 років музичної культури», питанням музичної роботи в робітничих клубах та музичному вихованню в трудшколах.

Завдання «Мандрівної живої газети» – агітація за організацію осередків музкорів та музичних і вокальних об'єднань й утворення живих газет на місцях. Редакція обдумувала стратегію якнайдієвішого впливу на маси, увиразнивши його у влучних

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інсценізаціях та музичних ілюстраціях, що привело до 3-х форм роботи в рамках МЖГ: читання, «драматизації музичних речей» (інсценізацій, театралізованих номерів) та концертних виступів. Завдання цього медіа-проекту підсилювались гаслами революціонізації побуту і «боротьби з церковщиною».

«Стінна газета» Бюро музкорів призначалась широкому колу читачів. Її редколегію утворили по 1 представнику від Бюро музкорів, Бюро диригентів та Бюро музичних педагогів. Відділ бібліографії було доручено вести М. Грінченку, а хроніки – Ю. Масютину. «Стінна газета» мала розсилатись по провінції, а до роботи у ній залучались музичні школи та «значні музичні сили з великих міст». Перший номер газети, розміром 4 розгорнутих аркуші і тиражем 150 екземплярів, отримав назву «Музкор».

Зазначені медіа-проекти, куровані МТЛ і журналом «Музика», мали на меті: шукати, окреслювати й вирішувати найбільш гострі та актуальні проблеми, гуртувати довкола себе представників різних музичних фахів; проникати якомога далі у провінцію; орієнтуватись на працівників музичної культури усіх рівнів та на найширшу масу населення, шукаючи при цьому якнайдієвіші форми впливу на реципієнтів; агітувати за організацію музичних і вокальних об'єднань, створення осередків музкорів і стінних газет на місцях, що замикало коло маркетингу й менеджменту.

В останній рік існування «Музики» діяльність об'єднання музкорів дещо занепала, відродившись вдруге із появою нового періодичного видання Товариства – часопису «Музика масам».

УДК 78.03+78.07

*Е. Ю. Энская,
г. Сумы*

СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ ОПЕРЫ Ф. ГАЛЕВИ «КЛАРИ»

Музыкально-театральная жизнь Европы в начале XXI столетия отмечена нарастающим вниманием оперных режиссеров к творчеству известного французского композитора XIX века Фромантала Галеви. Начиная с юбилейного для него 1999 года (двухсотлетие со дня рождения), с мировых сцен не сходит «Жидовка». После долгих десятилетий забвения произведение возобновлено и на российских театральных помостах (речь идет о постановке оперы в Михайловском театре Санкт-Петербурга в 2010 году и ее показе в Москве в 2011 году).

Кроме «Жидовки» в европейских театрах прошли премьеры других «больших» опер композитора – «Карл VI», «Королева Кипра», «Ной». К рангу значительных событий, связанных с возрождением имени Галеви, можно отнести постановку «Клари» – ранней оперы композитора, написанной в жанре semi-seria и поставленной в Париже Итальянским театром в 1828 году.

Современная премьера произведения состоялась на сцене Цюрихской оперы в 2008 году в постановке Моше Лейзера и Патриса Корье. Оркестром дирижировал Адам Фишер, партии главных персонажей исполнили Чечилия Бартоли (Клари) и Джон Осборн (Герцог).

Реанимируя забытую оперу, постановщики пошли по пути актуализации действия, что в целом типично для театральных постановок рубежа двух тысячелетий. Действие «Клари» без какого-либо ущерба для либретто перенесено в нашу современность. Декорации, костюмы, реквизит (включая мобильный телефон)

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

указывают на конец XX – начало XXI веков. Так, в первом акте (события происходят в доме герцога) на сцене стоит современная мягкая мебель, во втором акте показана больничная палата, оборудованная медицинским столиком, мягким диванчиком и кроватью-каталкой. В третьем акте главный герой в поисках сбежавшей возлюбленной выезжает на сцену на автомобиле, а утешением для отца Клари служит телевизор.

Отличительной чертой спектакля является полифоническое переплетение комического и драматического начал, развитие и подчеркивание игрового компонента. Важнейшая роль отведена мизансценам и актерской игре – тому, что не нашло отражения в клавире оперы, изданном в XIX столетии. Речь идет не только о комических сценах, как, например, репетиция оперетты Жермано (№ 1). Так, лирическая по содержанию каватина Герцога из первого акта (№ 2), сопровождаемая пантомимой обхаживающих его слуг, воспринимается отнюдь не в серьезном ключе. Мелкие жесты и мимика почти застывших перед хозяином персонажей, характер их действий создают комический эффект, что в некоторой степени снижает образ героя: Жермано периодически ловит кисть развалившегося в кресле герцога, чтобы помассировать ее, Беттина пытается сделать маникюр на второй его руке, Лука, лежа у ног хозяина, выжидает момент, чтобы стереть пыль с обуви, остальные слуги подчеркнуто тщательно трут пол, стены и мебель. Такая двуплановость сцены, выполняющей драматургическую функцию экспозиции главного персонажа, подчеркивает изначально игровую природу театрального действия и заставляет дистанцироваться от воспроизводимых событий, иными словами, не дает забывать, что все есть игра.

В качестве другого аналогичного примера можно привести дуэт Симонетты и Альберто (родители Клари) из третьего акта. Отец в отчаянии от поступка сбежавшей из дома дочери не находит покоя: охота не принесла желанного умиротворения. Осталось единственное лекарство – телевизор. Идя к нему, сгорбившийся под бременем позора Альберто перешагивает через разлегшегося рядом с креслом бутафорского кабанчика. Симонетта предусмотрительно смахивает с экрана пыль. Нетрудно догадаться, что постановщики оперы предложили посмотреть своему герою футбол, трансляция которого неожиданно прерывается. Как нелепое присутствие в доме поросенка, так и противно мигающий сломавшийся телевизор играют отвлекающую от психологической драмы функцию. Другой нелепостью, вызывающей в этой же сцене откровенный смех, стала реакция Симонетты на попытку Альберто повеситься: супруга заботливо придвинула стол взобравшемуся на стул мужу, говоря взглядом, что, стоя на столе, это сделать удобней. Таким образом, лишь одно ее движение и беспристрастное выражение лица в этой мизансцене трансформировало драматическую ситуацию в фарсовую.

В современном духе и оригинально оформлено первое появление на сцене Клари. Стремясь пояснить зрителям, что за персонаж перед ними стоит, постановщики воспользовались достижениями современной техники – досье на героиню оперы представлено в виде слайд-шоу. На экране один за другим мелькают кадры из истории молодой пары: Клари в деревне доит корову, Герцог из многочисленных фотографий выбирает снимок Клари, затем получение письма от Герцога с вложенным авиабилетом, далее излагается подробное описание дороги и встречи молодых. Следует отметить, что видеоряд, вызывающий улыбку, сопровождает исполнение сложнейшей в техническом отношении арии, передающей целую гамму глубоких чувств героини – ожидание встречи, надежду на счастье, сомнение и неуверенность в себе. Как и во многих других номерах оперы, авторы воспользовались методом «снижения» драмы путем совмещения серьезного и несерьезного.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

В современной постановочной версии произведения Галеви отвлекающие от действия факторы, которые не дают эмоционально втянуться в происходящее или сводят на нет драматизм сценических ситуаций, подсказывают иное прочтение старого сюжета: все, что происходит не только на сцене, но и в нашей жизни – это игра.

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В СУЧАСНОМУ
ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

УДК 781.6

М. Н. Богайчук,
г. Луганск

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРЫ»
(«КАРТИНКИ ПРОШЛОГО») НА СЛОВА САШИ ЧЁРНОГО
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. ВИШНЕВСЬКОЇ І М. КАСРАШВИЛІ

В настоящее время в музыковедческой науке большое внимание уделяется проблемам интерпретации музыкального произведения. Цикл «Сатиры» («Картинки прошлого») Д. Шостаковича на слова Саши Чёрного вызывал и вызывает огромный интерес вокалистов. Наиболее убедительным представляется решение первой исполнительницы Галины Вишневской, которой он посвящен, и Маквалы Касрашвили. Их сравнительный анализ составляет суть данной работы.

Эти трактовки отличаются существенным различием. Они есть уже в первой сатире «Критику» и прежде всего в штрихах. Если Г. Вишневская мелодию речитативного склада поёт *legato*, выстраивая её в единую линию и в исполнении чувствуется некая затаённость, то М. Касрашвили, выделяя первый звук слова «критику», далее применяет штрих *staccato*, подчёркивая высказывание от имени поэта.

«Пробуждение весны» выражает очень важный философский смысл, что несущее обновление время года ничего не меняет в жизни людей, которым «ничего, как и зимою, лопать...» и в результате хочется «сбежать в лесную тишину от злобы дня, холеры и столицы». Шостакович обращается к приёму ассоциативной пародии, применяя в трансформированном облике начало вступления романса С. Рахманинова «Весенние воды». Это блестяще раскрывается в трактовке Г. Вишневской. Первую реплику «Пробуждение весны» она произносит на нюансе *p* решительно, словно предсказывая многообразное развитие сюжета. В начальном разделе вокалистка поёт *legato* (тт. 8 – 16), а далее подчёркивает каждый звук квартовых скачков на *ff*, делая подход к кульминации в тт. 20 – 21 необычайно экспрессивным. После громогласного проигрыша на мелодии русской народной песни «Ах вы сени» она снова уходит на *mp* вместо указанного Шостаковичем *f*.

Совершенно иной подход к авторскому тексту наблюдается у М. Касрашвили. На фоне замедленного фортепианного вступления звучит её речитативное «известие» о пробуждении весны, создавая ощущение застывшей зимней природы, после чего более быстрый по отношению к предыдущему исполнению темп создаёт яркий контраст.

Сатира «Потомки» это своего рода монологи, в которых выражена философия мещанства, сытого, довольного, безразличного к окружающему миру. Каждый исполнитель по-разному передаёт заложенную в сатире семантику. Например, Г. Вишневская поёт легко, с ощущением полётности что продиктовано темпом *allegro molto* и нарочито однообразным вальсовым ритмом на *f*. В прямой речи также присутствует собственная интерпретация вокалистки, так как она исполняет её очень мягко на нюансе *p*, чтобы в большей степени обратить внимание слушателя на обращение «Туго, братцы...». При подходе к следующей прямой речи Г. Вишневская заменяет слово «вздохали», прописанное в авторском тексте, на слово «шептали». Это вполне объясняет исполнение предсказания «Наши дети встретят солнце после нас» буквально шепотом.

М. Касрашвили совершенно иначе трактует эту часть. Разночтение прежде всего

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

касається темпа, где во вступлении авторское *moderato* заменено на *largo* (тт. 1 – 7), а в следующем разделе *allegro* на *allegretto*. Она поёт значительно тяжелее. В её трактовке чувствуется какая-то неуверенность в том, что «дети будут жить вольготней нас».

Сатира «Недоразумение» представляет собой яркую сатирическую зарисовку, где поэтесса балзаковских лет, соблазняя «курчавого и пылкого» брюнета, представляет его в облике дикого мавра с неумными эмоциями. Г. Вишневская подаёт её как театральную сценку, о событиях которой возвещает в первой реплике, используя нюанс *mf* вместо авторского *p*. На слове «стихи» вместо авторского *f* и *cresc.* она делает *dim.*, уходя на *p* (тт. 51 – 53), таким образом настраивая на их обольстительное содержание.

Словестную преамбулу «недоразумение» М. Касрашвили произносит очень медленно буквально по слогам. Представление действующих лиц этого «мини спектакля» выдержано в том же ключе что и у Вишневской. Раздел *moderato* Г. Вишневская поёт очень затаённо, как бы предвещая нечто недоброе. Ускорение в триольном ритме с постепенным *cresc.* и завоеванием высокого диапазона ведёт к кульминационной зоне в тт. 117 – 125. В самой же кульминации на слове «Мавра» она срывается на откровенный крик, делая большое ускорение. М. Касрашвили в данном разделе почти не ускоряет, что происходит естественно за счёт появления триолей, и поёт кульминационную зону очень широко.

Последняя сатира «Крейцера соната» представляет собой жанровые сценки духовного единения «интеллигента и Фёклы», где также как и во второй части цикла композитор применяет приём ассоциативной пародии, обращаясь к вступлению арии Ленского «Куда, куда вы удалились?». Название сатиры Г. Вишневская исполняет на *f* и поёт вальсовый эпизод с чувством тоски и уныния. Словно взрыв на *f* воспринимается следующая реплика, где вокалиста меняет слог «ух» на «эх», срываясь на крик. В Прямой речи «ты – народ, а я – интеллигент» она подчёркивает каждый слог текста «я интеллигент», возвышая героя на социальной лестнице, которая не имеет никакого значения в данной ситуации.

М. Касрашвили совершенно иначе трактует эту сатиру. Первый куплет звучит в темпе *adagio* вместо указанного в нотах *allegretto*. Здесь не просто уныние, а какая-то полная отрешенность от «мира сего» и нет такой радости духовного единения, как у предыдущей певицы.

В результаты анализа интерпретаций двух исполнительниц следует отметить что при совершенно индивидуальном подходе к нотному тексту Д. Шостаковича каждая из них очень ярко выражает его сущность. Трактовка Г. Вишневской, которой посвящен этот опус, и М. Растроповича представляется более убедительной.

УДК 786.2:378.14-057.875

В. І. Буцяк,
м. Рівне

СТРУКТУРНО-КОМПОНЕНТНА МОДЕЛЬ СТИЛЕВІДПОВІДНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Серед актуальних питань фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики є питання орієнтації змісту навчання на пізнання музичної творчості в її цілісних вимірах та еволюційному становленні, на оволодіння узагальненими художньо-естетичними підходами до сприймання та виконавського відтворення музики. Такому спрямуванню навчання відповідає розвиток стильового мислення, що дозволяє студентам

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

усвідомлювати музичне мистецтво як історично зумовлений культурний феномен.

Керованість процесом фортепіанної підготовки з огляду на розвиток стильового мислення передбачає впровадження структурно-компонентної моделі. Застосовуючи метод моделювання, ми виходили з можливості абстрагованого виокремлення з цілісного процесу інструментального навчання відносно завершених блоків - структурних компонентів системи, що охоплюють змістовно-функціональні аспекти формування стильового мислення. Таким чином, фортепіанна підготовка розглядається як закономірно побудована педагогічна система, основними компонентами якої виступають мотиваційно-спонукальний, когнітивно-пізнавальний, емоційно-оцінювальний, виконавсько-творчий, професійно-практичний, а системоутворюючим чинником - спрямованість педагогічного керівництва на забезпечення відповідності між завданнями фортепіанної підготовки на потреби майбутньої педагогічної діяльності.

Мотиваційно-спонукальний компонент зорієнтовано на розвиток у студентів прагнення до збагачення власної художньої культури, розширення мистецько-стильової ерудиції; формування рецепційно-стильової установки, стійкого інтересу до втілення стильових особливостей творчості композиторів в інтерпретації фортепіанних творів; формування у майбутніх учителів музики прагнення до педагогічної проєкції стильових підходів у художньо-виховній роботі зі школярами.

Мотивація – це система мотивів, яка визначає конкретні форми стильового пізнання музики студентами. Серед провідних ми визначили пізнавальний, емоційний та комунікативний мотиви, що в процесі взаємовпливу утворюють системне поєднання. Виокремлення цих мотивів носить теоретичний характер, бо у практиці навчання вони діють одночасно, підсилюючи різні сторони заохочувального впливу. Найяскравіше комплексний вплив цих мотивів у їхній єдності виявляється в процесі педагогічної практики.

Когнітивно-пізнавальний компонент стилевідповідної фортепіанної підготовки передбачає розвиток у студентів стильової компетентності, обізнаності в різноманітних напрямках стильового розвитку інструментальної музики та усвідомлення історичних етапів становлення стильового мислення композиторів. Досягнення культурологічного рівня підготовки неможливе без усвідомлення майбутнім учителем музики історичного генезису музичних явищ, їх наступності, причинно-наслідкових взаємозв'язків.

Загалом когнітивно-пізнавальний розвиток студентів вимагає цілеспрямованої активізації художньо-пізнавальної діяльності, усвідомлення ними основних положень теорії стилю, накопичення досвіду сприймання різної за стильовими ознаками музики, аналізу та узагальнення музичних явищ, розширення фонду фактичного знання музичного матеріалу, залучення до його упорядкування за стильовими ознаками.

Емоційно-оцінювальний компонент замовлено потребами збереження індивідуальної емоційно-естетичної реакції студентів на музику, попередження можливих перекосів в бік раціонального осмислення мистецьких явищ, небезпека яких виникає внаслідок об'єктивної необхідності в інтелектуальному осягненні теорії стилю. Осмислення закономірностей стильової характеристики музики не повинно перешкоджати безпосередньому її сприйманню, глибокому переживанню художніх образів, яскравому емоційному відгуку на них.

Емоційно-оцінна реакція студентів має торкатися не лише образного прочитання твору - майбутніх учителів музики необхідно спонукати до почуттєвої реакції на стильові характеристики. Естетико-стильові переваги, реакція художнього смаку на творчу манеру того чи іншого композитора базується на емоційному ставленні студента до музики, до її стильових ознак.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Мета виконавсько-творчого компоненту полягає у розвитку в майбутніх учителів музики здатності до втілення стильових особливостей творчості композитора у виконавській інтерпретації фортепіанних творів. Суть навчальної проблеми міститься в необхідності взаємопроникнення та взаємозбагачення принципово відмінних педагогічних позицій (автентично-стилізованої, особистісно-суб`єктивної, виконавсько-творчої).

Реалізація виконавсько-творчого компоненту передбачає певну послідовність, поетапність змісту роботи над твором, основа яких є педагогічною трансформацією психологічних закономірностей творчого процесу.

Професійно-практичний компонент зорієнтовано на формування у майбутніх учителів музики здатності до педагогічної проєкції результатів власного художньо-творчого розвитку на засадах стилевідповідної фортепіанної підготовки.

Загалом питання стилевідповідного викладання предмету "Музика" в загальноосвітній школі пов'язано, по-перше, з окресленням значущості такого підходу для розвитку музично-естетичної культури учнів; по-друге, з розробкою методики, яка б забезпечувала доцільне застосування історико-стильового підходу в роботі з учнями. Одним із напрямків цієї методики є підготовка вчителя музики до словесної характеристики композиторської творчості у доступній і цікавій для учнів різного віку формі.

Необхідними аспектами забезпечення педагогічної спрямованості фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики є залучення студентів до вибору та включення у власний інформаційно-стильовий фонд матеріалів шкільної програми, до словесного моделювання стильових характеристик музичної творчості в доступній для учнів формі. Разом з тим, піклування про багатшаровість стильового сприймання музики з метою власного удосконалення та з метою підготовки до майбутньої педагогічної діяльності є засобом досягнення міцності та мобільності стилевідповідних знань і виконавських умінь студентів, засобом підвищення професійного рівня їх фортепіанної підготовки.

УДК 787.6

*Е. Н. Васильєва,
г. Северодонецк*

ПОЗИЦИОННАЯ АППЛИКАТУРА НА ДОМРЕ КАК ОСНОВА РАЦИОНАЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Аппликатура является одним из выразительных средств исполнительского искусства домриста. Трудность разрешения проблемы аппликатуры на домре заключается в необходимости разработки общих рациональных принципов выбора аппликатуры, в соответствии с индивидуальным применением их в практике игр на домре. Вместе с тем, следует отметить, что аппликатурные решения у многих домристов не всегда представляются целесообразными, в достаточной степени аргументированными. Порой приходится говорить о своего рода аппликатурной «анархии», которая приводит к довольно частым срывам в исполнении, и увеличивает количество времени, необходимого для выучки того или иного места. Ненадежность такого рода «анархичной» аппликатуры особенно проявляется в публичных выступлениях. Распространенное заблуждение в том, что якобы домровая аппликатура – это игра любым способом, все более опровергается практикой, которая показывает другое, а именно: порядок чередования пальцев подчинены определенным

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

закономірностям.

Надо отметить, что аппликатура тесно связана с артикуляцией. Существует закономерность общая для всех музыкантов. А именно: выбираемая аппликатура должна отвечать 3-м главным требованиям: целесообразность – служить максимальному раскрытию содержания произведения; рациональность – физически удобной для исполнения; должна учитывать индивидуальное строение руки.

Позицию следует рассматривать лишь как временную точку опоры для деятельности пальцев, меняющихся каждый раз в соответствии с требованиями, предъявляемыми конкретным музыкально-исполнительским замыслом.

Важное значение для овладения техникой левой руки домриста имеет прочное условие позиций. Нарушение принципа позиционной игры, одновременное нахождение руки в 2-х разных позициях не регламентированное особой необходимостью, ведет к неустойчивости руки, а отсюда – к неточному авариному исполнению.

Существуют следующие виды смен позиций: при помощи открытых струн; при помощи скачков, при помощи внепозиционной аппликатуры.

Для домры же рациональными будут переходы в дальние позиции, т.к. они сокращают количество смен позиций без ущерба для качества перехода.

Смена позиций при помощи внепозиционной аппликатуры имеет свои преимущества: переход при помощи растяжки и сужения снимает активное передвижение руки и смена позиций осуществляется без промежуточных звуков. Всякого рода внепозиционная аппликатура лишает руку устойчивости, ее следует использовать эпизодически.

УДК 130.2

*А. А. Васюрина,
г. Сумы*

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ БАГАТЕЛИ И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В европейском искусстве багатель появляется как изящная, отвечающая канонам красоты своего времени, совершенная по форме миниатюра. Она возникает как нарочито неприкладной жанр, ведь с французского багатель (*bagatelle*) переводится как безделушка. Есть еще одно слово, имеющее отношение к миниатюрности и безделанию, – это “бирюльки”. Однако бирюльки связаны с миром игры и игрушки, забавы и развлечения. Бирюлька привлекает миниатюрным изяществом, воплощенным в игрушечном искусственном мире. Смысловая разница между багателью и бирюлькой была тонко прочувствована русским композитором А. Лядовым, в фортепианном наследии которого запечатлены их образы.

Становление багатели в европейской культуре связано с процессом освобождения искусства из оков утилитарности, с утверждением прекрасного, несущего интеллектуально-эстетическое наслаждение, как высшей цели собственного бытия. Искусство начинают понимать как ценность, обоснование которой содержится в нем самом. Главное для багатели с самого начала ее появления – это не показ процесса становления прекрасного, а созерцание ставшего, любование сложившимся. И в этом уникальность музыкальной багатели, в которой пространственный фактор доминирует над временным. Эта характерная черта жанра багатели наглядно вырисовывается в классицистско-романтический период, музыке которого свойственна процессуальность, динамичность, борьба противоположностей, не всегда заканчивающаяся торжеством их

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

єдинення. Багатель в музикальній стихії цього часу виглядає як стройне архітектурне спорудження,вершене в своїй цілості. Музикальний образ в багателі як би розворачивається перед слухачем, даючи можливість художнику продемонструвати свій дар созерцати світ і кожен його частин не в аналітичній їх розчленованості і роз'язтості, але в первозданній цілості нетронутого буття, де складність не перешкоджає простоті і простота включає в себе складність.

Інтересний матеріал для вивчення жанрової специфіки багателі дає творчість великого симфоніста Людвіга ван Бетховена. Його фортепіанні мініатюри, названі багателями (нім. – Kleinigkeiten), здаються незначущими на фоні монументальних сонатно-симфонічних творів. Але в творчості Бетховена немає нічого випадкового. Зміст багатель також був ретельно продуманий. Він не міг користуватися для їх написання, як деякі вважають, осколками, «отлетівшими в бік під час роботи над великими творами». Багатели для нього були зручною формою реалізації нестандартних рішень, втілення новаторських ідей, чому Бетховен надавав велике значення.

Мистецтво хоче від нас, щоб ми не стояли на місці, вважав великий композитор, віддаючи багато уваги пошуку нових мовних засобів. Цикл «Багатель» оп. 126 став оригінальним документом творчої саморефлексії композитора-симфоніста: в стислому вигляді представлено «смысловая модель» бетховенського симфонізму. Але в багателях процес становлення, розвитку, трансформації, настільки характерний для бетховенського симфонічного мислення, залишився за межами форми. Перед слухачем виникає складний образ, розворачивається ставше, в якому зафіксовані актуальні для світопогляду Бетховена аспекти буття.

Багателям не властива передача найтонших відтінків почуттів в процесі їх руху, зміни. Вони як би возносяться над емпіричною емоційністю, даючи можливість созерцати багатоглибий світ. Їм чуждо настроєння самотності, розчарування і відчаєння, стан розладу і неадаптації, що характерно для багатьох творів бетховенської епохи. Навпаки, їм властиве відчуття гармонії складного в своїй багатоманітності світу і людини, здатного побачити цей світ чудесним і вміючого розрізняти чудесне.

Ще одним дуже оригінальним прикладом творчої саморефлексії є багатели Джоаккіно Россіні, вражаючі своєю різноманітністю, гумором, вигадкою. «Багатели» – це один з чотирнадцяти альбомів вокальних і інструментальних п'єс, об'єднаних загальною назвою «Стареческі гріхи». П'єси з цих альбомів привабливі слухача не стільки красою і виразністю мелодій (в чому Россіні преуспів), скільки різким, вмілим іронічно, іноді гротескно зафіксувати світ. Навіть назви п'єс, наприклад, «Благоутрачений експропт», «Вранній гігієнічний етюд», «Касторове масло», «Чотири закуски і чотири десерти», свідчать про різкість іронії композитора, якому було вже за шістьдесят. Але багатели в цьому ряду відрізняються пародійною спрямованістю на музикальне творчість: представляють, наприклад, оперні трафарети з утрированою вишуканістю музикальних шаблонів; минають картини композиторського минулого, з самокритичною оцінкою значущості зробленого. В своїх багателях Россіні, відсторонившись на відстань, вимірювану життєвим і творчим досвідом, відсторонено дивиться на світлий світ, іронічно показуючи його крізь призму музикальної банальності.

Багатель привабила увагу і композиторів ХХ століття. До неї були направлені творчі прагнення музикантів, чий ім'я означає відкриття нових горизонтів

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

в искусстве. Среди них Бела Барток и Антон Веберн, своеобразный и новаторский стиль музыки которых выдвинул их творчество на одно из первых мест в искусстве уходящего века, в самый центр борьбы, исканий, столкновений.

При исполнении багатели необходимо исходить из того, что художественные идеи в ней формализованы в структурах более близких к пространственным искусствам, чем временным. Художественная концепция этого жанра менее связана с непластическим дионисическим искусством, к которому относится и музыка, а восходит к аполлоническому миру искусств пластических образов. Поэтому багатель дарует возможность приобщения воспринимающего сознания к миру красоты.

УДК 78.067

*М. Б. Виноградская,
г. Донецк*

ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

I. Музыкальная интерпретация как процесс.

Музыкальная интерпретация представляет собой сложный и весьма активный мыслительный процесс, приводящий в итоге к созданию интерпретационной версии музыкального произведения:

1) Основные составляющие процесса музыкальной интерпретации:

а) Общезаключительная подготовка как самостоятельный многоплановый процесс, развернутый во времени и обусловленный, к тому же, индивидуальными интеллектуальными характеристиками учащегося. При этом память выступает в качестве существенного необходимого фактора «накопления» информации.

б) Техническая подготовка музыканта. Так, создавая произведения, композитор мысленно представляет музыкальную мысль в реализованном, «исполнительном» звучании, или же, чаще всего, действительно проигрывает ее (например, на фортепиано), тем самым включая соответствующую музыкальной мысли энергетику исполнительских движений, что реально претворяется в то или иное фактурное воплощение, требующее определенных исполнительских, «технических» навыков. Техническая подготовка исполнителя, тем самым, является во многом обуславливающим фактором успешной интерпретации. При этом важно понимать, что техника музыканта-исполнителя формируется индивидуально и не только в зависимости от природных способностей и «школы» исполнителя, но и в контакте с духовно-психологической структурой личности музыканта.

2) Работа над развитием навыков создания интерпретаторской концепции. Так, умение анализировать музыкальный материал является одним из показателей музыкального профессионализма. Анализ произведения является существенной составляющей музыкальной интерпретации:

а) исторический анализ;

б) стилистический анализ;

в) музыкально-теоретический анализ;

г) ладо-функциональные особенности произведения, обусловленные различной этнографической или национальной принадлежностью интонационного строя музыки;

д) особенности применяемых «технических» средств (фактура, мелизмы, аккордовая техника, техника двойных нот и т.д.; штриховые особенности).

3) Интерпретаторские возможности учащихся различных ступеней развития:

а) специфика репертуара на разных ступенях развития учащегося;

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

б) значение программной музыки в воспитании интерпретаторских навыков. Программная музыка выступает «наглядным» иллюстрированным примером замысла автора;

в) история исполнительства – ее значение в формировании навыков создания интерпретации. Особенности исполнительского стиля композитора-исполнителя – один из определяющих замысел автора факторов:

- методы акустического анализа;
- способы расшифровки данных акустического анализа.

II. Интерпретация как исторический процесс.

Эволюция композиторской и исполнительской техники; взаимозависимость и взаимовлияние двух этих потоков. Эволюция исполнительских стилей. Субъективные и объективные факторы трансформации исполнительского стиля.

III. Влияние смежных социально-культурных явлений и жанров на «традиционное», классическое искусство.

Поп-культура и массовое сознание.

Факторы, влияющие на формирование эстетических запросов современного зрителя, слушателя.

Этические нормы, так или иначе формирующиеся и утверждающиеся в обществе, оказывают влияние на эстетику не только массовой культуры и ее жанров, но и на формирование зрительских симпатий и предпочтений и, опосредованно, на эстетику традиционных жанров и направлений.

IV. Динамизация всех форм общественной культурной жизни и влияние процессов динамизации на формирование интерпретаторского замысла:

- а) темы исполнения;
- б) артикуляция, фразировка, штрихи;
- в) динамика.

Динамизация всех выразительных средств исполнения, большая рельефность, масштабность исполнения, динамические контрасты и выразительность «сценографии» исполнения – все это только малая часть отличительных особенностей современного исполнительского стиля.

V. Влияние национальной среды и межэтнических связей на формирование исполнительского стиля, исполнительской манеры.

УДК 787.1 781.7

*Г. Г. Глейberman,
г. Северодонецк*

«БРАЗИЛЬСКАЯ МУЗЫКА»

(зарисовки к портрету Э. Вила Лобоса, исполнительский анализ
Сонаты-фантазии № 1 для скрипки и фортепиано Э. Вила Лобоса)

В бразильской музыке сочетаются элементы европейской (главным образом португальской, а также испанской), африканской и индейской музыки.

В первой половине XVI века Бразилия была завоевана португальцами и музыкальное искусство коренного населения – индейцев стало вытесняться португальской музыкой. Признаками индейского фольклора служат пентатонные лады, некоторая мелодическая и ритмическая монотонность народных песен и танцев.

Второй ветвью в формировании бразильской музыки служит африканский фольклор. В XVI-XIX вв. в страну ввозились африканские негры-рабы. Их фольклор

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

сливался с музыкой португальцев. О связях с африканской музыкой говорят синкопированные ритмы, ряд ударно-шумовых музыкальных инструментов. Танцы: *батуке, коко, конгада, жонго, маракуту* (название их имеют африканские корни), а также *самба, лунду* сочетающие африканские, португальские и испанские элементы. В Бразилии широко распространился испанский танец – *фанданго*, т.к. испанцы колонизировали соседние территории.

Богат бразильский инструментарий: струнные инструменты – *виолана* (6-струнная гитара), *виола* (разновидность гитары), *кавакиньо* (разновидность мандолины); ударные – разнообразные барабаны, *пандейро* (бубен), *агого* (колокольчик), *марака* (погремушка), *реко-реко* (трещотка).

Эйтор Вила Лобос родился 5 марта 1887 года в Рио-деЖанейро – бразильский композитор, дирижер, фольклорист, педагог, музыкально-общественный деятель. В детстве не получил систематического музыкального образования. Впоследствии учился у Ф.Браги, Э.Освальда в музыкальном институте в Рио-де-Жанейро. Также учился игре на виолончели у своего отца.

Соната-фантазия № 1 написана в 1912 году, 25-летним композитором. Фантазия – название музыкальных произведений различного типа, написанных большей частью в свободной форме. В первой половине XVIII века фантазиями назывались широко развитые вступления к фугам (И.С.Бах). Фантазии В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Ф.Мендельсона, Р.Шумана близки к сонатной форме. В XIX веке были популярны виртуозные фантазии вариационного характера на темы народных песен, опер, романсов.

Соната-фантазия № 1 написана в свободной форме, однако в ней прослеживаются элементы сонатной формы, что придает этой музыке стройность, компактность и завершенность.

ИНТРОДУКЦИЯ делится на 2 контрастных раздела.

Первый раздел: т. 1-9 – носит речитативно-декламационный характер. Передает состояние сосредоточенного размышления. Фактура партии фортепиано многослойная, полифоничная. Переплетение голосов с партией скрипки говорит о сложной внутренней работе. Гармонический язык усложненный, с множеством альтерированных ступеней.

Второй раздел: т.10-23. В такте 10 происходит мощный эмоциональный взрыв. С такта 13 – *solo* фортепиано. В этом *solo* появляется 2-тактный мотив (т. 13-14), который в дальнейшем будет звучать неоднократно, нести большую смысловую нагрузку и, по сути, являться лейтмотивом сонаты.

Экспозиция т. 24-91. В нисходящем движении звучит тема – страдание, тема – мольба. Эту тему можно обозначить как Главную партию. И уже в следующем такте (т.25) ей отвечает восходящая тема – лейтмотив. Возникает страстный диалог. Главная партия проводится трижды с кульминацией в *Animato* (т.46). Скрипичное *solo* (т. 57-61) является связкой между главной партией и побочной (т.62-91).

Раздел побочной партии необыкновенно колоритен своими выразительными средствами. Флажолеты скрипки сопровождаются нежными переливами партии фортепиано. Музыка хрупкая, нежная, носит несколько декоративный характер. Видимо в этой теме Э.Вила Лобос отдает дань своему увлечению музыкой композиторов-импрессионистов.

Далее речитативный раздел *Andante* (т. 80-91) готовит новый эпизод – разработку.

Разработка-эпизод (т. 92-101) – это короткий, но очень емкий раздел сонаты. Яркий (динамика *ff animato a capriccis*), стремительный, действенный, приводящий к

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

главной партии в репризе. Интересен т.97 (*bandolinato*) – подражательный прием звукоизвлечения на мандолине.

Реприза т. 102-154. В репризе находится главная кульминация сонаты (т. 145-154). Она строится на теме – лейтмотиве. Музыка яркая, динамика *ff*, эмоциональное состояние с долей аффектации. Сказывается увлечение композитора веризмом. Главная партия звучит с усиленным состоянием мольбы и отчаяния. Кульминация сонаты достигает апогея и сменяется скрипичной каденцией – полифонически насыщенной. Состояние *dolente calmo* трансформируется в более активное, решительное и звучит последний раздел.

Кода т. 155-163. Короткая, решительная кода резюмирует весь предыдущий материал. Последние реплики лейтмотивов у фортепиано приводят к финальным мощным аккордам, заключающим всю сонату в плотные монументальные рамки.

Соната-фантазия № 1 Э.Вила Лобоса написана в постромантическом стиле с элементами импрессионистских красок и звучаний. Фактура фортепианной партии плотная, полифоническая. Много фактурных элементов, подражающих звучанию гитары, мандолины, ударным инструментам, а также обилие оркестровых красок и приемов.

Гармонический язык усложненный – с обилием альтераций, хроматических элементов. Ритмическая организация весьма причудлива, особенно в партии скрипки. Велика роль связок, речитативов, каденций. Они мастерски скрепляют основные разделы этой величественной, в эмоциональном состоянии доходящей до откровения сонаты-фантазии.

УДК 78.27:78. 40

О. Є. Гнатишин,
м. Львів

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ С. ЛЮДКЕВИЧА (до питання про започаткування основ інтерпретологічних концепцій)

Відомо, що досягнення духовного світу композитора і його твору здійснюється у дослідницькій і виконавській формі. Теорія виконавства є наймолодшою галуззю музикознавства, представленою системними дослідженнями, починаючи від Б. Асаф'єва, Б. Яворського, а в подальшому Ю. Кочнева, Н. Корихалової, О. Бодіної, Є. Гуренка, ще пізніше — Ю. Вахраньова, В. Москаленка, О. Маркової та ін. з їх інтерпретологічними концепціями. Незважаючи на загалом помітні досягнення у розвитку цього напрямку музикознавства, слід відзначити, що їх фундамент через „ідеологічний” підхід до музичного мистецтва загалом був позбавлений „національного первісного обличчя”, про яке писав ще С. Людкевич. Його довголітні зацікавлення проблемою національного виконавства не були продовжені.

Усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без врахування поглядів на дану проблему С. Людкевича визначає актуальність звернення до них, оскільки він першим з українських дослідників музичної творчості довів необхідність системного аналізу виконавства. Саме ці зацікавлення композитора і музикознавця переважно крізь призму дотримання композиторського стилю, оригінальної, особливої, „стильової”, „характеристичної” гри (співу), котра, крім іншого, передбачала *національний* характер музичного інтонування, а отже *національну* свідомість та інстинктивне відчуття приналежності до національної культури є метою пропонованого дослідження.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Діяльність Людкевича як виконавця (піаніста, концертмейстера, співака і понад сорок років як диригента) обумовила майже півстолітню авторитетну його хроніку українського музичного життя Галичини і насамперед Львова, що прагнула формувати нові світоглядні позиції та естетичні смаки громади. Предметом нашого дослідження є процес виконання музичного твору в аналізованих С. Людкевичем проявах (одноособовому і колективному, вокальному й інструментальному) місцевих українських і польських виконавців, зарубіжних гастролерів. Притаманний композитору згаданий ракурс погляду продиктований невіддільністю в роки становлення українського музичного професіоналізму фахової майстерності від громадянської відповідальності митця.

Критичний погляд С. Людкевича на проблему виконавства торкався як церковної, так і світської музики. Йому завжди й передусім йшлося про дотримання усіма особливостей стильового напрямку, якому належить певний твір і про відповідні засоби індивідуального виконавського стилю, що мусіли б бути для нього належно застосовані. С. Людкевич дуже рідко послуговувався терміном „інтерпретація творів”, натомість вживав визначення „відповідний”, „належний”, тим самим піднімалася вимога рівня виконавства з етапу *просто* виконання (часто маючи на увазі „традиційно усталену інтерпретацію”) до рівня відмінної від інших, *особливої*, „*стильової*”, „*характеристичної*” гри, котра передбачала ще й національний характер музичного інтонування. С. Людкевич також звертав увагу громадськості на приналежність сольних вокальних виконавців до різних типів виконавства, а саме концертного чи оперного, що мають відмінні особливості. На його думку хоровий спів, що є виявом української душі, є ще й чинником естетичного виховання молоді, а тому вимагав від хорових колективів відповідного дотримання штрихів, фразування, контрастної динаміки, чистого гармонічного звучання і особливо бездоганного ансамблю та уваги до змісту поетичного тексту, часто замінюваних зовнішніми, іноді примітивними ефектами.

Найцікавіше виконавство розглядалося на прикладі видатних виконавців-співаків О. Мишути, М. Менцинського, С. Крушельницької, М. Микиші, котрим він давав проникливі характеристики їх вокальної майстерності, манери співу й інтерпретації. С. Людкевич звертав увагу на вишкіл, що його пройшов артист, і пов’язані з ним зовнішні впливи, котрі більше чи менше відповідали його індивідуальності. Рівень професіоналізму залежав, на думку С. Людкевича, від „суми різних і многих своїх фізіологічних і психічних прикмет артиста, які, разом зливаючись і взаємно допомагаючи собі, дають повну життя і сили естетичну цілість потрібного образу” [2, с. 416]. До них він відносив голосовий апарат, дикцію, чистоту вимови, тембр голосу, його гнучкість, звукові нюанси, драматичну гру (міміку і жестикуляцію), почуття форми і пропорції, відповідні акценти, „темперамент і повне опанування технічне та зрозуміння інструменту” [1, с. 427], котрі в сукупності творили власний індивідуальний стиль виконавця. Водночас він цінував *інтелект* і „*духовні здібності*” виконавця і вважав запорукою успіху умову співати „з серцем” (а іноді й „дати серцю волю”) і тим відразу здобуватися „до серця всякої публіки” [2, с. 416]. Усвідомлення композитором „сердечної” ролі виконавства дає підстави говорити про глибоке розуміння ним етнохарактерних особливостей національного музичного виконавства, за котрими стоїть таке ж „сердечне” *сприйняття* музичного вислову. Ці погляди С. Людкевича поширювалися й на виступи виконавців-інструменталістів, театральну музику. Музикознавець вважав, що специфіку особливостей національного музичного виконавства слід шукати у глибинних ментальних настановах, традиційному сприйнятті образу світу, сформованому етнопсихологічними, історичними,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

геопсихічними, світоглядними і ін. факторами.

Усе наведене дає підстави говорити про започаткування С. Людкевичем наукових основ виконавської інтерпретології, на основі котрих мали б у майбутньому визріти знакові для національного музикознавства музично-психологічні концепції, бо вони не тільки не позбавлені національної специфічності, а власне виняткові завдяки їй і свідчать про те, що він великою мірою спричинився до достатньо чіткого оформлення тепер відносно самостійного напрямку в музикології — виконавської інтерпретології. Саме від цих його високопрофесійних спостережень і узагальнень слід вести розвиток національно орієнтованих наукових концепцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Людкевич С. Другий з ряду концерт „Бандуриста” / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том II / упор., ред., перекл., вст. ст. і прим. З. Штундер. — Л.: Дивосвіт, 2000.— С. 427 – 428.
2. Людкевич С. Модест Менцинський як оперний співак // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том I // С. Людкевич ; упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Л.: Вид-во М. Коць, 1999. – С. 414 – 418.

УДК 78.071.2:784

*Н. В. Громова,
з. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТАМИ

Важнейшим видом практической деятельности музыканта является концертмейстерская деятельность. Концертмейстерство объединяет творческие, педагогические и психологические функции, которые очень трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Эти стороны концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Исполнительский процесс в концертмейстерском искусстве состоит из двух основных частей: становление исполнительского замысла и его воплощения.

Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным его воспроизведением на фортепиано. «После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения» [2, с. 92 – 93].

Следующий этап в творческой работе исполнителя – эстетическая оценка музыкального произведения, которая является своего рода эмоционально – образным отражением услышанного. Именно эстетическая оценка музыкального сочинения поможет концертмейстеру продвинуться к следующей задаче – созданию исполнительской трактовки.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Без сомнения, концертмейстер – это интерпретатор музыкального сочинения. Постигая композиторский замысел, он старается передать своё представление об идейно-художественном содержании музыкального сочинения солисту и вместе с тем помогает партнёру точно донести задуманное до слушателей.

Вторая часть исполнительского процесса – воплощение творческого замысла. Перед концертмейстером возникают задачи, связанные с правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию своему воздействию. Именно в этом и состоит его артистизм. Теперь концертмейстеру необходимы эмоциональный подъём и творческая воля. Однако не менее важно умерить собственный темперамент, который зачастую сопровождается так называемым «захлестом» эмоций, избыток которого отражается на разумной и двигательной стороне.

«Исполнение произведения на концертной эстраде связано с совершенно особыми условиями и обстановкой, специфичность которых определяется многими моментами; важнейший из них – публичный характер выступления» [1, с.73]. В процессе исполнения аккомпаниатор – равноправный партнер, но не солист, опора для солиста. К сожалению, не каждый хороший пианист может стать хорошим концертмейстером. Для этого нужно обладать хорошей интуицией, так называемым «чутьем», быстрой реакцией, включающей в себя умение слушать партнера при совместном музицировании. Специфичность и ответственность эстрадной ситуации требует от концертмейстера всесторонней внутренней готовности ко всяким случайностям и неожиданностям, которые могут возникнуть на эстраде.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, помогает партнёру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность. Пианист должен быть источником вдохновения для певца.

Е.М. Шендерович в книге «В концертмейстерском классе» [3] утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. Это не совсем так. В поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и певец, с которым нужно обязательно установить зрительный контакт. В этом случае концертмейстер ещё лучше понимает и чувствует певца, а певец, в свою очередь, ощущает поддержку пианиста, в том числе и моральную. Хорошо аккомпанировать концертмейстер может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово.

Концертмейстер – это, действительно, призвание, а труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вицинский А. Процесс работы над музыкальным произведением. Психологический анализ. –

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

М. : Классика – XXI, 2008. – 96с.

2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М. : Изд. центр «Академия», 2002.- 192 с.

3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М. : Музыка, 1996. – 106 с.

УДК 784: 781. 5

*И. С. Гусак,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПАРОДИРОВАНИЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОНЦЕПЦИИ (на примере вокального цикла С. Бараба «Пародии»)

Мощное вторжение стихии игры, комического во всех его формах и проявлениях – одна из отличительных особенностей музыки XX века. В этой связи «Пародии» Сеймура Бараба как произведение, сконцентрировавшее в себе наиболее типичные закономерности музыкального мышления современности, представляется интересным и актуальным объектом для исследования. Вокальный цикл состоит из 6 номеров, в литературно-музыкальном отношении представляющих сочетание текста традиционных английских считалок, небылиц (jump-gore- с англ. считалка) с музыкой, воспроизводящей манеру и стиль композиторов прошлого. Парадоксальность, даже некоторая эпатажность данного творческого эксперимента во многом предопределена «сочетанием несочетаемого»: литературно-сюжетной «абракадабры», выражаемой подчас подчёркнуто современным разговорным языком с соответствующими неологизмами (маркет, хот-дог и др.) и музыкой, в лучших академических традициях. Обострённое ощущение этого художественного диссонанса рождает факт ориентации Бараба на такие образцы прошлого (в качестве исходных), как творчество Г. Ф. Генделя (№ 1 «Я никогда не пойду в Мэйси»), Г. Доницетти (№ 2 «Мисс Люси»), Г. Вольфа (№ 3 «Я стоял на углу»), М. Мусоргского (№ 4 «Бедная старая леди»), А. Дюпарка (№ 5 «Чарли Чаплин»), М. де Фалья (№ 6 «Испанский танцор»). Каждое из имён становится эмблемой конкретного стиля, направления, жанра, "островка" в музыкальной культуре прошлого. Главной направленностью работы стало выявление признаков пародии, а также принципов пародирования, при помощи которых автор «представляет наизнанку» пародируемый источник. Познать эти закономерности на музыкальном и литературном уровнях означало бы найти главный ключ к идее цикла и замыслу композитора, а так же сконцентрировать внимание на тонкостях исполнительской концепции, диктуемых жанром пародии. В связи с этим, музыкально-исполнительский процесс вокального цикла «Пародии», который включает в себя постижение сути произведения и его передачу, не может быть полным без опоры на теоретическую базу жанра пародии и приемов пародирования [2; 3; 4].

Как показало знакомство с научно-исследовательской литературой, пародия как литературная, так и музыкальная, являет собой диалог между культурными текстами прошлого и настоящего. В основе пародирования всегда лежит противопоставление двух начал – воспроизведения и трансформации [5]. Поэтому неслучайно большинством авторов пародия характеризуется как, комическое воспроизведение какого-либо индивидуального стиля, техники письма, жанровой системы, конкретного произведения, либо их творческая переделка. Классическими приемами выступают такие, как снижение стиля; введение нового материала, его подстановку; замена поэтичной лексики поэтической гиперболой; гротеск; переворачивание (обращение);

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

создание пародийного персонажа; «остранение» композиции. Наиболее интересным является тот тип пародии, в котором объектом выступают стиль, жанр, манера исполнения, иными словами, музыкально-типическое [1]. Пародия на музыкально-типическое, представляет собой «безусловный» комизм, не влекущий обязательных программных и внемузыкальных ассоциаций, она возникает благодаря искажению объекта пародии, внедрению не свойственных ему в «серьезном» варианте черт, своего рода окарикатуриванию. Именно такой принцип пародии и применен в вокальном цикле С. Бараба, где пародируется не только стиль композиторов, но и тематика, жанр и даже манера исполнения. Облачение «высокой» проблематики текстов в одежды «низкого» языка, сочетание «высокого» музыкального стиля и современной поэтической речи (в значении «низкого»), использование элементов современного гармонического языка рождает удивительный и сложный сплав «чужого» и «своего», «прошлого» и «современного», «именного-портретного» и «индивидуально-авторского», что всегда отличало пародию как жанр и процесс.

Исполнение «Пародий» требует от певца гибкого владения голосом, универсальности творческих навыков, повышенного артистизма. Жест, мимика, даже положение тела – все имеет важное значение для передачи нужной музыкальной и эмоциональной информации. Определенная эрудиция, культура, а главное – владение художественным языком необычного жанра, необходимы для правильного понимания и исполнения пародийного произведения.

В цикле есть номера, решенные в виде блестящих концертных арий (Г. Гендель, Г. Доницетти) и малой формы (Г. Вольф, М. Мусоргский, А. Дюпарк, М. де Фалья). Для исполнительской практики XX века характерно совмещение оперного и камерного амплуа, что закономерно отражается и на звукоизвлечении: крупным масштабным голосом исполняются произведения, требующие большей нюансировки, отделки деталей, гибкости голоса. Мастерство современного певца состоит в совмещении двух столь разноплановых манер звукоизвлечения. Все шесть произведений в цикле «Пародий» по-своему оригинальны, поэтому важно для каждого из них найти особое звучание и манеру исполнения, продиктованную стилем композитора, к которому в своей музыке обращается С. Бараб.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков / М. Бонфельд // Сов. музыка. – 1965. – № 3. – С. 99 – 102.
2. Гаспаров М. Пародия / М. Гаспаров // БСЭ / гл. ред. А. Прохоров. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энцикл., 1975. – Т. 19. – С. 225.
3. Гаспаров М. Пародия / М. Гаспаров // Литературный энцикл. словарь / под общ. ред. В. Кожевникова, П. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 268.
4. Симакова Н. Пародия / Н. Симакова // Музыкальный энцикл. словарь. / гл. ред. Г. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С. 410 – 411.
5. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум» : Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / О. Соломонова. – К. : ТОВ Задруга, 2006. – 360 с.

**ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК АСПЕКТ МУЗИЧНОЇ
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Питання виконавської майстерності належить до таких, яким завжди приділяли значну увагу. Виконавство – єдиний засіб, за допомогою якого музика матеріалізується в об'єктивній (звуковій) реальності, виявляється в усій своїй видовій, стилістичній і жанровій різноманітності, стає предметом сприймання та почуттєво-емоційного переживання, виконує притаманні їй соціальні функції. Аналіз сучасних наукових позицій показав, що формування виконавської майстерності є однією з вагомих актуальних проблем.

Музичне виконавство це вид людської діяльності, художній або художньо-творчий процес, зумовлений стильовими, жанровими, художньо-виражальними, формоутворюючими чи техніко-виконавськими (технологічними) чинниками різних видів і форм вокального, інструментального та вокально-інструментального виконавського мистецтва. Специфіка музичного виконавства відображає сутнісні ознаки і характерні риси музики як унікального виду мистецтва і виявляється в особливостях різних видів, форм, жанрів, процесу і продукту виконавської діяльності. У той же час вона відображає особливості виконавського мистецтва як художнього явища і художньо-творчої діяльності та зумовлюється ними.

Об'єктом і суб'єктом музично-виконавської діяльності є музичний твір і виконавець. Твір розглядається як історичне явище, художня цінність, художня цілісність, суб'єкт художнього впливу, об'єкт художнього сприймання, об'єкт музичного виконавства, музичний зміст і форма тощо. Усі музичні твори «індивідуальні» як художній феномен, художня цінність, художній зміст, художня форма, і кожен з них має «власні» технологічні та художньо-виражальні характеристики, які є об'єктом аналітико-пізнавальної і художньо-творчої діяльності виконавця. У музичному виконавстві усвідомлення сутності твору, його ідейно-семантичних, конструктивних, технологічних і художньо-виражальних характеристик має вирішальне значення. Уже спочатку музичний текст зорієнтовано на конкретні техніко-виконавські і виражальні характеристики, передбачено відповідність фактури, способу і складності викладу окремих партій, діапазону тощо технічним, технологічним і художньо-виражальним можливостями конкретного виду і форми музично-виконавської діяльності.

Формування виконавської майстерності – складний багатоаспектний процес, розвиток якого висуває необхідність розкриття поняття “майстерність”, що складає ядро виконавської діяльності та виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця. Майстерність уподібнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Майстерність набувається виконавцем в процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку та створенні якісно нових.

Майстерність виконавця вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки. Для того, щоб опанувати професією музиканта, необхідний синтез техніки і

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

високої духовної культури. Першочерговим завданням, необхідним для впевненого опанування механізмом гри, є розвиток фізичних якостей, посилене тренування. Педагоги-музиканти Б.В. Асаф'єв, А.Г. Рубінштейн, Л.М. Оборін, Г.Г. Нейгауз вбачали завданням виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавської майстерності. Техніку в цьому випадку розцінювали як засіб виконання музичного твору. Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає вміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, засіб пізнання і відображення дійсності, художня форма і художній зміст, художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, фантазію, пробуджує емоції, естетичні переживання. Художність – потенціал твору, фіксується та здійснюється тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання.

Творчість композитора і виконавське мистецтво – два відносно самостійних види художньої діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність, а виконавця – відтворити результат його творчості. Музична мова композитора виражається матеріальними засобами: нотами, паузами, динамічними та іншими знаками, якими він “передає” в творі світ свого уявлення та переживань. Завдання виконавця – в тому, щоб віднайти в цих матеріальних даних духовну сутність твору і передати її слухачам. Виконавська майстерність передбачає здатність музиканта до “одухотворення” музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Отже, сутнісною характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні вміння виконавця, у напрямку реалізації рівня його творчих здібностей, образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів.

УДК 78. 087.68

*Л. А. Дите,
г. Харків*

ВИБРАЦИОННАЯ ОСНОВА ИСПОЛНИТЕЛЯ КАК АКУСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХОРОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Исследуя проблематику исполнительской выразительности в контексте современного среза, мы глубоко убеждены, что состояние музыкальной науки на сегодняшний день должно отражать интегрирующие процессы современного мышления самых различных научных направлений. В начале XXI века научное естествознание переживает глубокое преобразование. Принцип нового мышления указывает на необходимость радикальной ревизии современного понимания человеческой природы, соответственно и природы исполнителя. В связи с этим возникает потребность в поиске перспективных направлений, совершенствующих процесс воспитания исполнителя.

В эпоху расширения духовных процессов назрела необходимость рассматривать в качестве акустической составляющей вибрационную сущность исполнителя, которая является звучащим микрокосмом и участвует своим тонким вплетением непосредственно в становление звуковой образности. Такое убеждение вызревает в контексте получившего распространение в научном исследовании явления

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

резонансности, когда, к примеру, «сознание физика влияет на реальность элементарной частицы, позиция доктора – на действие плацебо, мышление инженера действует на работу машины, а имагинальное может просочиться в физическую реальность» [2, с. 131]. Д. Донсков видит необходимость в отказе от преобладающей догмы аналитического подхода в исследовании и замены его на «резонансное» участие. Это применительно и к сфере хорового исполнительства, когда в создании музыкальной образности исполнители участвуют не только с позиции владения арсеналом профессиональных возможностей, но и в качестве вибрационных сущностей, вносящих определённые краски, обусловленные, в свою очередь, степенью раскрытия духовного потенциала. И если уже наука определяет сущность человека (в нашем случае — исполнителя) в качестве вибрационного паттерна, созданного из многих взаимодействующих и усиливающих друг друга частот, то можно отметить факт признания человека в качестве частотного феномена, также созданного из звуков. То есть исполнитель несёт в своей глубинной сущности духовный тон.

В настоящее время научное мышление обновляет наше восприятие реальности, переводя её в расширенную многомерную модель. С позиции эниологии, в качестве истинной реальности выступает энергетическая сигнатура. Следовательно, первичную реальность необходимо искать скорее в энергетическом срезе, нежели в форме предметного мира, который мы пока определяем в качестве первостепенного [1, с. 68]. В этом отношении интересен опыт В. Емельянова, автора фонопедического метода развития голоса. Точкой отсчёта в исследовании послужил принцип взаимодействия энергетических центров исполнителя, накладывающих отпечаток на звучание голоса. Как заявляет исследователь в беседе с психологом В. Лебедько, ему удаётся слышать через голос нечто, что многим пока ещё не открывается. К примеру, классифицируя оттенки голосов знаменитых певцов, В. Емельянов находит в их отражении определенные характеристики, обусловленные доминирующими в жизни каждого певца энергетическими центрами (чакрами). Х. Карерас, перенёсший пересадку косного мозга, с точки зрения исследователя, звучал трагично. При таких обстоятельствах певец, естественно, был настроен на волну борьбы за жизнь, а значит, в качестве основного энергетического центра проявляет себя «муладхара» (центр, отвечающий за выживание), вибрационное качество которого и привносит в исполнение определенные оттенки. Л Паваротти - поёт на «анахате» (сердечный центр). Это чисто сердечный певец, и любовь, о которой он поёт, теряет чувственный оттенок и приобретает божественный свет. П Доминго, наиболее работоспособный и универсальный певец, достигает такого технологического совершенства, что, по мнению В. Емельянова, поднимается до «аджны» (центр на уровне шишковидной железы) и окрашивает своё исполнение вибрационными характеристиками этого центра. Качественная составляющая самого верхнего энергетического центра проявилась в голосе Ф. Шаляпина. Данное исследовательское направление развивает выраженное ещё в первой половине XXв. убеждение Р. Штайнера, отмечавшего, что «в одухотворённой физиологии, которая сама по себе будет иметь нечто художественное, именно музыкальное всё в большей и большей степени будет приводиться в связь с конституцией человека» [3, с. 68]. В условиях современности процесс расширения восприятия в направлении тонкочувствования разворачивает человека к первичной реальности, что, в свою очередь, смещает и акценты, изменяющие точку отсчёта исследовательской мысли. Хороведческая наука расширяет свой взгляд на хоровую звучность, включающую в себя и срез энергоинформационной сигнатуры исполнителя. Соответственно, хоровое звучание определяться уже не только профессиональной подготовленностью хористов, но в значительной степени и качеством жизни,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

формирующим энергетический спектр. В пользу этого говорят высказывания современных хоровых деятелей. Например, А. Авдиевский раскрывает понимание чистоты „ строя не только с позиции интонационной точности, но и чистоты отношений внутри коллектива. Вопросы атмосферы в коллективе всегда затрагивались, но скорее как базовая основа для плодотворной качественной работы. Сегодня это увязывается с конкретным понятием хоровой звучности. Понятие строя дополняется уже и созвучностью, выстроенностью всех участников хора в едином вибрационном спектре. Кстати, в Японии в области педагогики и медицины является обязательным условием считывание с помощью радиоспектрометра вибрационного среза специалиста. Не соответствующие нужным показателям специалисты просто не становятся таковыми. В области исполнительства это находит резонанс и в срезе акустической выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомонов А. Я., Гомонов Ю. А. Личность – инструмент Души. – М., 2005. – С.352
2. Донсков Д. Ю. Чудесный целительный биорезонанс магнетизма Вселенной. – М., 2011. – 356 с.
3. Штайнер Р. Сущность музыкального. – Ереван, 2010. – 208 с.

УДК 78.071.2 (477) (043.2)

*Ю. О. Діброва,
м. Київ*

ОРТОДОКСАЛЬНИЙ МЕТОД У ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ (на прикладі Літургії ігумена Романа (Підлубняка))

Одним із актуальних питань вітчизняного музикознавства сьогодення є вивчення і аналіз духовної творчості сучасних композиторів України. Велику увагу науковці приділяють інтерпретації світськими митцями церковних жанрів, зокрема Літургії. Але, поряд з цим практично відсутні дослідження творчості власне церковних композиторів та їх інтерпретаторських версій жанру Літургії. Це створює певну необ'єктивність у вивченні цієї проблематики в цілому, адже методи і результати інтерпретування світськими та церковними композиторами кардинально різняться.

Так, у результаті композиторських інтерпретацій, жанр Літургії на кінець ХХ – початок ХХІ ст. поділяється на дві гілки: концертну Літургію, що представлена творами сучасних світських композиторів (зокрема, Л. Дичко, В. Камінського, Є. Станковича, М. Скорика) та Службу Божу, яку репрезентують у своїй творчості сучасні церковні композитори (митрополит Іларіон (Алфеев), архієп. Іонафан (Слецьких), ігумен Роман (Підлубняк).

Світські композитори у процесі інтерпретативної діяльності вільно трактують первинну «жанрово-стильову модель» [1, с. 2], допускають суб'єктивне її тлумачення з нестандартними, несподіваними рішеннями, тому такий метод інтерпретування можна назвати парадоксальним. Це призводить до виникнення вторинної жанрової субстанції, ознакою якої є руйнування жанрової парадигми, а також, до утворення інтерпретативної модальності, в основі якої лежить вдосконалення якості первинного жанру.

Церковні композитори у процесі інтерпретативної діяльності неухильно слідує загальноприйнятим жанровим нормам, традиціям, максимально адекватно тлумачать жанрову первинну субстанцію, тому такий метод можна назвати ортодоксальним. Результатом є утворення вторинного жанру, ознакою якого є відрив від жанрової парадигми, а також, створення інтерпретативної модальності, в основі якої

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

лежить змінена якість первинної жанрової субстанції. Саме різні методи інтерпретування жанру Літургії стали причиною його розподілу на дві сфери побутування – концертну та Службу Божу.

Головною метою цього дослідження є спроба окреслити ортодоксальний метод у процесі інтерпретації жанру на прикладі Літургії ігумена Романа (Підлубняка).

Тож, об'єктом цього дослідження стане окреслення процесу інтерпретації жанру Літургії св. І. Златоуста у творчості сучасного церковного композитора ігумена Романа (Підлубняка).

Предметом дослідження є виявлення специфіки втілення ортодоксального методу у процесі інтерпретування жанру.

Перш за все відмітимо, що інтерпретація музичного жанру – об'єктивне художньо-семантичне, структурно-змістовне та емоційно-інтуїтивне тлумачення (індивідуального порядку, адекватне оригіналу) історично сформованого типу і виду музичної творчості в єдності його походження, умов виконання та сприйняття. З'ясувати ортодоксальність методу інтерпретування, при здійсненні тлумачення композитором первинної жанрової субстанції, дозволяє цілісний аналіз музичного твору.

Визначаючи співвідношення між текстом і музикою у Літургії композитора, перш за все, варто зазначити, що текст є головним формотворчим елементом циклу, основною його драматургічною, образною та емоційною складовою. Композитор уважно ставиться до тексту молитов Літургії: не видаляє його елементи, не міняє їх місцями (на відміну від світських композиторів), а отже, надає слову першорядного значення. Щодо композиційної будови твору, то виходячи з особливостей текстової структури, автор зберігає строфічність музичної побудови. Композитор не допускає повторів тексту не передбачених обрядом задля забезпечення «квадратності» музичної форми. У Літургії виділяються чітка акордова, акордово-підголоскова та елементи поліфонічної фактури, що відповідає принципам фактурної побудови церковної композиції. Ладо-тональний план твору не перевантажений чисельними модуляціями чи відхиленнями, а ладова основа не перенасичена складними гармонічними вертикалями. Тому музика не відволікає слухача від тексту, його суті. Темп, ритм та розмір циклу носять стабільний характер – без різких здвигів та постійних змін, що не порушує трансцендентального молитовного стану (на відміну від творів світських композиторів). Динаміку твору можна визначити, як рівну, що підкреслює єдиний емоційний стан – смиренної молитви, при якому не допустимо різких динамічних злетів та спадів. Голосоведіння здебільшого плавне, стрибки не носять системного характеру та зустрічаються лише у затактових інтонаціях. Партії диякона мають речитативний характер, а не мелодизовані як це у зразках світських композиторів. Це доводить важливість та першочерговість значення суті проголошеного ним тексту. Інтонаційна сфера стримана та підкреслює текст. Тут переважають інтонації моління (характерні секундні оспівування), а мелодичні, пісенно-ліричні фрагменти, що мають лінійну фактуру, вказують на православну традицію церковного співу.

Отже, цілісний аналіз твору доводить, що інтерпретування композитором жанру Літургії не виходить за рамки об'єктивного його тлумачення: збережені художньо-семантична, структурно-змістовна, емоційна складові жанру та основна його суть – канонічний обряд Богослужіння. Музика, попри те, що вона все ж таки індивідуалізована, не суперечить навіть педантичному сприйняттю літургійного жанру, вона повністю «супроводжує» текст. Її яскраві, навіть, місцями емоційні фрагменти не відволікають від абсолютного сприйняття Слова, не превалюють над його емоційним сенсом, а навпаки, сприяють його розумінню та сприйняттю.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л.М. Колодуба) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2011. – 16 с.

УДК 786.2+781.6

*І. Г. Довжинець,
м. Суми*

ВИКОНАВСЬКА ПАЛІТРА ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ В. БАРВІНСЬКОГО

Творчість українського композитора, педагога, піаніста, музикознавця, відомого громадського діяча Василя Олександровича Барвінського (1888 – 1963) є ще мало дослідженою сторінкою історії національної культури. Спадщина митця активно почала вивчатися тільки наприкінці минулого століття. І хоча ще у 1964 році С. Людкевич писав, що музика В. О. Барвінського заслуговує на велику увагу [3, с. 6], справжнє повернення творчого доробку композитора відбувається тільки з проголошенням незалежності України. Сьогодні творчість В. Барвінського відновлюється у вигляді нотних перевидань, концертів з творів автора, наукових конференцій, конкурсів присвячених його імені тощо.

Відомо, що одним з головних напрямків композиторської діяльності митця була камерно-інструментальна, зокрема фортепіанна музика. Написані у 1908 – 1909 роках вісім прелюдій для фортепіано стали дуже вдалою першою пробою пера майбутнього майстра. Створені як навчальне завдання, вони відразу поставили 20-річного юнака «в ряд найталановитіших українських композиторів» [3, с. 8]. Як підкреслює С. Павлишин, «ранні «Прелюдії» вражають імпресіоністичним колоритом» [3, с. 17 – 18]. Вони є одним з перших проявів імпресіонізму в українській музиці [1, с. 33].

Прелюдія „Andante sostenuto” (g-dur), яка відкриває цикл, відразу занурює слухача в просторове середовище. Октавний обсяг мелодичного голосу початкових хоральних акордів, створює відчуття великого об’єму, далекої перспективи. Гармонічна нестійкість, гра світло-тіньовим мажоро-мінорним колоритом (g-dur-e-moll) – забезпечує враження плинної мінливості. Спектр використаних засобів доповнює особлива інтонаційна будова мелодичного матеріалу. Тема прелюдії у повільному тридольному русі наче розгойдується в обсязі квінти. У поєднанні з загальним фактурним рішенням вона створює ефект дзвоновості, що репрезентує повітряну атмосферу прелюдії.

Відчуття збільшення просторового об’єму посилюється у подальшому варіаційному розвитку матеріалу („a tempo”). Тривимірна фактура охоплює тут майже увесь регістровий діапазону інструменту. Використання тихої звучності („p”, „pp”) у багатоярусних звукових побудовах у поєднанні із зв’язними плавними фігураціями „послаблює предметність, проте посилює враження ... обволікаючого середовища” [2, с. 125]. Як зазначає Є. Назайкінський: „В піанісимо звукова конфігурація набуває особливих фонових можливостей”. Вона „природно пов’язується з уявленнями про далекий план...” [Там само].

Прикладом наведеного типу фактури є також третя варіація (т. 36), де тематичний матеріал огортається остинатними фігураціями крайніх регістрів. Використання ефекту луни (октавні перегукування у полярних звуковисотних площинах) створює враження необмеженого простору, що вібрує і відбиває природні

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

звукові хвилі.

Прелюдія № 2 („Alltgro pastorale”) своєю образністю апелює до картинно-пейзажного простору. За спогадами, сам композитор серед прелюдій циклу найбільш цінував „пасторальну”. У фактурному плані мініатюра написана досить традиційними засобами: її основу складає чіткий розподіл функцій голосів на мелодію і супровід. Водночас кожний з цих звукових прошарків має самостійну лінію розвитку та власний „штриховий код”. Саме зіставлення опозицій (*portamento* – *legato*) і утворює відчуття розмежованості досить щільно розташованої фактури. Мелодична лінія являє собою фігураційну побудову, що секвентно розгортається. Її чіткі контури розмиваються, „зрівноважуються у значимості” з супроводом. Стирання грані між ними сприяє відтворенню повітряності, просторовості, що і є головною складовою пасторального сюжету.

Слід відзначити, що музичний пленер – це особлива виконавська палітра. За допомогою артикуляційних, агогічних, динамічних засобів, педальних ефектів виконавець може підсилити або нівелювати повітряність звучання. Звертаючи на це В. Барвінський ретельно виписує штрихові позначки спрямовані на відтворення повітряного середовища. Однією з головних є поєднання тенутно-стакатного штриха в остинатному фоновому прошарку. Саме використання такої артикуляції у сполученні з достатньо густою педалізацією дозволяє досягти плинного, ніби ширяючого звучання. До просторових виконавських прийомів, використаних в прелюдії слід також віднести арпеджіато. Розкладене звучання акордів, що охоплює значний діапазон, відразу створює відчуття повітряної аури. Застосування такого прийому наприкінці п’єси разом із поступовим розчиненням звучності („*mp*” – „*ppp*”) асоціюється з розшаруванням, розширенням простору, висуванням його на перший план як головного об’єкта, в якому стираються чіткі та рельєфні обриси.

До прелюдій „імпресіоністичного спрямування” дослідники також зараховують і четверту прелюдію (*b-moll*). Хоральна за своїм фактурним складом вона містить елементи дзвоновості (т. 23). Але авторська ремарка „*Andante religioso*” чітко визначає обрану сферу образності, яка не пов’язана з просторовим середовищем. Ефект дзвоновості тут використано як засіб втілення піднесеного вічного.

У висновку слід відзначити, що у прелюдіях В. Барвінського міститься багато прийомів відтворення повітряного простору. Композитор, який плідно концертував як соліст-піаніст, не міг не врахувати такий важливий фактор досягнення „плерного звучання”, як особливі виконавські прийоми гри. В п’єсах циклу містяться усі штрихові вимоги щодо отримання необхідної звучності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кушнірук О. П. Імпресіонізм в українській музиці / О. П. Кушнірук // Україна музична, 98. – К. : Всеукраїнська музична спілка, 1998. – С. 32 – 34.
2. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
3. Павлишин С. С. Василь Барвінський / С. С. Павлишин. – К. : Муз.Україна, 1990. – 88 с.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА

Творчество Фридерика Шопена – одна из высочайших вершин фортепианной музыки. Композитор сумел раскрыть все лучшие свойства инструмента с редкостным пониманием и тонкостью, а его музыка на века стала эталоном фортепианности.

Музыка Шопена заняла центральное место в репертуаре пианистов и сохраняет его, независимо от стилевых изменений в исполнительстве, до сегодняшнего дня. Интерпретация произведений Шопена породила множество предложений и вызвала дискуссии и разногласия во взглядах. Тема шопеновского фортепианного искусства и проблематика интерпретации вдохновила на создание большого количества литературы.

Цель данной работы – рассмотреть проблематику интерпретации фортепианных произведений Шопена с точки зрения его стилевых особенностей.

В творчестве Шопена завершается процесс кристаллизации ряда жанров романтической музыки, каждый из которых воплощал своеобразный взгляд на мир, раскрывал один из аспектов его художественного воссоздания. Поэтому большинство исследователей рассматривают фортепианное творчество Шопена именно по жанрам.

Очень важным источником индивидуального стиля Шопена была польская национальная музыкальная традиция. Воспринятые в детские и юношеские годы обычаи польского музыкального образа жизни, фольклорные интонации и ритмы предопределили самобытность, которая поразила европейских слушателей уже в первых произведениях композитора. Эта самобытность проявилась прежде всего в танцевальных жанрах: краковяк, полонезы, мазурки. Каждый из них Шопен трактовал по-разному. Полонез как бальный танец отличался помпезностью и предусматривает масштабную композицию и блестящее изложение. Поэтому большинство полонезов, написанных Шопеном, – это развернутые виртуозные произведения, которые подвержены драматизации содержания и уже приближаются к крупной форме поэмно-балладного типа. Мазурка в быту была более камерным и неприхотливым танцем. Рядом с уникальностью, чисто шопеновской лиричностью основу самобытных черт мазурок составляет стилизация у них фольклорных традиций.

Национально-своеобразные черты стиля Шопена, которые особенно заметны в мазурках, свойственны большинству его произведений, в том числе и сложным композициям крупной формы. Это прежде всего касается характерных особенностей мелодики – по всей видимости, самого важного из элементов музыкального языка композитора. Ее называют мелодикой синтетического типа, который коренится в польской народной музыке и вбирает в себя ее характерные свойства: 1) мягкую и задушевную певучесть, ладовое богатство и своеобразие; 2) тесную связь песни с танцем, что обуславливает ритмическую остроту и подвижность польских песен; 3) важную роль инструментального элемента, что определяет преобладание инструментальных типов варьирования как метода развития [1, с. 204].

Надо отметить, что очень большую роль в формировании шопеновских мелодий играет орнамент, который перестает быть внешним украшением и органично вплетается в основное движение. Это позволяет исследователям утверждать, что значительная часть мелодий Шопена имеет орнаментальный характер: «Именно эта неразрывная связь с песенной основой придает шопеновской орнаментике особый характер. Будучи инструментальной, она не утрачивает вокальности.: это своего рода

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«фортеп'янные колоратуры» [2, с. 198].

Наиболее наглядно богатство шопеновских мелодий демонстрируют ноктюрны – жанр, который стал своеобразной «визитной карточкой» композитора. Здесь теплота и речевая выразительность песенной интонации соединились с виртуозными традициями колоратур *bel canto* и отшлифованной пальцевой техникой пианиста. Ноктюрн – сугубо фортепианный жанр: красота его мелодии, независимо от всей важности вокальных традиций, может быть реализована только в условиях наполненной обертонами педальной фактуры.

Вариационность как метод тематического развития проникла во все произведения Шопена. Это и гармоническая, и мелодическая. И фактурная, и тембровая вариационность, ставшая для стиля Шопена одним из важнейших средств художественного обогащения музыкального образа.

Шопен не мог отвлечься от существовавших классических традиций. Но там, где традиция мешала романтической свободе его фантазии, он «переступал» через ее границы. Романтическое сочеталось с классическим, традиционное уступало место новаторскому, общеевропейское – национальному. Именно в национальном и заключалось то высокохудожественное, что внесено Ф.Шопеном в сокровищницу мирового музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
2. Соловцов А. Фридерик Шопен / А. А. Соловцов. – М. : Госмузиздат, 1960. – 466 с.

УДК 786.2

*Д. Н. Жалейко,
г. Донецк*

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА «КИТЧ-МУЗЫКА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В. СИЛЬВЕСТРОВА

Изучение современной украинской музыки является на сегодняшний день одной из актуальных задач музыкальной науки. Среди творческих фигур отечественной музыкальной культуры выделяется личность В. Сильвестрова – музыканта-философа, создателя уникального и неповторимого по характеристикам музыкального стиля. Все более возрастающий интерес к музыке композитора со стороны исполнителей и слушателей вызывает необходимость обобщения опыта понимания и исполнения его сочинений. Недостаточная степень освещенности вопросов исполнительской интерпретации музыки нашего гениального современника в музыковедческой литературе свидетельствует об актуальности избранной темы, в которой раскрывается проблема необходимости снабжения музыканта-исполнителя профессиональными методическими рекомендациями для решения задач интерпретаторского анализа: от концептуального замысла автора до технических средств его воплощения.

Интерес к циклу «Китч-музыка» для фортепиано обусловлен тем, что это одно из наиболее характерных произведений В. Сильвестрова с точки зрения концептуально-языковой системы творчества композитора поставангардного периода. Стиль этого периода сам В. Сильвестров определил как универсальный или «метафорический». Задача исполнителя заключается в том, чтобы донести названный стиль до слушателей. А для этого, по мнению М. Нестьевой, необходимо с доверием отнестись к *новой исполнительской эстетике* [2, с. 16]. Суть ее заключается в чрезвычайно

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ответственном отношении интерпретатора к подробным указаниям автора в тексте: каждый малейший динамический или агогический нюанс требует такого же неукоснительного выполнения, как и соблюдение собственно нотной записи (интервалов и длительностей). Новая исполнительская эстетика предполагает также возможность сотрудничества исполнителя с самим композитором, получения «живого» авторского наставления. Именно в таком ракурсе она становится «инструментом» адекватной передачи исполнителем композиторского замысла.

Очень важным для исполнителя является понимание эстетико-философских основ авторского стиля В. Сильвестрова, отраженных в «Китч – музыке». В музыкальном языке цикла ярко выражен принцип квазичитирования музыки прошлого. Мнимая простота музыкального текста, характеризующаяся узнаваемостью, легкой доступностью для восприятия мелодических интонаций, скрывает за собой глубокий подтекст. В ней словно содержится намек на воспоминание, метафора. Как утверждает А. Ильина: «Объединение в органичное целое языка «музыки прошлого» (вплетенного в «современный» звуковой контекст) и сильвестровских способов ее подачи выводит использование «музыки прошлого» из разряда просто цитирования или стилизации и создает ощущение стилевой неделимости, нераздельности и единства музыкального пространства» [1, с. 185]. Именно задача воплощения сильвестровского способа подачи мнимой простоты, закономерностей новой (по выражению композитора) «музыкальной реальности» – «Метамузыки» – представляет для исполнителя «Китч-музыки» ряд проблем, которые разрешаются благодаря выполнению следующих условий:

1) Понимание и выполнение авторского предисловия. Парадоксально, что названию «*китч*» (в прямом значении «слабое, отвергнутое, неудавшееся») «автор придает элегический, а не иронический смысл», о чем сообщает в предисловии, поясняя, что необходимо «играть очень нежным, сокровенным тоном».

2) Безукоризненное соблюдение всех авторских ремарок, подробных указаний:

а) микродинамики, микроагогики, которые указывают на «поведение» обертонов внутри микромотивов, что позволяет исполнителю раскрыть словно фиксированное автором в нотах «направление рубатности», точно воссоздать «живое дыхание» Метапространства;

б) филигранно выписанной педали, которая создает своеобразный фон-флер;

в) тончайших градаций оттенка пиано, характеризующих качество «зыбкости», ирреальности звучания и в тоже время внутренней пропетости, сокровенности музыкального высказывания. Это требует максимальной слуховой концентрации и чуткости пальцев.

3) Нахождение нужного звукоизвлечения, для которого автор дал подробные указания в тексте, направленные на определенный звукорезультат: звук обладающий самоценностью, индивидуализированностью (авторская ремарка «вслушиваясь», многочисленные «*tenuto*», остановки). При этом важна эстетика «отголоска» – вслушивание в обертоновую природу звука, словно в его естественный «отсвет». Для этого необходим чуткий контакт исполнителя с инструментом, знание им акустических свойств помещения.

4) Сохранение ощущения естественности, непринужденности, спонтанности исполнения (авторское пояснение «играть <...> осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания, как бы память слушателя сама пела эту музыку»), так как любое преувеличение, патетика будет граничить с пародией. Необходима сокровенность высказывания в своей благородной чистоте, светлой наивности, при которой ее «оголенная» суть сочеталась бы с феноменом

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

самопроявляючої матерії Метапространства. Трагедія неспроможності ідеала – вот той образний обертон, який, ймовірно, повинен виникати у слухача як відгук на іскреннє, проникновенне виконання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ільїна А. К проблемі художественної цілості в творчості В.Сильвестрова / А. Ільїна // Наук. вісн. НМАУ. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 175 – 185.
2. Нєстьєва М. Гармонії таїнствєнная власть / М. Нєстьєва // Муз. жизнь. – 2005. – № 4. – С. 15 – 16.

УДК 781.6

Т. В. Жиханова,
г. Луганск

ТРИ ПРОЧТЕНИЯ. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ» Р. ШУМАНА НА СТИХИ А. ШАМИССО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Л. ЛЕМАН, В. ИВАНОВОЙ И Е. ОБРАЗЦОВОЙ

«Ученью – нет конца». Перефразируя знаменитое шумановское высказывание, можно сказать, что нет конца поиска исполнительской интерпретации. В этой связи представляет большой интерес и является актуальным сравнение трактовки цикла «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо одной из самых великих певиц конца XX века Е. Образцовой и её известными предшественницами: немецкой вокалисткой второй половины XIX в. Л. Леман и советской камерной исполнительницей третьей четверти XX ст. – В. Ивановой. Это и составляет суть новизны данного исследования.

«Взор его при встрече» – песня, открывающая цикл, наполняет все вокруг светом и пространством. Она представляет собой трогательный рассказ о встрече главной героини с её будущим возлюбленным. Интересно сравнить исполнение Е. Образцовой с В. Ивановой, которая интонирует её в более замедленном темпе по отношению к шумановскому указанию *Largetto* эмоционально однопланово. На нисходящем септимальном скачке и сменяющем его восходящей секстой она делает *glissando*, чего нет в нотном тексте.

Елена Образцова поёт романс несколько подвижнее, что соответствует авторскому указанию. В её исполнении больше трепетности. Насыщенная интонациями вздоха мелодия почти полностью исполняется *legato*, что позволяет объединить отдельные фразы в более крупные построения.

Трактовка второй песни «Он прекрасней всех на свете», рассказывающей о радостных чувствах женщины, убедительна у обеих певиц. Обе придерживаются указанного автором темпа и динамики.

Голос В. Ивановой звучит легко и полетно, поражая своей выразительностью уже в начале первой фразы. Покоряет изяществом её исполнение *gruppetto* с небольшим естественным замедлением, позволяющим вокалистке распеть каждый звук.

Интерпретация Е. Образцовой не менее интересна, несмотря на разночтения с В. Ивановой. В её голосе больше экспрессии. Кажется, что переполняющее чувство любви несёт её на своих крыльях. Здесь также есть тенденция объединения мелких фраз в более крупные построения. Е. Образцова острее поёт пунктиры в первом периоде.

Очень интересна, на наш взгляд трактовка песни №3 «Не знаю верить ли

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

счастью» Л. Леман и Е. Образцовой. При кажущейся сдержанности эмоций музыка песни насыщена страстным чувством. Здесь наблюдаются большие разночтения в области нюансировки и темповой драматургии. Начальный период Л. Леман исполняет необычайно экспрессивно с обострением пунктира и замедлением в конце первого предложения, а в конце периода буквально останавливает движение сосредоточив внимание на словах «сделал счастливой меня».

Трактовка Е. Образцовой представляется не менее оригинальной. Первый раздел романса она поет в более сдержанном темпе на *p*, *staccato*, вместо авторского *f*. Подобная интерпретация передает внутренний трепет героини, не верящей своему счастью.

Четвертую песню «**Колечко золотое**», указанные ранее исполнительницы уже интерпретируют по-разному. Музыка полна радостного волнения. В исполнении В. Ивановой, песня воспринимается как островок безмятежного счастья, никем не нарушаемого покоя. Во второй середине ускорение темпа выражает душевный порыв героини и готовность отдать любимому жизнь.

Трактовка Е. Образцовой кажется более оригинальной. Подвижный темп, объединение всех звуков *legato*, укрупнение построений несут одну мысль – наслаждение взаимным чувством любви.

В следующей песне «**Милые сестры сбудется скоро**» нашей героине не терпится поскорее поделиться переполняющими душу эмоциями – ожиданием рождения ребенка. Следует обратить внимание, прежде всего, на разночтения в темпах. Слушая её в исполнении В. Ивановой, создаётся впечатление, будто она, окрыленная любовью устремляется навстречу своему счастью. Голос звучит очень легко, грациозно скользя по мелодическим вершинам.

Интерпретация этой песни Е. Образцовой не менее привлекательна. Вокалистка поёт очень страстно, делая замедление, не указанное автором в окончании первой фразы, что прослеживается далее. Начиная с середины (т. 28 – 34) певица усиливает звук и в т. 35 ноту f_2 произносит на *ff*, как бы говоря своему возлюбленному, что она готова отдать нежность, упование ему, в то время как в авторском тексте стоит нюанс *p*.

Шестая песня «**Милый друг смущен ты**» – это открытие любимому столь счастливой тайны, которая скоро станет новой жизнью. В интерпретациях Е. Образцовой и Л. Леман нет больших расхождений. Обе исполнительницы погружают нас в мир любовного томления. Однако Е. Образцова поёт крайние разделы эмоционально однопланово, а перед кульминацией в тт. 37 – 38 постепенно ускоряет темп, сопрягая его с большим *crescendo*, чего нет в трактовке Л. Леман. Заключительную реплику она произносит буквально шёпотом, с большим замедлением, придающим значимость каждому аккорду и звуку.

Счастье материнства воплощает следующая песня «**Нежно прильни ты к сердцу**». В прочтении В. Ивановой это единый порыв к свету и радости. Благодаря ускоренному темпу и безостановочному движению отсутствует темповый контраст с последним Presto.

Е. Образцова поёт сочинение в сдержанном темпе, любовно воспроизводя каждый изгиб совершенной мелодии, наслаждаясь нахлынувшим счастьем. В конце первого куплета она делает очень выразительное замедление, на словах «его ласкать», подчеркивая, что вся её любовь теперь принадлежит ребенку.

В последней восьмой песне «**Ты в первый раз наносишь мне удар**» совершается неожиданный поворот в трагическую сферу, вызванный смертью возлюбленного. Одна и та же семантика выглядит совершенно по-разному в интерпретации Л. Леман и Е. Образцовой.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Л. Леман поет в очень медленном темпе, с обостренным пунктиром в конце 2, 5 тактов, придавая своему повествованию похоронные черты. Интерпретация Е. Образцовой представляется более убедительной. Мягкость звучания, тенденция объединения отдельных фраз в единую линию создаёт впечатление заупокойной молитвы, беспредельного трагизма, полной отрешенности и невозможности счастья.

Таким образом, в результате анализа трактовки цикла тремя исполнительницами можно сделать вывод о том, что при наличии разночтения в темпах, нюансировке, штрихах и тембре голоса каждая из них по-своему раскрывает драматургию шумановского цикла. Однако наиболее интересной представляется интерпретация Е. Образцовой.

УДК 781.1

*В. П. Зеленин,
г. Северодонецк*

СИСТЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Большинство современных педагогов-музыкантов и исполнителей отдают себе отчет в том, что в арсенале исполнителя должна быть не только крепкая техника, позволяющая справиться с трудностями в музыкальных произведениях и обеспечивающая высокое качество звучания.

Необходимо дифференцированное владение разными исполнительскими технологиями, позволяющее исполнять каждое конкретное музыкальное произведение соответствующим только ему способом.

Серьезному исполнителю должно быть понятно, что без изучения каждой технологии, без овладения системой объективно существующих исполнительских технологий – он вынужден подгонять музыкальное произведение под себя, вместо того, чтобы изменять себя «под произведение».

В каждом конкретном случае исполнитель будет применять и оттачивать либо одну из технологий «в чистом виде», либо сочетать их в определенных ситуациях.

Конкретизация технологии приводит к большей результативности исполнительских приемов и позволяет направить все ресурсы на интерпретацию произведения, а не на защиту от возможных «аварий» на сцене.

«Нейтральная», «среднеарифметическая» техника вынуждает заниматься на сцене самотестированием, направляет сознание артиста вспять.

Конкретизация технологий значительно ускоряет и актуализирует техническое и интеллектуальное развитие исполнителя, укрепляет сценическую выдержку, т. к. постоянно «смотрит в будущее».

Опыт гениального виолончелиста М. Ростроповича демонстрирует нам четкое противопоставление технологий при исполнении музыки И.С.Баха, С.Прокофьева, Й.Гайдна, П.Чайковского, Л.Бетховена, Д.Шостаковича, С.Рахманинова и т.д. Анализ систем, в которых играл М.Ростропович.

Каждый из выдающихся виолончелистов прошлых лет обладал своей индивидуальной системой игры, которая отразилась и в композиторском творчестве. Совершенно очевидно, что в произведениях Л.Боккерини, Ж.Бреваля, Ж.Дюпора, Б.Ромберга, Ф.Серве, А.Пиатти, Д.Поппера, К.Давыдова и др. следует «складывать» технику по индивидуальной «матрице». Попытка найти что-то среднее не дает надежности и результативности техники. А пробы использовать приемы одного Мастера в произведениях другого приводят к курьезам.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Анализ технологий Л.Боккерини, Ж.Бреваля, Ж.Дюпора, Б.Ромберга, А.Пиатти, Д.Поппера.

Конкретизация технологии состоит в том, чтобы, с одной стороны, избегать средств и способов воздействия на инструмент, противоречащих друг другу, а с другой стороны, первыми «подставлять под нагрузку» те элементы техники и звенья игрового аппарата, которые в данном случае оказываются ведущими.

Анализ структурных элементов основных технологий: ведущее звено каждой технологии; методы активации ведущего звена цикла; ведомые звенья, их взаимодействие с ведущими; поддержание режима технологии.

Анализ технологий, используемых при исполнении произведений кантиленного характера: структурные отличия в исполнении итальянской, немецкой, французской, русской, украинской, венгерской, испанской музыки.

Анализ технологий, используемых при исполнении сюит И.С.Баха для виолончели соло.

УДК 786.8:781.6

*И. Ф. Золотарёва,
г. Луганск*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ АККОРДЕОНА КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Академическое аккордеонное исполнительство в том виде, в котором оно существует на современном этапе, сложилось не только вследствие стремления исполнителей и мастеров-конструкторов к наиболее полному и разностороннему выявлению художественных возможностей инструмента, но и благодаря все более отчетливой тенденции многих авторов музыки к воплощению в самобытном тембровом материале аккордеона наиболее серьезных, глубоких и значимых художественных образов. Предпосылки этого явления складывались на протяжении всей эволюции репертуара для аккордеона и в сравнении с другими инструментами этот процесс отличается иными временными рамками. К примеру, являясь инструментом массового музицирования, скрипка в процессе эволюции, проходившей в течение нескольких веков, превратилась в инструмент академический, став одним из высших достижений мировой культуры в области музыкального инструментализма. Аккордеон же прошел этот путь намного активнее, это был путь необычайно стремительный

В методической литературе для баяна, аккордеона не раз поднимались общие проблемы исполнения на баяне или аккордеоне произведений написанных для других инструментов [1; 2]. Это касается как клавирной музыки вообще, так и клавирной музыки И.С. Баха в частности. Аккордеон нередко сравнивают с органом и фортепиано, причем одни убеждены в том, что аккордеон, способен заменить как тот, так и другой инструмент, другие же полагают, что аккордеон, может быть рассмотрен лишь как их неудачная копия. Многие музыканты считают, и не без оснований, что музыка, написанная для органа, фортепиано или баяна, аккордеона должна быть исполняема, прежде всего, на этих, а не иных инструментах, и роль переложений — лишь обогащение, дополнение репертуара баянистов, аккордеонистов. К сожалению, очень часто, произведения, написанные для баяна, аккордеона не обладают художественной ценностью сопоставимой с классическими произведениями для других инструментов. Это связано прежде всего с тем, что история развития этих инструментов насчитывает совсем небольшой период исторического времени. В полифонической музыке для них

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вообще не создано ничего даже отдалённо по своей художественной ценности сопоставимого с музыкой композиторов-классиков. Поэтому сейчас трудно представить гармоничное развитие полифонического мышления аккордеонистов без музыки И.С. Баха. Как известно Ф. Мендельсон называл ХТК И.С. Баха «повседневным хлебом пианиста». Эти слова можно отнести и к исполнителям на баяне, аккордеоне.

Проблема переложения и исполнения клавирных произведений Баха сопряжена с тем бесспорным фактом, что Бах сочинял их для инструментов, присущих своему времени. Это: клавикорд, спинет, чембало – но не фортепиано, которого в то время попросту не существовало. Поэтому, «уже само по себе исполнение любой клавирной баховской пьесы на современном фортепиано есть, собственно, транскрипция» [3, с. 150]. Что же тогда уж говорить о той или иной степени аутентичности исполнения клавирных произведений И. С. Баха на аккордеоне. Как известно, конструктивные особенности баяна, аккордеона, о которых не раз писалось в методической литературе, накладывают на исполнение полифонических произведений определённые ограничения. В частности невозможность различного динамического выделения голосов в полифоническом произведении из-за единого меха.

Как известно, тембральное звучание правого и левого полукорпуса аккордеона очень различно. Анализ общей структуры спектра тембра позволяет сделать вывод о том, что при отсутствии или недостатке обертонов (особенно в нижнем регистре) тембр звука становится скучным, пустым [4, с. 182]. В первую очередь это относится к партии левой руки аккордеона, конструктивные особенности которой не способствуют адекватному художественному воплощению музыкального содержания. Это накладывает определённые ограничения на выбор клавирных произведений для переложения. В первую очередь следует выбирать те произведения в фактуре партии левой руки которых нет пассажей охватывающих широкий диапазон и требующих незаметной смены позиций. Также трудно, а порой и невозможно без ущерба для художественного содержания произведения исполнять на аккордеоне клавирные 4-голосные фуги, так как на аккордеоне порой просто невозможно распределить голоса между партиями правой и левой руки адекватно мануалам клавесина или клавикорда. Однако у аккордеона есть возможности, которые отсутствуют у других инструментов. Это касается, прежде всего, октавных удвоений, присущих клавесину и недоступных для фортепиано, как известно, на аккордеоне эти удвоения достигаются простым переключением регистров. Он также обладает чувственной и подвижной динамикой широкого диапазона, не доступной ни клавесину, ни клавикорду.

Всё вышеперечисленное даёт основания сделать вывод о правомерности и художественной целесообразности переложения и исполнения клавирных произведений И.С. Баха на аккордеоне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Оберюхтин М. Д. Исполнение органных пьес на баяне. - К., 1973.
2. Власов В.А. Методика работы баяниста над полифонией. - К., 1995. – 93 с.
3. Ройзман Л. Заметки об исполнении английских сюит И.С. Баха / Проблемы стиля и интерпретации искусства барокко. - М. : МГК., 2001.
4. Алдошина И. Музыкальная акустика / И. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2006. - 720 с.

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Фахова компетентність учителя музики загальноосвітньої школи визначається наявністю знань з різних галузей мистецтва і науки, здатністю до самостійного аналізу музичних творів, умінням передавати музичний досвід дітям, формувати в них навички художньо-естетичного сприймання, музичного смаку та естетичних почуттів. Важливою складовою практичної професійної підготовки майбутніх учителів є інструментально-виконавська підготовка, яка здійснюється на факультеті музичного виховання у формі індивідуальних занять з дисциплін “Спеціальний музичний інструмент,” “Додатковий інструмент,” “Акомпанемент.” Виконавська майстерність традиційно вдосконалюється в процесі музичної підготовки, завданням якої є не тільки ознайомлення студентів з художніми творами на рівні сприймання, а, перш за все, формування високої культури виконання різних за змістом та емоційним наповненням творів. Проблема формування інтерпретаційних умінь є частиною більш загальної наукової проблеми – формування творчої особистості. Ці питання досліджуються в працях Л.Арчажнікової, Г.Падалки, О.Ростовського, Г.Ципіна та інших.

Розглянемо особливості формування інтерпретаційних умінь студентів у процесі інструментальної підготовки. З музично-педагогічних позицій поняття “інтерпретація” передбачає, насамперед, індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення. Формування умінь художньої інтерпретації здійснюється за наступною схемою: ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; опанування драматургії твору; самостійне виконання музичної концепції. Художня інтерпретація передбачає індивідуально-образне втілення виконавцем об’єктивної композиторської інформації, глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики.

В основі музичного виконавства лежить пошукова творчо-інтерпретаційна діяльність. Викладачеві необхідно застосовувати творчі завдання з урахуванням суб’єктивного досвіду студентів. Реалізація поставлених цілей має здійснюватися поетапно, відповідно до дидактичного принципу наступності. Позитивні результати в роботі над твором будуть тоді, коли студент навчиться слухати себе, грамотно аналізувати свою роботу, самостійно оцінювати успіхи й помилки. В методиці музичного виховання важливим є питання розвитку навичок виразного виконання. Збагачення музичного досвіду через власне виконання твору важливе для розвитку емоційної чутливості до музики. Цьому сприяють завдання передати словами характер та образний зміст музичних творів. Уміння розкрити сутність художнього образу, використати різні типи вербальних інтерпретацій, розширити художній образ музичного твору творами різних видів мистецтва є важливим для майбутнього вчителя музики. Під час педагогічної практики в закладах освіти студенти розвивають вміння художньо виконувати твори дитячого репертуару, втілювати музичні враження через слово, рухи, малюнки. В останні роки на факультеті музичного виховання навчається багато студентів без попередньої музичної освіти, тому основою їх виконавської підготовки має бути накопичення невеликих творів та музичних фрагментів з матеріалу практики.

Участь студентів у концертно-конкурсній діяльності сприяє реалізації креативного потенціалу, виховує виконавську надійність, тобто здатність

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

безпомилково, точно та яскраво виконувати музичні твори, що є необхідним умінням в роботі з дитячою слухацькою аудиторією. Прикладом такого виду роботи є конкурс з творів дитячого репертуару, який вже понад двадцять років проводиться на кафедрі фортепіано. Всі студенти другого року навчання виконують шість обов'язкових творів різних жанрів з матеріалу практики, з наступним обговоренням результатів викладачами та студентами. Студенти мають можливість прослухати та порівняти різноманітні трактування одних й тих же творів, усвідомити можливість іншого підходу до твору, створення індивідуальної інтерпретації. Виразність і майстерність музично-виконавської інтерпретації залежить від особистості виконавця, його природжених задатків та здібностей, наявності досвіду музично-виконавської діяльності. Велике значення має сформованість професійно значущих особистісних якостей: самостійності, креативного мислення, здатності до рефлексії та емпатії.

Отже, музично-виконавська компетентність учителя музики є динамічною інтегрованою системою, яка передбачає розуміння виконавцем сутності музичного твору, здатність до індивідуальної творчої інтерпретації, розвиненість образного мислення, володіння технікою художнього виконання.

УДК 784.5

*Н. А. Князева,
г. Луганск*

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ ДИРИЖЕРА

В психологии нередко используется понятие «моделирование» тех или иных реально проходящих психических процессов, в том числе — эмоций. Однако нам приходится говорить о художественном моделировании потенциально существующего явления искусства — музыки, мысленно звучащей в сознании дирижёра, и, как следствие этого, соответствующих художественных эмоций. Под таким моделированием подразумевается как мануальное воспроизведение характерных черт представляемого эмоционально-образного содержания музыки, так и основных параметров её ирреальной художественной звуковой формы – выразительных средств (элементов). Последнее обуславливает необычную структуру искусства дирижирования, специфику самого явления в целом, которое и определяется как художественная модель мысленно звучащей музыки.

Основные закономерности построения логических и чувственных моделей исследуются в соответствующих разделах теории познания. Но любая модель сама выступает как особый научный инструмент познания предметов и явлений. Затронув проблему процесса познания применительно к музыкальной практике, Г.Г. Нейгауз писал, что для музыканта всякое познание есть в то же время переживание, а как всякое переживание, оно становится делом музыки, неизбежно входит в её орбиту [1, с. 300 – 302]. Таким образом, мануальная модель мысленно звучащей музыки, формируемая дирижёром с целью передачи хору художественной информации о предстоящем и необходимом характере её звучания, есть уникальный, научно-художественный инструмент чувственного познания музыки; это — явление прикладного искусства и продукт прикладной науки одновременно.

Мануальная модель выступает как «представитель», «заместитель» оригинала — мысленно звучащей музыки — в дирижёрско-хоровой практике, а сам процесс художественного моделирования включает в себя как рациональное, так и эмоциональное начала. В связи с этим следует признать, что дирижёрская мануальная

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

модель єть следствие своеобразного синтеза научного (логічного) и художественного (образного) мышлення, результат аналитического и одновременно эмоционального освоения музыкального произведения

Мануальное искусство как процессуальная модель выступает в качестве художественного образца, эталонного ориентира при воспроизведении звучащей в сознании дирижёра музыки в реальном звучании хора. Концертное дирижирование, включающее в себя как основу образцовую модель музыки, становится одним из косвенных критериев художественности хорового исполнительства. По нему в значительной степени можно судить о неординарности творческого мышления, уникальности конкретного художественного замысла дирижёра.

Управленческая функция мануального искусства дирижирования как художественной модели музыки не подлежит сомнению. Но здесь следует обратить внимание на двойственность понятия «оригинал». В одном случае речь идёт о дирижёрском мысленном звучании музыки как объекте моделирования, в другом — о хоровом реальном звучании музыки как объекте управления. Таким образом, музыка как оригинал по отношению к своей мануальной художественной модели проявляется в двух ипостасях - потенциальной и актуальной.

Мануальная модель музыки выступает как связующее, посредствующее звено между художественным замыслом дирижёра и исполнительскими действиями хористов. Мануальная художественная модель музыки не требует своего признания как подлинное искусство (это, условно говоря, — «иллюзорное» искусство с внешними признаками прикладной образности и особой внутренней структурой).

Мануальную модель мысленно звучащей музыки можно условно назвать пластическим эскизом. Как художник, приступая к работе, предварительно набрасывает общую композицию, намечает пропорции, соотношения главных элементов, то есть выполняет эскиз будущей картины (становящийся, порой, художественным явлением), так и дирижёр, занимаясь выработкой «мануального эскиза» музыки, лишь намечает главнейшие двигательно-пластические средства её выражения.

Затрагивая проблему взаимоотношения содержания музыки и характера модели, приходится говорить не об объективном отражении этого содержания в искусстве дирижирования, а о субъективном выражении соответствующих эмоций дирижёра в художественно-семиотической — знаково-пластической — системе. Мануальная модель как особое художественное явление воспроизводит образное содержание мысленно звучащей музыки достаточно точно по духу, при этом часто лишь намечая его характерные эмоциональные признаки. Мануальное моделирование музыки обнаруживает в себе два важнейших взаимосвязанных, взаимообусловленных аспекта - отражательно-информационный (выявление основных элементов звуковой формы музыки) и информационно-творческий (выявление её сущностного эмоционального содержания).

ЛИТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : зап. педагога / Г. Г. Нейгауз. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1982. – 340 с..

**ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОСТІ:
АСПЕКТИ СУЧАСНОГО БАЧЕННЯ**

У вирішенні завдань розвитку особистісно-оцінного ставлення до мистецтва, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в духовному самовираженні важлива роль належить музичному мистецтву.

Серед низки проблем, які має вирішити музично-педагогічна наука, чільне місце, посідає проблема формування музичних здібностей. І хоча проведені дослідження суттєво наблизили вчених до розуміння її сутності, все ж ще цілий ряд питань залишається досить актуальними, а накопичені знання потребують подальшого розгляду.

Теоретичне обґрунтування проблеми музичних здібностей та аналіз музично-педагогічної думки дав можливість визначити основні аспекти сучасного бачення проблеми формування музичності.

Розвиток музичних здібностей є необхідною умовою досягнення мети музичного виховання – формування музичної культури як важливої і невід’ємної частини усєї духовної культури особистості.

Психолого-педагогічною основою формування музичних здібностей школярів виступають положення про місце здібностей у структурі психіки як якості мозку відображати об’єктивний світ; зумовленість музичних здібностей природними задатками, які є поєднанням вроджених утворень правої та лівої мозкових півкуль; розвиток музичності в онтогенезі як системи загальних і спеціальних здібностей; єдиний синкретичний (цілісний) комплекс музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності; природу музично-слухових здібностей, які характеризуються складними просторово-часовими відношеннями, єдністю емоційного і слухового компонентів, індивідуальними відмінностями та типами музичності; особливості музично-естетичних здібностей як прижиттєвого утворення, що виходять за межі музичності й формуються виключно в естетичній діяльності, особливості молодшого шкільного віку, як сенситивного періоду їх формування та розвитку, взаємозв’язку та взаємозумовленості музично-естетичних та музично-слухових здібностей; сутність здібностей до музичної діяльності, як важливого чинника музичного розвитку, зацікавленого й творчого ставлення учнів до музики, розвитку вміння концентрації та розподілу уваги, практичного застосування здібностей при слуханні, виконанні та творчості, оволодіння необхідними музичними діями, розширення власного музичного досвіду; нерівномірність розвитку окремих компонентів музичності й компенсації одних здібностей іншими.

Формування музичних здібностей дітей відбувається шляхом їх залучення до активної музично-творчої діяльності, опори на національний фольклор, виховання в учнів естетичного смаку, розвитку природної музичності, художньо-образної уяви, творчих сил, організації різноманітної художньо-й емоційно наповненої діяльності на уроці та поєднання в єдиний комплекс основних її видів, що забезпечує повноцінне формування музичних здібностей, активізує моторику, емоційність дітей, сприяє вивільненню фантазії та творчої енергії, музично-творчому самовиявленню.

Психомоторна та емоційна природа музичних здібностей, їх раннє функціонування робить перцептивні та продуктивні можливості дітей у музичній діяльності набагато ширшими, ніж репродуктивні. Саме тому дитячий вік має

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

найбільше значення не лише для становлення здібностей та обдарованості, а й для їх активного формування та розвитку.

Систематичне й цілеспрямоване цілісне формування музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності полягає у педагогічно доцільному впливові на дітей з метою ефективного розвитку як усього комплексу в цілому, так і окремих його компонентів, які взаємозалежать та взаємозумовлюють одні одних.

Залучення дітей до різноманітної художньо-творчої, емоційно-наповненої діяльності на уроці, застосування таких її видів, які активізують емоційну й слухову сфери, моторику – дозволяють включити всі структурні компоненти музичності. Особливої актуальності набувають ці питання на початковому етапі музичної освіти.

Ефективність процесу формування музичності учнів початкових класів зростає, якщо педагогічні впливи спрямовуються на цілісний розвиток музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності. Можливість нерівномірного розвитку компонентів музичності в індивіда та компенсації одних здібностей іншими вимагає ретельної діагностики, контролю та відповідного коригування процесу їх формування.

Формування музичних здібностей – це динамічний, тривалий і складний процес, ефективність якого значною мірою визначається якістю педагогічних впливів, які мають спрямовуватися на забезпечення єдності змістовної і процесуальної сторін музичного виховання, залучення школярів до активної музично-творчої діяльності на уроці, яка вимагає вияву цих здібностей.

Означені положення складають сутнісну основу педагогіки музичних здібностей і відображають сучасні уявлення про таке складне явище, як музичність.

УДК 784.95

*О. І. Кригін,
м. Харків*

ЗВУКОВИДОБУВАННЯ АНДРЕСА СЕГОВІЇ ЯК ОСНОВА ЯСКРАВОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Оцінюючи виконавську культуру А. Сеговії на підставі численних публікацій про його творчість, слід зазначити, що навіть серед його опонентів в деяких проблемах інтерпретації художнього образу (Дж. Вільямс, Дж. Брім, Е. Ріоха) а також прихильників, авторитетних музикантів зі світовим ім'ям (Б. Асаф'єв, П. Агафшин, А. Луначарський); сходяться в єдиній думці про найвищу культуру звуковидобування. І це далеко не випадково, так як висока якість звуку для А. Сеговії – один з непорушних факторів, що забезпечують надзвичайно яскравий, естетично привабливий інтонаційний спектр.

Критично досліджуючи школи Ф. Сора і Д. Агуадо, експериментуючи, порівнюючи та аналізуючи практичні результати, А. Сеговія не дає однозначних переваг жодній з них. Однак творчо використовує їх обидві в залежності від конкретної виконавської ситуації.

Для отримання яскравого і різкого звуку він застосовує нігтьовий спосіб звуковидобування, а використовуючи одночасно «ніготь» і «м'якоть» пальця отримує більш соковитий, насичений звук.

Як зазначає Д. Дюарт, один з асистентів А. Сеговії з питань техніки виконання на гітарі зі слухачами в школі м. Сієна, весь секрет найвищої якості звуку А. Сеговії в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

його специфічній техніці удару по струні і деякого ковзання пальця приблизно на дюйм від місця удару у напрямку грифа, завдяки ефекту широкого кінчика пальця [3, с. 45 – 47].

На нашу думку, виходячи з власного виконавського досвіду, методологія звуковидобування Д. Агуадо корінним чином модифікована А. Сеговією в процесі тривалих практичних експериментів поряд з комплексом інших техніко-технологічних прийомів дає можливість домагатися високої якості звуку. Ковзання пальця правої руки в процесі звуковидобування забезпечує звуковисотну динаміку основного тону в межах деякої зони, створюючи при цьому інтонаційно більш насичений, барвистий звук. Якщо сюди додати варіювання А. Сеговією місця звуковидобування і вибір в необхідних конкретних виконавських умовах його найбільш оптимального варіанту, коли в результаті суперпозиції прямої і зворотної хвилі коливається струна, спостерігається ефект реверберації завдяки високим акустичним параметрам резонатора, мов би пояснюючи такі високі оцінки, видані виконавській культурі А. Сеговії провідними фахівцями Б. Асаф'євим, П. Агафосиним та ін.

Саме завдяки високій культурі звуковидобування А. Сеговія протягом першої половини ХХ ст. був мабуть єдиним гітаристом-виконавцем, що монополює представляв соціокультурній спільноті академічне гітарне мистецтво.

Естетичну вишуканість і професійно-академічну виконавську витриманість А. Сеговії зазначає П. Агафосин [1, с. 32 – 33], але відмічає звучання в зовсім різних творах, різних епох, стилів, форм: оксамитові звуки арфи, спів віолончелі, піщикато смичкових, характерні звуки гобоя, найніжніші *pianissimo*, що в абсолютно перетвореному світлі представили академічне гітарне виконавське мистецтво.

Володіючи найширшим діапазоном природних інтелектуальних засобів (талант є пристрасть плюс інтелект): найтоншим та вишуканим інтонаційним виконавським слухом і природним відчуттям гармонії, А. Сеговія у процесі створення точного і широкоформатного художнього образу, володів величезним даром – «не тільки слухати, але і чути музику» (термінологія Б. Асаф'єва) у процесі виконання твору в одночасному охопленні усіх її «компонентів», що розкриваються слуху; усвідомлюючи кожен мить руху звуку у його зв'язку із попереднім і наступним, оперативно визначаючи логічність структури цих зв'язків [2].

Таким чином, професійне володіння найскладнішими специфічними техніко-технологічними засобами, притаманними класичній гітарі, надало можливості А. Сеговії забезпечити динамічне багатство і барвистий колорит звучання, безперервно у всій складній динаміці звучання музики відчувати і професійно координувати темпоритмічні та інтонаційні складові у тісній єдності з тоніко-домінантними та іншими факторами, що визначають конструкцію художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафосин П. С. Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным / П. С. Агафосин. – М. : Гос. Изд., 1928. – 60 с.
2. Асаф'єв Б. В. Концерт Андреса Сеговии / Борис Асаф'єв // Красная газета. – 1926. – № 66.
3. Клинтон Д. Признание / Джордж Клинтон ; пер. с англ. – Лондон : Classicaguitartuch, 1977. – 69 с.

**ЛЬВІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА ЯК ЧИННИК ПРОПАГАНДИ
НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА
В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ**

Сучасне українське музикознавство дедалі докладніше розробляє дефініцію, понятійний апарат, систему типологічних ознак та класифікацію виконавських шкіл. Саме визначення поняття, його змістове наповнення, ознаки, структура, коло функцій істотно відрізняються у працях різних дослідників, що свідчить про пошук найбільш відповідного наукового апарату (категоріального, термінологічного, типологічного та ін.).

Дослідження регіональних виконавських шкіл на сьогоднішньому етапі дуже актуальне. Дані проблеми розглядаються у працях М. Давидова [1], Т. Мартинюк, І. Андрієвського, О. Криси, Т. Моргунова, О. Самойленко, Є. Іванова, Г. Голяки, В. Зайця, І. Панасюка, В. Дутчак, Р. Вовка, В. Качмарика та ін.

Вагомий внесок у становлення української академічної школи народно-інструментального внесла Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва. Вивчення львівської баянної школи як виокремленого мистецького явища зі специфічними установками, творчою традицією, напрямками реалізації і яскравими здобутками на сьогоднішній день має потужну базу емпіричних напрацювань. Так, її основу становлять матеріали низки конференцій («Львівська баянна школа та її видатні представники», «Творчість композиторів України для народних інструментів», «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини», «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть», «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики») приурочених певним етапам, напрямкам, здобуткам школи та діяльності окремих яскравих персоналій, узагальнюючі праці з історії української школи народно-інструментального мистецтва М. Давидова, Є. Іванова, А. Сташевського [4], А. Семешка, А. Шамігова, Вл. Князева, Д. Кужелева, Л. Пасічняк, П. Дрозди, довідники А. Басурманова, А. Семешка [3], А. Душного та Б. Пица [2], словник І. Лисенка, праці М. Імханицького, А. Батршина, В. Балака, А. Боженського, В. Власова, В. Голубничого, Н. Гатайло-Мазур, А. Душного, С. Карася, Д. Кужелева, Р. Кундиса, Е. Мантулева, М. Оберюхтіна, А. Онуфрієнка, Я. Олексіва, Б. Пица, Л. Посікіри, М. Римаренка, А. Славича, О. Сергієнко, І. Фрайта, М. Черепанина, Ю. Чумака, В. Шафети, А. Шамігова, О. Якубова, В. Янчака та ін.

Сьогодні Львівщина – це центр академічного народно-інструментального мистецтва та баянно-акордеонного виконавства як України так і світу. Адже саме тут на протязі шести років проводяться виконавські конкурси серед всіх ланок навчання та різних форм колективного музикування: Регіональний а сьогодні Всеукраїнський (дитячий) конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (Старий Самбір, 2005, 2008; Дрогобич, 20010, 2011); Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (Дрогобич, 2007, 2009, 2012); міжнародні конкурси баяністів-акордеоністів «Акорди Львова» (Львів, 2006) та «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012).

Таким чином, Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва є самостійною за значимістю регіональною виконавською школою. Результативність реалізації регіональної школи визначається за її внеском у національний та міжнародний загально-мистецький, виконавський і педагогічний, процеси. Показниками цього

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

служать кількісний та якісний показники лауреатських звань вихованців на всьому протязі її функціонування, розмах і багатогранність концертно-гастрольної діяльності в Україні та за кордоном, участь у представницьких концертних та фестивальних акціях, організація конкурсних змагань на базі виконавсько-педагогічного потенціалу власного регіону, участь метрів школи у журі творчих змагань різних рівнів, наукове осмислення досягнень школи в цілому та її окремих представників, їх внесок у розвиток музичної науки, теорії виконавства, музикознавства, педагогіки, методики, дидактики тощо.

Дана школа виховала низку професійних музикантів – лауреатів конкурсів найвищих рівнів, науковців, композиторів, громадських діячів та керівників музично-навчальними закладами, керівників оркестрів та диригентів; сформувала власну самобутню педагогічну концепцію та забезпечила розбудову багаторівневої мережі фахового викладання баяна у музичних навчальних закладах.

Представники школи беруть участь у міжнародній концертно-гастрольній діяльності, виступають учасниками та організаторами конкурсно-фестивального руху, здійснюють аудіозаписи, постають засновниками та керівниками мистецько-громадських заходів та інституцій.

Методичні напрацювання школи демонструються у перебігу майстер-класів, літніх шкіл, знаходять своє відображення у публіцистиці, проблемних статтях, посібниках та збірках репертуарної та дидактичної літератури. Це засвідчує цінність та вагомість напрацювань львівської регіональної школи баянного мистецтва на національному та міжнародному рівнях та її функціонування як істотної складової української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закладів] / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
2. Душний А., Б. Пиц. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
3. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ ст. : довідник / А. Семешко. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2004. – 244 с.
4. Шашевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти] / Андрій Шашевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

УДК 78.02

*А. А. Логвиненко,
м. Ялта*

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Основа художньо-інтерпретаційного процесу становлять музично-теоретичні, художньо-естетичні, музично-історичні та музично-виконавські знання, уміння та навички. В системі музично-професійної підготовки студенти отримують ці знання та набувають практичних навичок при вивченні дисциплін теоретичного, художньо-естетичного, історичного та музично-виконавського циклів. Найбільш зорієнтованими на формування уміння художньої інтерпретації можна вважати дисципліни теоретичного та виконавського циклу. У своїй сукупності комплекс цих дисциплін становить собою систему, основним завданням якої є забезпечення основ теоретичних знань та практичних умінь музичної підготовки і, зокрема, однієї із визначальних професійних якостей – уміння художньої інтерпретації музичних творів.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Феномен інтерпретації не вичерпується розумінням його як наукового методу пізнання. Це поняття є більш розмаїтим і місткішим. У різних дослідженнях його розглядають як: 1) логічну процедуру (Є. Гуренко, Л. Мазель, В. Остроменський); 2) активний процес співтворчості (В. Кухаренко, О. Рудницька); 3) результат особливої духовної діяльності свідомості, яку визначають як своєрідне переведення не тільки в іншу систему мови (знаково-смыслову), а й в іншу систему мислення (Г. Ципін, В. Ражніков).

Мета цієї статті – Дослідити специфіку підготовки студентів до використання музичної інтерпретації, як необхідного компонента творчого розвитку особистості.

Набуття навичок художньої інтерпретації становить собою процес і результат складної діяльності, не є вродженою якістю і, як показують дослідження та практика навчання, опосередковано формується надзвичайно повільно, з не передбачуваними результатами або ж зовсім не формується. Ці навички мають всі ознаки складних навичок. По-перше, навички художньої інтерпретації охоплюють собою різнонаправлені та різнофункціональні види діяльності; по-друге, вимагають здатності аналізувати, порівнювати, узагальнювати, систематизувати тощо; по-третє, включають в себе володіння комплексом спеціальних навичок – методики аналізу музичних творів, методики вивчення музичних творів, володіння інструментом, голосом, тощо.

Інтерпретації властиві дві основні позиції: а) ретроспективне вивчення творів мистецтв (аналіз об'єктивних даних про твір, смисл та значення, втілені в ньому); б) особлива духовна діяльність свідомості, що включає уяву інтерпретатора, його досвід спілкування з мистецтвом. Відштовхуючись від загального поняття інтерпретації, можна зробити логічний висновок про те, що окреслені інтерпретаційні характеристики є визначальними і для виконавської (художньої) інтерпретації. Зазначимо, по-перше, що і для неї характерним є взаємозв'язок об'єктивних і суб'єктивних факторів, які впливають на пізнання музичного твору. По-друге, проникнення в задум композитора й адекватність його відтворення відбуваються на основі декодування об'єктивної суті твору з включенням таких суб'єктивних механізмів особистісно-психологічного плану, як асоціативність сприйняття, емоційна реакція тощо. Можна погодитись і з твердженням Ф.Шеллінга про те, що „мистецтво при його правильному розумінні виявляє повний збіг із філософією” [1]. Ознайомлення з численними працями з естетики і музикознавства дає змогу переконатись у справедливості таких стверджень.

Художню інтерпретацію розглядають як грань, зумовлену співтворчістю інтерпретатора і творця, як суб'єктивну частину продукту виконавської творчості, яка в поєднанні з об'єктивним і точним осмисленням авторського задуму становить процес виконавської діяльності і її продукт, тобто музичний твір, який звучить. У свою чергу, виконавське мистецтво є вторинною, відносно самостійною діяльністю, творчий бік якої виявляється у формі художньої інтерпретації. Отже інтерпретація, виконання, виконавський процес і продукт виконавської діяльності є явищами нерівнозначними, проте тісно взаємопов'язаними [2].

Важливим для майбутнього вчителя музики є вміння використати різні типи вербальних інтерпретацій, які дають можливість: 1) здійснити цілісний аналіз музичного твору; 2) повніше досягнути художню концепцію твору у виконавській інтерпретації; 3) здійснити контактне спілкування з виконавцем твору і дистанційне з автором; 4) поглибити і розширити художній образ музичного твору творами різних видів мистецтв.

Специфіка виконавської діяльності вчителя музики передбачає акцентування уваги саме на педагогічній спрямованості навчання студентів. Вагоме місце в системі

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

фахової підготовки посідають професійна майстерність і культура, зокрема аналіз виконавської творчості й інтерпретація, які є важливою складовою їхньої професійної компетентності.

Отже, з аналізу різних підходів до змісту поняття інтерпретації, поширеного в естетико-філософській і мистецтвознавчій літературі, випливає, що інтерпретація – це насамперед науковий метод пізнання, який дає змогу скласти художній образ творів мистецтв здебільшого у двох напрямках: першому властива орієнтація на концепційно-смісловий комплекс, який втілюється у вербальній формі; другий, пов'язаний із виконавським трактуванням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – М. : Сов. композитор, 1988.
2. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. – К., 1994. – 157с.

УДК 372.878

*О. Д. Ляшенко,
м. Київ*

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ТА ЇЇ ЕТАПИ

Специфіка педагогічної діяльності учителя музики вимагає володіння багатьма професійними знаннями, вміннями та навичками. Одним із ключових умінь є здатність до інтерпретаційної діяльності. Формування таких умінь відбувається при цілеспрямованому педагогічному впливі, коли викладач – інтерпретатор, використовуючи різні вербальні, виконавські та педагогічні прийоми, необхідні форми, методи роботи, навчає студента самостійно розкрити художній образ музичного твору у вербальних та виконавській інтерпретаціях і реалізувати їх у різноманітних формах виконавської практики. Такий динамічний багатоплановий педагогічний процес має назву художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору.

Сучасною музичною педагогікою накопичено багато наукових знань, які безпосередньо чи опосередковано стосуються питань художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору (Е. Абдуллін, І. Грінчук, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.).

І все ж, незважаючи на достатньо вагомі дослідження з проблеми професійно-педагогічної підготовки майбутніх вчителів музики, в якій істотну роль відіграє художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору, заслуговує на увагу сам процес художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору, що має певні етапи. Саме тут засобами різних видів мистецтв (музики, літератури та живопису) створюються музикознавча, виконавська, художньо-образна, вербально-змістовна, візуально-асоціативна, інтегральна та акторська інтерпретації.

Змістом різних етапів стали дії викладача-інтерпретатора, спрямовані на відтворення і донесення власної версії музичного твору, на організацію осмислення мистецтвознавчого матеріалу студентами та донесення його до слухацької аудиторії.

Під час розгляду процесу естетико-творчої діяльності педагога, пов'язаної із створенням художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору, в полі нашого зору перебували наукові праці, які розкривають етапи різних процесів: сприймання музичного матеріалу учнями (О. Я. Ростовський), студентами вищих навчальних закладів (О. П. Рудницька), формування вмінь, що стосуються професійно-педагогічної

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

діяльності майбутніх вчителів музики (В. М. Крицький), аналізу музичних творів (Н. М. Прушковська), художньо-педагогічного аналізу музичних творів (Г. С. Дідич), формування естетичного ставлення до творів мистецтв (Л. Г. Коваль), цілісного музичного сприйняття (Л. П. Воєводіна), музичного мислення в діяльності інтерпретатора (В. Г. Москаленко).

Всі ці дослідження, що ґрунтуються в першу чергу на працях відомих вчених (Б. В. Асаф'єва, М. С. Кагана, О. Г. Костюка, С. Х. Раппопорта), дали нам змогу узагальнити різні підходи до пізнання – інтерпретації творів мистецтв, визначити і характеризувати етапи художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору. Це сприйняття (як основа пізнання художньо-педагогічного матеріалу); осмислення (як процедура наукового методу пізнання об'єктів і суб'єктів цієї діяльності); відтворення (як результат реалізації різних форм, методів, прийомів роботи педагога зі студентом, що виявляється в якісній стороні художньо-педагогічного спілкування).

У сучасній науково-теоретичній і практичній педагогіці [2; 3] сприймання, в широкому розумінні слова, трактують як основу пізнання, як специфічний вид духовно-практичної діяльності, як компонент слухання, виконання, творчості. Ці види діяльності зумовлюють сприйняття творів мистецтв не тільки на перцептивному або інтелектуальному рівні, а у формі відчуттів, сприймання, уявлень та асоціативного мислення, тобто в «комплексній» психічній діяльності. Разом із тим кожен вид діяльності на окремому етапі роботи над художньо-педагогічною інтерпретацією музичного твору відіграє певну роль і сприяє більш глибокому розумінню його змістової форми.

Так, мета першого етапу – художньо-емоційне спілкування з творами мистецтв, їхнє слухове і візуальне розрізнення; аналіз виразально-змістовних особливостей музичної, літературної мови та мови живопису, визначення художнього стилю, напрямку, школи; естетична оцінка виконання; розкриття емоційно-образного змісту творів, збирання та свідоме освоєння інформаційного матеріалу про мистецтво.

Другий етап – осмислення. Це художньо-педагогічне спілкування викладача зі студентами та творами мистецтв. Використовуючи педагогічний матеріал, тобто твори мистецтв, викладач-інтерпретатор підбирає засоби, методи, прийоми роботи зі студентами, які активізують засвоєння майбутніми учителями різних інтерпретаційних аналізів, правил, прийомів, інтегративних та асоціативних принципів. Це дозволить майбутнім вчителям самостійно розкрити об'єктивну суть художніх творів у виконавській та вербальних інтерпретаціях. Водночас викладач, який трактує музичний твір, фразу, художній образ, частину художнього образу, штрих, виконавський прийом тощо, вербально пояснює його, використовуючи різні літературні або живописні твори. Наслідком таких трактувань є створення різних типів і форм художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору.

На третьому етапі – відтворення, завдяки художньо-педагогічному спілкуванню викладача і студента з творами мистецтв, що відбулося на другому етапі, здійснюється творче спілкування майбутнього вчителя з конкретною слухацькою аудиторією.

Мистецтво в цьому разі виступає спонуканням до дії, до виявлення різних форм людських стосунків [1, с. 139]. Це пояснюється тим, що унікальна можливість музики, живопису і художнього слова дає змогу активно залучати студента до художнього спілкування з творами мистецтв, навчати розумінню й інтерпретуванню цих творів, набувати досвіду спілкування з педагогом, учнями, слухацькою аудиторією та формувати вміння здатності до інтерпретаційної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Человеческая деятельность. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

2. Ростовський О. Я. теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011 – 640 с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навч. посібник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.

УДК 780.072

*Т. В. Ляшенко,
м. Ніжин*

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ СПЕЦКУРСУ «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА XVIII – XX СТОЛІТЬ»

Сьогодні музично-виконавська підготовка є невід'ємною складовою багатогранної системи мистецької освіти. В сучасних умовах навчально-виховного процесу основна увага педагогів-практиків (а саме до них відносяться педагоги, які викладають виконавські дисципліни), повинна зосереджуватися на таких теоретичних аспектах освіти, що забезпечують можливість творчого зростання та подальшої самореалізації студентської молоді.

Одним з важливих завдань сучасної національної школи є створення необхідних умов для розвитку творчого потенціалу та розширення інтелектуального кругозору студентів. Саме тому з кожним роком зростає кількість наукових посібників та методичних рекомендацій, розроблених музично-освітніх дисциплін, спеціальних курсів тощо.

Опанування здобутків фортепіанного мистецтва має особливо велике значення для підготовки майбутніх вчителів музики, які повинні закладати основи мистецької культури особистості учнів. Адже володіння грою на фортепіано необхідна умова викладання музики у школах, тому теоретичні засади становлення фортепіанного мистецтва невід'ємні від практичних завдань.

Історія української фортепіанної музики не новий у педагогічній науці напрямок. Втім сьогодні викладається ця дисципліна здебільшого у вищих мистецького напрямку. Значення курсу історії фортепіанного мистецтва для студентів мистецьких факультетів інших навчальних закладів безперечне.

Фортепіанне мистецтво зберігає вікові музично-освітні традиції, які є основою світової культури. Українська фортепіанна музика та виконавство опанувала європейські форми освіти та практику навчання гри на музичному інструменті. У той же час, впродовж віків поряд з удосконаленням європейського досвіду та професіоналізації засад фортепіанного мистецтва зберігались потужні національні, самобутні музично-виховні підвалини.

Оскільки формування духовної культури (та музичної культури як її складової) школярів залежить перш за все від особистості самого вчителя – в цьому сенсі в системі педагогічної освіти особливого значення набуває вдосконалення теоретичної і практичної підготовки майбутніх вчителів до музично-виховної роботи. Це й визначає необхідність впровадження в практику вузівської підготовки вчителя музики спеціального курсу, спрямованого на розкриття історичного музично-виконавського досвіду.

Спецкурс «Історія українського фортепіанного виконавства (XVIII – XX ст.)» має формувати у студентів факультету культури і мистецтв необхідну ерудицію в галузі історії становлення фортепіанної культури, знання впливу музично-виконавських традицій, які зарекомендували себе у музично-освітній практиці України

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

впродовж віків. Вибір означеного періоду зумовлений інтенсивним розвитком клавирного надалі фортепіанного виконавства в Україні.

Метою спецкурсу є набуття студентами теоретичних знань з історії фортепіанного мистецтва, реконструювання основних етапів розвитку та виявлення найбільш характерних ознак української фортепіанної культури.

Основні завдання спецкурсу:

- поповнити знання студентів в галузі музичного виконавства та музичної педагогіки як складових загальної культури особистості;
- розглянути історію українського фортепіанного мистецтва відповідно його місце у системі професійної підготовки вчителя музики;
- ознайомити студентів із кращими українськими та європейськими виконавськими здобутками, які не втратили своєї актуальності щодо можливості використання виконавського та освітнього досвіду в сучасній виховній практиці;
- виховувати у студентів зацікавленість та бажання вивчати курс фортепіано як з практичної так і з теоретичної сторони.

Спецкурс розрахований для студентів старших курсів факультетів культури і мистецтв вищих навчальних закладів України. Методи викладання навчальної дисципліни – лекції, семінарські та практичні заняття. Методи навчання – самостійна робота студентів, а саме: ведення конспектів, опрацювання літератури та підготовка рефератів (ІНДЗ), виконання домашніх завдань по підборі цікавого аудіо та відео музичного матеріалу, опанування різних видів творчої діяльності і насамкінець спроби пошукової роботи наукового характеру.

У результаті вивчення дисципліни студенти повинні знати основні етапи становлення і розвитку української виконавської культури й освіти:

- попередники інструменту фортепіано (орган, клавесин, клавикорд);
- винахід фортепіано та його розвиток у 18 столітті;
- становлення основних форм музичної освіти та виконавства у XVIII – XIX ст.;
- генеза фортепіанного мистецтва в Україні наприкінці XVIII початку XIX ст.;
- творчість у галузі фортепіанного мистецтва українських композиторів;
- фортепіанна література для дітей та юнацтва;
- історія становлення фортепіанної школи на прикладі діяльності мистецьких закладів України (XIX–XXст.)

Отже, спецкурс «Історія українського фортепіанного виконавства (XVIII – XX ст.)» має сприяти вихованню у студентів загальної естетичної культури, інтересу до творчої ініціативи, формування в них музичного кругозору, здатності до моральної саморегуляції і творчої самореалізації.

УДК 378.094:785.1[781.5.08]

*М. О. Малахова,
м. Київ*

СТУДЕНТСЬКИЙ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Ансамблеве музикування в умовах навчального процесу студентів, на нашу думку, є однією з найефективніших форм роботи, направленої на формування та вдосконалення професійно-особистісних якостей майбутніх фахівців мистецьких

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

закладів, розвиток їхнього художнього смаку й особистісної світоглядної позиції. Залучення суб'єктів мистецької освіти до народно-інструментального ансамблю, з одного боку, вдосконалює рівень виконавської майстерності учасників колективу, а з іншого, формує цінну скарбницю репертуарного матеріалу для ансамблів народних інструментів.

Вирізняючи ансамбль серед інших форм колективного музикування (оркестр, капела, унісон тощо), вважаємо за необхідне підкреслити, що ми розглядаємо даний вид організації музикантів-виконавців, як колектив, котрий складається з кількох осіб, кожна з яких, виконуючи окрему партію, тісно співпрацює з партнерами з метою вирішення спільних художніх задач. А відтак, перед кожним учасником колективу постає питання, у першу чергу, розкриття своїх виконавських можливостей та особистісної емоційної сфери і, по-друге, адаптування останніх до соціального музичного середовища. Ці два наведені вище аргументи (відчуття себе в колективі та колективу в собі) створюють ті особливі умови музикування в ансамблі, які викликають низку питань, зокрема питання індивідуально-колективної інтерпретації музичного матеріалу.

Інтерпретація, у загальнонауковому визначенні, (від лат. *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення) – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, які об'єктивовані в знаковій або чуттєвій формі [1, с. 37]. Вирізняючи поняття виконавської інтерпретації, ми говоримо, насамперед, про художній образ музичного твору.

Зважаючи на вищезазначений аспект, для успішної творчої діяльності народно-інструментального ансамблю необхідна психологічна сумісність учасників колективу, їхня комунікабельність та здатність до партнерських відносин. В умовах студентського ансамблю, коли склад колективу є випадковим, проблема об'єднання різних за темпераментом, вихованням, мотивацією, фаховою підготовкою студентів, звичайно покладається на керівника. „...духовна спорідненість членів колективу – найважливіша психологічна передумова для творчості. ... Велика роль належить лідеру колективу, найбільш авторитетному музиканту...” [3, с. 42]. У ракурсі цього питання значне місце відводиться стабільності та активності репетиційного процесу. Порушення дисципліни, пропуски занять суттєво зменшують темп загального фахового зростання ансамблів і негативно впливають на цілісність виконавського вирішення художніх задач музичних творів.

Талановита переконлива інтерпретація, інструментально-виконавська майстерність на високому художньому рівні неможливі без адекватного специфічно-виконавського, філософського й артистичного, емоційно-інтелектуального мислення. Звичайно, у середовищі студентського ансамблю ініціативним інтерпретатором виступає керівник ансамблю. Але тільки спільна колективна праця у процесі постійної партнерської взаємодії формує певний ансамблевий стиль виконання, створює умови для узагальнення окремих виконавських знахідок та розвитку творчого потенціалу, інтуїції, художнього чуття. „... Шлях до художньої правди у ансамблів лежить через досягнення розуміння один одного у процесі гри...” [Там само, с. 31].

Але ж виявити логічно-послідовну думку композитора, розкрити духовну сферу твору просто неможливо без комплексу технічних навичок виконавця. Під поняттям ансамблевої виконавської техніки ми розуміємо вміння виконавця сконцентрувати слухову увагу таким чином, щоб рівнозначно контролювати свою партію та гру партнерів, досягти тембрової, динамічної, інтонаційної узгодженості своєї мелодичної лінії із загальним ансамблем (чуття вертикалі та горизонталі ансамблю), майстерності миттєвої адаптації до зміни фактури (передача фраз, переключення з мелодії на

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

акомпанемент тощо), відчуті цілісність побудови музичного твору. Формування всіх вищезазначених навичок потребує постійного вдосконалення і є необхідною умовою успішного як професійного зростання ансамблів, так і переконливого відтворення твору в ансамблі.

Злагожденість звучання інструментального ансамблю неможлива без синхронності усіх голосів по вертикалі. Вирішення цієї проблеми полягає у роботі під час репетицій над метро-ритмічною координацією музичного матеріалу, штриховою взаємодією, відпрацюванням координації динамічних хвиль та агогічних відхилень. З метою отримання максимального результату при вирішенні колективних виконавських завдань, під час репетицій необхідно враховувати неоднорідність інструментального складу ансамблю. Наявність різних інструментів актуалізує проблему різного підходу до виконавсько-технічних завдань окремих учасників ансамблю, використання різних прийомів у звуковидобуванні, динамічних і технічних можливостях інструменту. А відтак, доречним у цьому випадку є залучення варіативних форм роботи: індивідуальної гри, гри з окремими групами інструментів тощо.

Отже, без перебільшення можна сказати, що питання виконавської інтерпретації у студентському народно-інструментальному ансамблі були, є і залишаються найвагомішими та найактуальнішими серед проблем, які стосуються навчально-виховного процесу підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва. Виконавська інтерпретація поєднує у собі всі складові ігрової майстерності і є найкращим показником професійно-особистісної компетентності музиканта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів // „Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: матеріали другої Всеукраїнської науково-практичної конференції, К.: МКіМУ, НМАУ, 1998. – С.37
2. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н.И.Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.
3. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства / В.Харитонов. – Донецк: Донбасс, 1995. – 112 с.

УДК 786.2

*Б. Мацievecka,
г. Варшава, Польща*

ФИНАЛ СОНАТЫ СИ-БЕМОЛЬ МИНОР СОЧ. 35 ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА КАК ИДЕЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТИ ЖИЗНИ, СМЕРТИ И ВОЗРОЖДЕНИЯ¹

IV часть Сонаты си-бемоль минор Фредерика Шопена играет особую роль в акте целостного понимания произведения. Невозможным кажется, чтобы один голос в унисон мог существовать как многогласие – однако именно так построенный Финал, в контексте предыдущих частей, является предвестником новой идеи. Новый взгляд на нотный текст Финала Шопена породил множество ассоциаций и вопросов.

Первый вопрос: как понять и исполнить отразившиеся в Финале, но невероятно быстро изменяющиеся во времени мотивы мелодий первых трёх частей Сонаты?

Второй вопрос: стоит ли пытаться выражать словами и описывать данное явление?

¹ В. Maciejowska – *Final Sonata b-moll op. 35 Fryderyka Chopina. Analiza i interpretacja*. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Warszawa 2011. ISBN 978-83-61489-14-6.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Однако музыкальная однородность и логика во время процесса интерпретации требуют разъяснения и глубокого анализа.

О том, что Шопен не одобрял программную музыку, известно всем. Его творчество, затрагивающее самые глубинные структуры человеческой экзистенции, направлено на духовное восприятие. Поэтому этот специфический метод можно определить термином программной духовности, которая является результатом интуиции композитора.

В чем заключается истинный смысл интуиции?

Необычным является факт, что в Сонате си-бемоль минор Шопен затрагивает темы Жизни и Смерти – композитор не закончил произведение Похоронным маршем, а написал ещё четвертую часть – Финал. Эта конструкция отражает жизненную философию Шопена, внутренний мир, а также его отношение к действительности и загробной жизни. Похоронный марш как будто открывает перед слушателем бездну смерти, а смерть можно понимать либо как конец жизни – физиологического процесса, либо как моральное падение человека. Умирает человек или что-то внутри него. Ведь в живой душе могут погибнуть чувства, лежащие в основе нравственной системы, и хотя физическое существование продолжается – человек в моральном смысле мёртв. Может быть, если финальная часть находилась бы перед Траурным маршем, то не ставились бы все эти вопросы. Но поскольку все еще остается что-то важное после смерти, то итоги всех этих рассуждений подведены именно в Финале.

Следует обратить внимание на феномен композиции Финала, звучание и конструкция которого продолжает привлекать внимание с XIX века вплоть до наших дней.

В музыкальной литературе мы встречаем около сорока цитат знаменитых музыковедов, пианистов и композиторов, размышления которых и поиски стали для нас утверждением в правильности попыток выражения словами и записи впечатлений в связи с исполнением Финала. Возможно, я никогда бы не предприняла попытки сделать этот анализ, если бы не разговор на тему Сонаты си-бемоль минор со знаменитым русским пианистом и педагогом Виктором Карповичем Мержановым, который впервые ввёл определение интонации по отношению к анализу вышеупомянутого произведения. Вот фрагменты некоторых из этих цитат:

Немецкий музыковед Иоахим Каисер замечает: "Эта часть не поддается уму, как и все заумное. Она выходит за пределы категорий утешения и сомнения"².

Американский музыкальный критик Джеймс Хюнекер, сосредоточив свои размышления на странностях эмоционального состояния во время восприятия финальной части данного произведения, пишет: "Эта часть мрачна, её неровность нащёптывает наполовину заглушённые предостережения, её шум и пронзительный грохот не подлежат какому-либо определению"³.

Польский музыковед Тадеуш Зелинский ищет в Финале признаки грусти: "Эта музыка вызывает у слушателя глубокие переживания, хотя, несомненно, она странна и содержит в себе весьма серьёзный смысл. Однако что может вызвать переживания глубже невыносимой боли траура, что может быть дальше? Только безумие или осознание существования вне реального мира, бегство в другое измерение чувства и мысли"⁴.

² J. Kaiser *Chopin und die Sonate*, München 1985, s. 14, cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, s. 488-489.

³ J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, tłum. J. Bandrowski, Wydawnictwo Polskie, Lwów-Poznań 1992, s. 232.

⁴ T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, PWM, Kraków 1993, s. 459.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Похожую точку зрения представляет в своих работах польский музыковед и композитор Генрих Опенский. "Исследователь Финала определяет его как отчаянную путаницу мыслей, суть которых теряется в бездне хаоса. Эта часть, сопровождаемая многими комментариями, является гениальным и в наивысшей степени индивидуальным завершением Сонаты"⁵.

Русский пианист и музыковед Константин Владимирович Зенкин в книге "Европейская музыка XIX века" пишет: "Октавно удвоенная одноголосная фигурация, очерчивающая вертикальные гармонические комплексы и содержащая "скрытые" малосекундовые интонации вокального происхождения, – данный материал *как будто* не связан ни с чем из звучавшего в Сонате ранее, он – "трансцендентен" как по отношению к предыдущим частям Сонаты, так и по отношению к типичным проявлениям шопеновского стиля. [...] Если главная тема первой части была охарактеризована как лирическое состояние стремления, то главная тема Финала возводит это стремление в максимальную степень (лишая лиризма).

[...] Финал второй Сонаты уникален для всего романтического века. Идея сонатно-симфонического финала – приобщение к объективно-внеличному – здесь предстает как анигиляция лирических, и в данном случае вполне уместно сказать, "человеческих" интонаций. Образ хаоса, беспорядочного движения создается как строжайшая, предельно объективная структура – в отсутствии человека"⁶.

Немецкий пианист польского происхождения Бронислав вон Позниак в своей работе "Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin Werke" замечает: "Эта часть выражает состояние разбитой души. Её гениальная композиция кажется невозможной. Она как гениальная проекция, как гениальный бросок"⁷.

Клаудио Аррау в своей книге "Leben mit der Musik" по поводу Финала говорит следующее: "Финал естественным образом тесно связан с Похоронным маршем. Прислушавшись, можно расслышать в нём шум ветра над могилами. Собственно я понимаю его как невыразимую боль в результате глубокого страдания"⁸.

Альфред Кортот в комментариях к нотному изданию Сонаты си-бемоль минор пишет: "Сам Шопен описывал Финал вскользь, говоря, что "обе руки в унисон беседуют после марша". Мы с самого начала интерпретировали это удивительное произведение как произведение полное глубокого драматизма"⁹.

Хуго Риманн в "Gesichte der Musik seit Beethoven" прямо говорит, что вся эта часть как целое невероятно сложна для анализа¹⁰.

Английский музыковед Артур Хедлей пишет: "Как музыкальное произведение, данная соната не поддается обычному анализу. При рассмотрении нотной записи логика конструкции становится очевидной, но ухо воспринимает только интенсивные слуховые впечатления, которые невозможно передать словами"¹¹.

И действительно, это неуловимое произведение невозможно заключить в рамки

⁵ Н. Опиєński, *Chopin*, Н. Altenberg, Lwów 1909, s. 97.

⁶ Зенкин К.В., Царёва Е.М. *Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия*. Книга первая. Московская Государственная Консерватория им. П.И. Чайковского. Кафедра истории зарубежной музыки. Издательство <<Композитор >>. Москва 2008. с.178,179. ISBN 5-85285-829-3.

⁷ В. von Poźniak, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin Werke*, Mitteldeutscher, Leipzig 1949, s. 134-135.

⁸ J. Horowitz, *Claudio Arrau. Leben mit der Musik*, Scherz, Bern-München 1984, s. 222.

⁹ A. Cortot, *Chopin Sonate opus 35 pour piano* [komentarz do edycji nutowej], Salabert, Milano 1997, s. 30-35.

¹⁰ H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Max Seiffert, Berlin-Stuttgart 1901, s. 319.

¹¹ A. Hedley, *Chopin*, tłum. A. Opęchowska, wstęp i oprac. B.E. Sydow, S. Jamiołkowski i T.J. Evert, Łódź 1949, s. 193-194.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

однозначной интерпретации, соната выходит за пределы обычного анализа. Виктор Мержанов, который впервые ввел понятие интонации в Финале, о данном произведении говорит следующее: "Создание Шопеном Сонаты си-бемоль минор было одним из важнейших событий в истории мировой культуры, а также в истории науки о человеке. Кроме уникальных с точки зрения силы выражения эмоций трех частей сонаты, полных таких чувств, как добро, зло, отчаяние и счастье, есть еще последняя часть этого цикла, которая для многих музыкантов остается тайной. Какой смысл скрыт в занимаемом ею месте – после Похоронного марша? Жизнь и Смерть! Кажется, нет слов важнее. Многие художники, писатели и философы пытались разгадать тайну взаимодействий двух этих понятий. Шопен разгадал её по-своему, я бы даже сказал научно: интонации и детали музыки первых трех частей Сонаты растворяются в стихии звуков Финала"¹².

Чтобы разгадать истину замысла автора Финала, Виктор Мержанов обращается к древнегреческой мифологии. Музыкант приводит миф о Реке забвения, называемой Лета, вода из которой лишала человека памяти. Души умерших, погружаясь в глубину ее вод, забывали о земной жизни. Сопоставляя образ этой легенды с шопеновским Финалом, профессор указывает на факт, что элементы музыки первой, второй и третьей частей Сонаты растворяются в волне звуков, складывающихся в равномерную и непрерывную музыкальную фразу, напоминающую реку.

Однако некоторое время спустя, пытаясь сопоставить свои эмоции с точкой зрения профессора Мержанова, я исполнила Сонату си-бемоль минор в его присутствии и спросила, где именно, по его мнению, в Финале находятся места, отражающие мотивы предыдущих частей, так как они никогда не были определены точно. Профессор, медленно играя Финал, звук за звуком показывал мне мотивы, которые были буквальным повторением тем предыдущих частей. Итак, в Финале можно заметить, например, звуковые темы из Скерцо (п. с 94 до 101), Траурного марша (п. 137-138), а также его средней части (п. 139-140). Дальше профессор обратил внимание на секунду фа-соль бемоль – ведущий мотив Траурного марша в аккордах, сопровождающих тему, встроенный в звуковую структуру Финала (п. 124-125). Все эти мелодии скрыты в Финале и при быстром исполнении остаются незамеченными. Профессор подчеркнул мотив терции, повторяющийся в Финале как формальный компонент первой и второй тем первой части Сонаты. Указанные им места интонаций не совпадали с фрагментами, которые я потом сыграла профессору. Профессор Мержанов, выслушав моё исполнение интонации, заметил, что каждый исполнитель в Финале слышит различные интонации и их восприятие всегда глубоко индивидуально. Поэтому указанные мною другие интонации в финале вполне приемлемы. Это были места, где на слух можно было определить мотивы мелодической линии первой части (п. 54-55, 67-68), а также начало её первой темы (п. 26, 34-35). Одновременно в тех же тактах мне удавалось заметить фрагменты Траурного марша (п. 34-130). Окончание Финала уже давно представлялось мне как начало первой темы первой части Сонаты (п. 34-40). При более глубоком анализе оказалось, что этот материал охватывает также первые четыре и несколько следующих тактов Финала. После долгих размышлений на эту тему я пришла к выводу, что Финал Сонаты вовсе не отдельно созданное, независимое произведение. Момент углубления в музыку Сонаты стал для меня своеобразной проекцией. А согласно утверждениям Карла Густава Юнга, "проекция никогда не может стать постоянной чертой действий человека – она всегда внезапна"¹³.

¹² V. Merzhanov *Muzyka powinna przemawiać* Moskiewskie Konserwatorium 2008 s. 24-27.

¹³ Cyt. za: A.J. Kuźmicki, *Symbolika jaźni, Mandala*, Warszawa 2008, s. 217.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Руководясь собственной интуицией, я заметила всплывшие на поверхности моего сознания новые мотивы в Финале Сонаты. Можно сказать, что они существовали в моём слуховом и зрительном восприятии одновременно. Первой ассоциацией, возникшей в связи с этим необычным наблюдением, был движущийся образ. Я поймала себя на мысли, что все это просто невозможно. На ум приходят упомянутые уже ранее слова Иоахима Каисера: "Эта часть не поддаётся уму, как и все заумное".

Поэтому интонации мелодий предыдущих частей Сонаты не только стали мне более понятны, но и начали укладываться в моем воображении в отчётливый образ наложившихся друг на друга слоёв акварельной краски. Процесс анализа проходил в спешке – все из-за ускользающих из памяти целых фрагментов прежде услышанной мелодии. У меня возникли даже сомнения, сумею ли я достаточно долго сосредоточиться на удержании звучания мелодии тем и выразить это языком, руководствующимся правилами логики.

Беспорен факт, что темы и мелодические сюжеты предыдущих трёх частей – Аллегро со вступлением Граве, Скерцо и Марша – взаимосвязаны и возвращаются в Финале на фоне как будто отдельных звуков. Нельзя, однако, показать их все одновременно, как мастерски сделано это в фугах Баха, так как препятствуют этому человеческие возможности восприятия звука во времени.

В этой области наблюдается ещё одно интересное явление: в слуховом восприятии создаётся образ звуков скрытых мелодий, которые, соединяясь, приобретают форму прыгающих интонаций. Иначе говоря, идёт процесс повторения и параллельного движения взаимосвязанных звуков мелодии, базирующий на том же звуковом материале. В таком ключе анализ "скрытых" мелодий открывает многоуровневую музыкальную, психологическую и философскую структуру Финала.

Стоит здесь упомянуть о том, что полная дефиниция зрительного восприятия определяет также явление так называемого стереоскопического зрения. Восприятие глубины образа в третьем измерении впечатляет. В стереоскопических образах скрытый рисунок кодируется также в повторяющихся мотивах.

Оба глаза регистрируют те же пункты образа из двух разных мотивов. Нам приходится задержать взгляд в таком положении достаточно долго для того, чтоб мозг смог зарегистрировать трёхмерную информацию, которая часто состоит из довольно абстрактной комбинации пунктов. Когда уже удастся "выловить" полностью сформировавшийся образ из огромного количества мотивов, только кажущихся хаотичными, то благодаря концентрации и сосредоточенности можно удержать его в поле зрения. В противном случае вся картина распадается на мелкие кусочки разных мотивов, не имеющих ничего общего с образом, который нам уже удалось увидеть.

Я точно не знаю, как этот процесс отнести к музыке, но если кто-нибудь испытывал уже подобный визуальный эффект, то необходимо обратить внимание на заключительные такты Финала. На том же звуковом материале наблюдаются интонационные скачки, то есть диагональное смещение интонационных "звуков-пунктов". Заключительные такты Финала построены на основе первой темы первой части Сонаты. Как будто Шопен пытается выразить мысль, что конец является началом.

Свет или его лучевые отблески ассоциируются с живописью, со светом и тенью картины, но также и здесь, в музыке, интонации в какой-то степени приобретают форму лучей света, пробивающихся сквозь путаницу звуков. Интересно, что во время "вылавливания" известных уже мелодий не принадлежащие к ним звуки существуют как волна инородных элементов. В свою очередь, при другом соединении (на том же звуковом материале) звуки, казавшиеся чужими, могут создать иную, совершенно

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

нову мелодію, витесня на второй план предыдущий вариант. И так, далёкие от восприятия, "чужие звуки" могут стать близкими, и наоборот, те, которые на первом плане, могут быть вытеснены на второй. Исполнитель сам решает, как соединить эти сферы.

В данном контексте внешняя структура (т.е. нотная запись) по отношению к внутренней (т.е. интерпретации) существует в зависимости от того, какой ракурс освещения выберет исполнитель. Всё это касается восприятия музыки вообще.

Продолжение данных тем или тематических мотивов напоминает резьбу, моделирование формы. Имея материал, можно творить. Но с Финалом не всё так просто. Один и тот же материал, при каждой попытке восприятия, открывает всё новые возможности. Произведение меняет облик, сохраняя при этом тождество.

Разговоры Шопена с Делакруа о форме, структуре произведения, контуре, цветовой гамме и функции света, как в живописи, так и в музыке, записала их непосредственная слушательница Жорж Санд¹⁴. В её воспоминаниях много заметок по поводу "звучащих тонов" в артистическом воображении обоих знаменитостей.

"Эжен Делакруа сказал: "Встретившись, два тона грабят друг друга. Красный окрашивается голубым, голубой подмывает красный, и на рубежах двух тонов рождается новый – фиолетовый оттенок. {...} Тона всё время распадаются и складываются в одно целое. Шопен! Я понял, что вы имеете в виду: контур – это то, что не позволяет предметам слиться!"

Но Шопен уже не слушает, он уже у фортепиано и не замечает, что теперь слушают только его. Он импровизирует, внезапно останавливается.

– Пойдите, пойдите, – возражает Делакруа, – ведь это же ещё не конец!

– Это ещё даже не начало! Ничего не приходит в голову... Ничего, кроме отблесков света, тени и рельефов которых нельзя задержать в памяти. Я ищу цвета, хотя не вижу даже черт рисунка.

– Вам не удастся найти одного без другого, – говорит Делакруа. – Вы найдёте их оба вместе"¹⁵.

Ссылаясь на факт взаимного проникновения звуков Финала, я хотела бы обратиться здесь к высказыванию немецкого музыковеда Хюго Лаихтентритта, который в поисках шопеновского восприятия в Финале Сонаты си-бемоль минор создал гармонический анализ произведения и обнаружил в нём наличие скрытых, тайных гармоний. Лаихтентритт пишет: "Предпринятая в данном очерке попытка найти логическую гармоническую базу, ведущую к расшифровке скрытых гармоний, практически невозможна"¹⁶.

Обращает внимание то, что в музыке Финала звуки мелодии трёх предыдущих частей Сонаты могут при исполнении создавать фразы с соответствующими им скрытыми гармониями на фоне не связанных с ними звуков. Эти скрытые гармонии создают слуховой образ, напоминающий запечатлённые в памяти гармонические черты. Этот факт открывает огромное количество возможностей моделирования звукового течения во времени. Сам Хюго Лаихтентритт советовал исполнять это произведение так, чтобы "оживить душу с нот силой звуковой фантазии"¹⁷.

¹⁴ G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Calmann-Lévy, Paris 1873, s. 85-86, cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 345.

¹⁵ Wypowiedź Delacroix zanotowana przez Sand w *Impressions et souvenirs*, cyt. za: M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina...*, s. 133.

¹⁶ H. Leichtentritt, *Analyse von Chopins Klavierwerke*, Bd. 2, Max Heffes Handbüche Verlag, Berlin 1922, s. 230.

¹⁷ Там же, s.242-243.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Следует заметить также, что слова выдающегося интерпретатора музыки Шопена Раула Кочальского утвердили нас в том, что предпринятый анализ идёт в правильном направлении. Пианист подчёркивает, что к выделению неисчислимых оттенков настроений, запечатлённых в Финале, следует отнестись серьёзно. В дословном переводе с немецкого языка слово "prägen" значит "отпечатать" или "отштамповать". Музыковед о Финале пишет следующее: "Бесчисленные оттенки настроений должны в этой части быть особо выраженными "besonders prägnant". Для того чтоб передать таинственность настроения, мы акцентируем в тактах номер 1, 2, 3 и 4 первую, пятую, седьмую, одиннадцатую ноты, а также в тактах номер 9 и 11 первую и седьмую ноты. Эти акценты не должны быть слишком сильными, достаточно будет дольше задержать палец на клавише, соответственно нажимая её немного сильнее. Это наше субъективное мнение, но мы уверены, что Шопен бы с нами согласился, так как он никогда не создал бы произведения, являющегося только отражением настроения. У него всегда присутствовал, хотя бы только слегка зарисован, мелодический элемент!"¹⁸.

Говоря о музыке как об измерении, трансцендирующем интуитивные идеи человека, мы хотели бы сказать о самом Шопене, о его внутреннем мире. Точнее на эту тему выразился польский музыковед, исследователь творчества Шопена Мечыслав Томашевский: "Несомненно, создаётся впечатление, будто Соната си-бемоль минор выражает состояние сознания и подсознания автора, находящегося в данный момент в крайне трудном положении"¹⁹.

Когда в 1839 году Шопен оканчивал Сонату си-бемоль минор, позади у него уже были разные стадии тяжёлых болезней, которые не оставляли его никогда. Некоторые из них развивались, медленно разрушая организм композитора. Три части этой Сонаты были написаны в то время, когда газеты писали о Шопене как о умершем, которому вернули жизнь. Как пишет Чеслав Селужицкий в своей книге "Шопен. Страдающий гений": "блуждающего как призрак, почти умирающего Шопена спас французский хирург военного брига, Жак Косте, в Барселонском порту"²⁰.

В своих письмах композитор неохотно говорил о своих страданиях, связанных с болезнью. Он переносил их тихо и достойно и никогда не требовал сочувствия от окружающих. О том, насколько трагическими были последствия болезни для композитора, можно узнать не только из биографической литературы. Первая посмертная маска Шопена, сделанная Жаном Баптистом Аугустином Клезингером в день смерти композитора, шокирует тем, насколько деформировано было его лицо в результате многолетних страданий. Три поколения семьи Мицкевичев сто тридцать лет хранили секрет настоящей, никем не исправленной посмертной маски великого пианиста. Ведь романтизм предусматривал исключительно душевные муки, отвергая страдание тела. Анализируя вышеупомянутую книгу авторства Чеслава Селужицкого, где тщательно описаны все стадии, симптомы и серьёзные последствия болезни Шопена, нельзя не сопоставить состояния композитора с его творческим пространством. Боль и страдание проникают в его музыку.

Можно ли сказать, что источником его гениального творчества являлось именно страдание? Во всяком случае, такое предположение весьма вероятно. В связи с ним исследователю музыки Шопена небезразличным должен показаться повседневный быт композитора. Музыка для Шопена была сферой гармонического соединения всех

¹⁸ R. Koczalski, *Fryderyk Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Tischer und Jagenberg, Köln-Bayenthal 1936 s.105-11

¹⁹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, Podsiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998. s.489.

²⁰ Cz. Sielużycki *Chopin. Geniusz cierpiący*, Warszawa 1999, s. 53.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

противоположностей, источником его жизненной силы. В ней также он заключил бессмертную, добрую энергетику человеческих чувств. Страдания его обессиливали, но несмотря на это он находил в себе силу для того, чтобы использовать разрушительное влияние болезни для выражения позитивной душевной энергии. Сила его музыки направлена на творческое восприятие. Изысканность этой энергии свидетельствует о способе восприятия композитором собственной личности и своего окружения. Богатство душевного мира Шопена, хотя и тщательно скрывалось композитором, является особенной чертой его творчества. Оно ярко выражено в его письмах и подчёркнуто в воспоминаниях тех, кто был с ним близок.

Может ли конец стать началом? Последние такты финала содержат в расширенной записи, как будто в аугментации, начало темы первой части Сонаты. Появляются также паузы, которые предвещают полную тишину. На фоне Финала, в целом обозначенного пометкой "sotto voce e legato", последние аккорды фортиссимо рассматриваются в категории последней вспышки жизни. Это как будто окончательное прощание сознания с телесностью, когда мысль выходит за рамки окружающего мира и заново рождается в другом, эсхатологическом измерении.

Попробуем представить собственные впечатления, связанные с плывущей из трёх частей Сонаты энергией, сгущающейся в Финале, на примере физического звукового явления. Я имею в виду так называемый эмиссионный или, иначе, электромагнитный спектр. "Это зарегистрированный образ интенсивности излучения, разложенного на отдельные частоты, электромагнитные волны и энергию. Спектр, созданный в результате излучения объекта исследования либо в результате контакта с ним (когда излучения проходят сквозь или отражаются), может доставить ценную информацию на тему данного вещества. Обычно эмиссионный спектр, т. е. спектр излучения вещества, излучается в виде ясных, цветных полосок, разноцветных полос или гаммы цветов, переходящих друг в друга"²¹.

Углубляясь в аналогию между явлениями, наблюдаемыми в физике, и музыкой Финала в контексте Сонаты в целом, мы воспринимаем её нотную запись как накопление сжатой энергии. Исполнитель, интерпретируя и воспринимая скрытую в звуках информацию, "излучает" эту энергию. В Финале звуки интонированных мелодий являются своего рода импульсами, электрическими сигналами, слышными на протяжении всего произведения. Эта пульсирующая трансформация является результатом преобразования прежде услышанных, изначальных элементов произведения.

Человеческая мысль, благодаря ассоциациям и творческой фантазии, способна перемещаться с невероятной скоростью вне реального времени. Интуиция подсказывает, что именно эта необыкновенная способность запечатлеть мысль, забегающую далеко вперёд, и есть важнейшим моментом в творческом процессе, свидетельством чего является нотная запись произведения. Создаётся впечатление, что захватывающая скорость мысли Шопена нашла своё отражение во времени, ощущимом в музыке Финала. Времени, которое открывает новое пространственное измерение.

Последнюю часть Сонаты можно также описать в категориях Кода-Памяти, скрывающего созданные "ex nihilo" ещё до возникновения Финала музыкальные формы, которые существуют теперь в пределах другого ритма, другого метафизического и пространственного порядка. И формы эти, именно в аспекте зашифрованного Кода-Памяти, я понимаю как их собственное Возрождение. Может быть, в таком ключе формального замысла Финала, в результате интуитивного

²¹ *Widmo optyczne*, w: *Nowa Encyklopedia Powszechna*, t. 6, PWN, Warszawa 1996, s. 728.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

творческого процесса, Шопен показал нам, что существует нечто большее – нечто невидимое, скрытое. Синтез всех тем первой, второй и третьей частей Сонаты в Финале после Похоронного марша я вижу как лучи света, как проблеск оптимизма композитора.

УДК 78.072

*Е. Я. Михалёва,
г. Луганск*

МОМЕНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РАБОТЕ ЛЕКТОРА-МУЗЫКОВЕДА НАД ВСТУПИТЕЛЬНЫМ РАЗДЕЛОМ ТВОРЧЕСКОГО ПОРТРЕТА КОМПОЗИТОРА

Рассказ о жизни и творчестве композитора – одна из самых любимых слушателем тем музыкального просветительства. Как складывалась судьба художника и как прошло его детство? Что чувствовал он, сочиняя то или иное произведение, и каким был человеком? Эти и многие другие вопросы, волнующие аудиторию не имеющую специального образования, должны быть в центре внимания лектора, главной задачей которого является привить любовь к искусству, дать точную оценку наследию композитора, раскрыть черты его стиля, не впадая в излишнее теоретизирование. И здесь есть множество подходов.

С чего начать и как построить рассказ? Ведь он не может походить на автобиографию, что сразу оттолкнёт слушателя. Можно с зарисовки места действия, то есть родного города композитора, так, как Т. Попова в своей книге о Моцарте [1], адресованной юным читателям, создаёт живописную картину Зальцбурга, расположившегося на берегу ослепительно-голубой ленты реки Зальцах в окружении зелёных холмов и гор.

Как вариант подходит описание признания композитора в конце пути, связанного с удивительным случаем в его жизни, после чего возможен переход к началу. К примеру, чествование 60-летнего юбилея А. Дворжака в родном селе с исполнением мессы в храме, лодочными прогулками по реке Влтаве, шумным народным гуляньем, а затем музыкальными вечерами в Пражском музыкальном театре, которые проходили на протяжении 2-х месяцев и на которые чешский классик не являлся, стесняясь собственной известности. И, отталкиваясь от собственного высказывания композитора «Не говорите обо мне как о полубоге. Я простой чешский музыкант и навсегда им останусь», перейти к детским годам его жизни, в увлекательной форме освещая её события.

Согласно рекомендации Д. Кабалевского возможно применение «эффекта неожиданности». Начать с истории, на первый взгляд, не имеющей никакого отношения к объекту повествования, после чего сделать внезапную модуляцию к его детству. Сколько вариантов вступительного раздела инициирует рассказ о М. Мусоргском! Один из них – описание с помощью соответствующей лексики народного суеверия с «обманом смерти» через переименование младенца в семье, где умирали дети, что имеет прямое отношение к родителям Модеста.

«– Митюх! А Митюх! Чаво орёшь?»

– Слыхал, в доме барина Петра Алексеича смерть обманули. Чай двоих сынков схоронили, ан барчук Филарет захворал. Тому и порешили – имя сменить. Придёт она матушка-смерть по душу раба божьего Филарета, ан, оказывается, нет у нас Филарета, а вместо него Иван аль Сидор. Тут она от него, голубчика, и отступится». Филарета

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

переименовали в Евгения и отслужили молебен в честь его здоровья, а вскоре в доме барина Петра Алексеевича Мусоргского родился ещё один сын – Модест, будущий великий композитор, гордость России». А далее можно одну за другой перелистывать страницы жизни русского гения, а вместе с ними и его музыкой страницы русской истории.

Один из способов концентрации внимания – вопрос к аудитории. Они могут быть самыми разными. «Как вернуть мыльный пузырь в мыло, а кляксу в чернило? Куда бежит и что собирается сделать собака-гуляка? А бывает ли слон, который любит танцевать в сопровождении скрипки и не брать за это угощенье? А что делает кот на мельнице, где мышки, поедающие зерно, стали похожи на пышки?» Понятно, что эти вопросы адресованы детям, которым ещё до знакомства с музыкой В. Птушкина уже интересны его песни, откуда родом эти вопросы.

Аудитория сразу же включается в «действие», когда в начале рассказа есть небольшая интрига. Лекцию-концерт, посвящённую творчеству Д. Гершвина можно начать следующим образом: «Представьте себе сапожника влюблённого в оперу. Как-то увлечение не совсем вяжется с профессией меломана. Тем не менее такой случай в истории был. Сапожника звали Мориц Гершович. В числе многих одесских эмигрантов он отправился в конце XIX века в США в поисках счастья и нашел его. Во-первых женился на дочери петербургского скорняка Розе Брунsvик, а во-вторых устроился на фабрику модельных туфель, что позволяло не только ходить в оперу, но и воспитывать троих талантливых детей – сыновей Джорджа и Айру и дочь Френсис. Фамилию Гершович он сменил на Гершвин. Её и унаследовал будущий великий американский композитор».

Один из самых распространённых видов вступления к лекции – обращение к очень интересному факту из жизни композитора, связанному с его высоким нравственным обликом. Разве оставит слушателя равнодушным факт, когда на первый солидный гонорар А. Дворжак установил надгробный памятник своему первому учителю музыки А. Лиману в родном селе Злоницы? А бескорыстие Д. Шостаковича? Работая над циклом 24 прелюдии и фуги, он ежедневно приглашал к себе домой первую исполнительницу этого сочинения Т. Николаеву, чтобы в своей семье накормить обедом талантливую пианистку в голодном 1951 году и таким образом поддержать её. Говоря о С. Танееве, уместно вспомнить его похороны, когда крестьяне в знак к особому уважения несли гроб с телом композитора 2 км до ближайшей станции.

Исходя из вышесказанного, следует констатировать бесконечное число вариантов начала лекции, интерпретации фактов биографии композитора, построения рассказа в увлекательной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попова Т. В. Моцарт / Т. В. Попова. – М. : Музыка, 1967. – 191 с.

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТІ
ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ДИСКУРСУ**

Зрушення в розумінні критеріїв цивілізаційної динаміки інспірує комплекс проблем методологічного характеру. Акцент на багатовимірності означає усвідомлення глибокої й усталеної залежності методу дослідження педагогічного об'єкту від його природи, структури і специфіки контекстуальних зв'язків. На зміну глобалізму універсальної пояснювальної схеми приходять плюралістична методологія. Такий підхід виявляє когнітивні сфери, в яких ефективно діють донаукові форми знання. До них слід відносити знання, втілені у відроджувані етнохудожні явища, що органічно входять до структури як наукового, так і буденного знання. Значний сенсозберігаючий потенціал «м'якої» надбудови на гуманітарні аспекти будь-якого знання мають герменевтичні методи, які ґрунтуються на продуктивній аналогії педагогічної дії з текстом. Знайти спосіб реконструкції педагогічної взаємодії в якості тексту – означає описати «об'єктивний дух» складного педагогічного цілого, складовими якого є педагогічні ролі і події. Сенс дії мислиться як вираження «об'єктивного духу». Він не створюється окремими людьми, а стає продуктом колективних зусиль. Індивідуальна дія «прочитується» як своєрідна проекція «колективного сенсу», що становить сталу структуру педагогічного простору.

У рамках такого прочитання тексту будь-яка педагогічна дія ґрунтується на передіснуванні певної культурної структури, детермінованої колективними ідеалами та цінностями. Здатність «охопити» ці колективні ідеали та цінності – це і є «герменевтичне передрозуміння», що лежить в основі всіх форм герменевтичного аналізу. Однак така настанова суперечить прагненню зрозуміти сенс індивідуальної дії. Д. Александер називає це явище «колективним ідеалізмом герменевтичного аналізу», що наслідує властиву класичній герменевтиці «слабку ланку»: він призводить до ситуації, широковідомої як «герменевтичне коло». Крім того, заповідною зоною герменевтичного аналізу стають непрямі зв'язки і взаємодії – спонтанні самодетерміновані дії, в яких і проявляється активність особистості, реалізується момент свободи, завдяки чому генеруються нові культурні цінності.

У процесі герменевтичного аналізу художня інтерпретація ґрунтується на передіснуванні певної художньо-образної структури, детермінованої загальнолюдськими цінностями та ідеалами, і саме вони є тією первинною реальністю, яка уможлиблює прочитання смислу музичного твору. В цьому плані раціональному знанню протиставляють доінтелектуальне, естетичне, символіко-образне осягнення ірраціональних основ людського буття, зокрема, мистецтва. Особливу роль у цьому процесі відіграють духовні потреби, емоції, воля, почуття, інтуїція, натхнення, глибини підсвідомого, тобто ті духовні сутнісні сили, які становлять духовний потенціал особистості.

В умовах формування нової гуманістичної парадигми особистісно орієнтованої освіти цей підхід набуває особливої актуальності. У ньому фіксується набутий музично-естетичний і культурологічний досвід, що спирається на рефлексію, і реалізується можливість його використання для особистісно-ціннісного осмислення музики під час інтерпретаційного процесу.

Виходячи з цих філософських ідей, є всі підстави стверджувати, що саме духовний потенціал є джерелом творчої самореалізації майбутнього фахівця в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інтерпретаційному процесі. Останній стає не просто діяльністю художнього мислення, спрямованого на розкриття виражальних можливостей твору, а певною творчою процесуальністю, в якій діють такі фактори, як "вільне конструювання", спалахи творчої інтуїції, стан творчого осяяння, що немовби вивільнюють "поле" для творчої імпрровізації заради виявлення смислу художнього твору. Тому настанова на забезпечення майбутніх фахівців педагогічно і художньо доцільними знаннями щодо мистецьких творів, педагогічно керованого формування узагальнених прийомів художньої діяльності, побудованих на основі логіки інтерпретаційного процесу, є недостатньою і трансформується (не втрачаючи методичної цінності стосовно цілісного світорозуміння, розвитку здатності до творчої самореалізації) через розуміння-співпереживання світу і себе у світі.

Наведені вище теоретичні передумови дають можливість окреслити контури неklasичної моделі вищої мистецької освіти, яка ґрунтується на новому типі раціональності. Ефективність упровадження компетентнісного підходу у вищих мистецьких навчальних закладах надто залежить від умов становлення множинної суб'єктивності, яка дає змогу діяти в різних соціокультурних контекстах. Реалізацію компетентнісного підходу необхідно пов'язувати з герменевтичними інтенціями та глибинами людської духовності. Це свідчить про те, що педагогічний процес у вищій школі одночасно є процесом збагачення і розширення духовного потенціалу студентів.

УДК 788.43

А. М. Понькина,
г. Донецьк

ЯПОНСКАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В КОНТЕКСТЕ ДУХОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX СТОЛЕТИЯ

Начиная со второй половины XX столетия в музыкальном искусстве различных стран можно отметить небывалый подъем исполнительства на саксофоне и в связи с этим бурное развитие национальных школ¹ игры на этом инструменте. На сегодняшний момент выкристаллизовались такие прогрессивные школы игры на саксофоне как французская, американская, русская, японская и др. В рамках этих исполнительских школ выросло много талантливых саксофонистов, которым стала характерна собственная манера игры, особенная исполнительская семантика², индивидуальная тембро-звуковая модель³ и т. д.

¹ Основным критерием понятия «школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования, и возникла преемственность «учитель – ученик».

² По определению Н. Костенко, *исполнительская семантика* – это система способов музыкальной выразительности, которую воспроизводит и передает исполнитель, в том числе и исполнитель-саксофонист, на основе композиторского текста [3, с. 7].

³ По определению И. Висковой *тембро-звуковая модель* рождается вместе со звуком и связана с его акустическими свойствами, влияющими на формирование тембра музыкального инструмента, в соответствии с физическими и музыкальными свойствами звука. В понятие *тембро-звуковой модели* могут входить следующие *элементы*: тембровая окраска звука; звуковысотные характеристики нот звучащего диапазона и связанные с ним представления о регистрах; эффекты объемного звучания (вibrato и фруллато); эффекты спектрального звучания (флажолеты); динамические возможности звуков в различных регистрах; реализация возможностей долготы звучания (артикуляция, штрихи, скорость

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Сегодня, одной из ведущих исполнительских школ является японская школа игры на саксофоне. Как указывает в своей докторской диссертации В. Иванов, «за последние два десятилетия общий уровень японских саксофонистов неизмеримо вырос, их исполнительское мастерство получило международный авторитет» [2, с. 70 – 71]. В рамках этой исполнительской школы, которую возглавляет С. Арата, можно назвать таких известных саксофонистов как Ю. Омаро, Р. Нода, К. Манесада, Й. Сосаки, К. Уеда, К. Симожи, Й. Ичикана, К. Инуе, К. Муто, Т. Саито.

Огромное влияние на формирование этой исполнительской школы (как и на формирование многих других национальных исполнительских школ), оказала французская саксофоновою исполнительская школа. В рамках японской школы игры на саксофоне объединились исполнители, получившие профессиональное образование у таких метров саксофонового исполнительства как французы М. Мюль, Ж. М. Лондейкс и американец Ф. Хемке⁴. «Оценивая японскую <...> школу, нужно сказать, что они находятся под воздействием французского и американского искусства игры на саксофоне» [2, с. 69]. В связи с этим в рамках этой школы обобщились черты, характерные для исполнительского стиля французских и американских саксофонистов. Однако эти черты переосмыслились в зависимости от национальных традиций, сформированных на основе японской исполнительской школы.

Саксофонистам японской исполнительской школы присущи богатое использование нетрадиционных исполнительских приемов, сонористических и акустических эффектов. На основе выше перечисленных приемов созданы первые ультрасовременные композиции японского саксофониста Р. Ноды. Возросшее мастерство саксофонистов привело к появлению большого количества художественного, технического, инструктивного материала. Можно отметить такие труды как «Школа игры на саксофоне» и «Гаммы для игры на саксофоне» С. Арата. Кроме этого этим саксофонистом сделан целый ряд переложений пьес классической музыки.

Отсчет профессионального образования саксофонистов в Японии следует вести от 1951 года. Именно в этом году С. Арата открыл класс саксофона в Токийском национальном университете изящных искусств и музыки. В 1971 году открывается класс саксофона в Токийском музыкальном колледже, возглавляет который ученик С. Арата и Ф. Хемке – Ю. Омаро. На сегодняшний момент классы саксофона открыты во всех музыкальных учебных заведениях. Хочется отметить таких ведущих саксофонистов, возглавляющих классы саксофона. Й. Сосаки – сейчас возглавляет класс саксофона в Токийской музыкальной академии, К. Уеда – профессор музыкального факультета Хиросимского университета.

Все японские саксофонисты объединены Ассоциацию японских саксофонистов (*Society of Japanese saxophonists*), которая проводит и устраивает концерты, мастер-классы, осуществляет запись музыки для саксофона. Подъему исполнительского мастерства японской школы игры на саксофоне способствует активная концертная практика таких саксофонистов как С. Арата, Ю. Омаро, Р. Нода, К. Манесада и др. Все японские саксофонисты частые гости различных фестивалей, конгрессов, симпозиумов саксофонистов, их ученики лауреаты международных конкурсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых

звукоизвлечения и т.д.). Таким образом, тембро-звуковая модель всегда существует в стилистических и исторических рамках и определяется традициями исполнительства [1, с. 17].

⁴ Ученик Ж. М. Лондейкса.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інструментов в музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. В. Вискова. — М., 2009. — 25 с.

2. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Иванов Владимир Дмитриевич — М., 1997. — 296 с.

3. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Костенко Наталя Євгенівна. — Х., 2009. — 18 с.

УДК 378.637.036:78

*О. Є. Реброва,
м. Одеса*

ПРОСВІТНИЦЬКА СУТНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПЕДАГОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Пізнання людиною навколишнього світу йде, за переконанням В.І.Вернадського, різними напрямками, йдеться про філософію, мистецтво, релігію, науку. Особливості наукового пізнання з погляду культури полягають у тому, що науковому осмисленню може бути піддана будь-яка галузь знань, а також мистецтво, релігія, природа, людські взаємини.

Людина не тільки осягає культуру, вона є суб'єктом культури. Сприймаючи продукти культури людина будує свою концепцію життя, свою особисту культуру подібно до того, що вона спіткала: у своїх переживаннях і відносинах вона спирається на досвід інших. Найчастіше це відбувається через мистецтво, адже життя героїв багатьох творів є узагальненими характеристиками складної гами людських взаємовідносин. Таким чином, культура через мистецтво допомагає людині пізнавати світ емоцій, світ духовної сфери. У цьому аспекті можна визначити мистецтво як процес віддзеркалення дійсності, сприйнятої і оціненої творчими особами з позицій естетичних категорій (прекрасне, потворне) і втіленої в продуктах творчої діяльності на основі художньо-образної інтуїції, фантазії, уяви. Пізнання дійсності через мистецтво відбувається не прямо, а опосередковано через акцентування уваги творчої особи на будь-якому факті або явищі, яке він передає своєрідною мовою мистецтва. Отже, мистецтво як особливий засіб пізнання дійсності виконує свою просвітницьку функцію через опосередковану інформацію про світ минулого, сучасного та майбутнього. Саме така голографія є характерною особливістю просвітницької місії мистецтва.

Однак між мистецтвом та суб'єктом, на який спрямована його просвітницька функція виникає особливий посередник – інтерпретатор, саме тому, що мистецтво несе нам не пряму а опосередковану інформацію, яку треба усвідомити, зрозуміти, пережити, відтворити, а в педагогічному процесі, іще і розтлумачити.

Аналіз наукових джерел з проблематики інтерпретації творів мистецтва показав достатню зацікавленість нею з боку науковців. Здійснюються пошуки специфіки художньої інтерпретації в педагогічному процесі, в результаті яких остання поділяється на виконавську, педагогічну, вербальну, художньо-педагогічну (С.Шип, О.Ляшенко, О.Полатайко); розкриваються можливості творчого самовираження та розвитку майбутніх фахівців в процесі виконавської інтерпретації (Н.Свещинська, Г.Падалка, В.Шульгіна); особливого значення в контексті інтерпретації набуває феномен музичного мислення як художньо-образне та вербально-інтерпретаційне, виконавське (Н.Антонець, В.Крицький, О.Полатайко); стають предметом дослідження спеціальні герменевтичні уміння, які забезпечують успішність інтерпретаційних процесів в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музичній діяльності та викладанні мистецьких дисциплін (Д.Лісун, О.Олексюк, О.Щолокова).

Більшість досліджень в галузі мистецтва і педагогіки мистецтва, які присвячені творчій діяльності, обов'язково торкаються питань художньої інтерпретації. Передусім, це праці М.Арановського, М.Бахтіна, Н.Корихалової, В.Крицького, В.Медушевського, О.Маркової, Г.Падалки, С.Фейнберга, І.Ципіна, О.Щолокової, інших науковців. У широкому розумінні інтерпретація - поняття, яке позначає різноманітні процеси роз'яснення, тлумачення будь яких текстів. Такий ракурс сутності даного поняття дозволяє застосовувати його в різних галузях знань, зокрема, в літературознавстві, музикознавстві, науці, програмуванні, юриспруденції тощо, що розширює межі просвітницькою функції інтерпретації.

Для мистецтва в інтерпретації важливим є акт відтворення художнього образу як реалізація його розуміння, тлумачення, емоційного та творчого осягнення. Тому інтерпретація в мистецтві - завжди процес індивідуальний, оскільки виконавець - інтерпретатор відтворює художній образ на основі своїх власних уявлень про нього, власного ставлення, яке зумовлено його власним досвідом, фаховою компетентністю. Це кардинально відрізняє сутність інтерпретації в мистецтві та в науці, «оскільки в процесі інтерпретації художнього тексту або музичного твору інтерпретатор – літературознавець, режисер, виконавець – завжди вносить в матеріал, що інтерпретується, деякий особовий сенс, тлумачить його по-своєму. Це слугує основою множинності інтерпретацій в мистецтві й літературі» [1].

Отже, бачимо, що процес художньої інтерпретації в педагогічній площині виконуючи просвітницьку функцію стає феноменом ментальним, оскільки інтерпретація будучи зумовленою історичною свідомістю передає опосередковано її особливості; акцентує увагу на духовній сутності буття людини через мистецтво; спрямовує інтенції людини до високих цінностей, через які формує певні етично-свідомі ставлення до життєвих реалій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ивин А.А. Словарь по логике [Электронный ресурс] / А.А. Ивин, А.Л.Никифоров. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/contents.nsf/logic/>

УДК 784.3

*А. И. Рыкунов,
г. Луганск*

ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Своими истоками камерная музыка уходит к эпохе средневековья. До конца 16 века это наименование относили лишь к вокальным жанрам. С 17 века оно было распространено и на инструментальную музыку. Столетием позже термином «камерная музыка» стали обозначать музыку светскую.

Для вокальной камерной музыки характерна экономия и тончайшая детализация выразительных средств; она обладает большими возможностями передачи лирических эмоций и тонких градаций душевных состояний человека. Оперная сцена требует большого голоса и ярких актерских данных, но, далеко не каждый обладатель большого, красивого голоса, может решать задачи камерного исполнительства. Особый акцент делается на психо-эмоциональную и техническую сферу, утонченное понимание и оригинальную трактовку произведения, гибкость звуковедения.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Вокальное искусство своим специфическим языком раскрывает нам тайны души человека и требует постоянного мышления. В свою очередь, вокальное искусство делится на две части – процесс, который ограничивается вопросами техники звукоизвлечения, и вопрос стиля исполнения, в котором техника должна играть второстепенную роль.

Для выявления идеи и замысла от исполнителя потребуется широкий кругозор, собственное мировоззрение, эмоциональные переживания, эстетический вкус и работа воображения. Поиск выразительных средств, динамики, темпа, тембра, фразировки и интонации – является следующим этапом в работе над программой.

Работа над вокальным образом распределяется на три периода. Первый – освоение нотного материала, второй включает техническую вокальную работу. Третий период – художественная обработка.

Певец должен много читать, особенно стихов, чтобы чувствовать поэтический образ исполняемого произведения. Эмоциональное исполнение сильно активизирует деятельность всего организма. Но все исполнительские эмоции должны быть выражены в прекрасной вокальной форме, что требует мастерского владения голосом. Надо помнить всегда, что, как бы ни ценить слово в романсе или песне, в первую очередь, при оценке общего настроения необходимо исходить из музыки.

В рамках общепринятой манеры вокального исполнительства можно считать, что существуют традиции, связанные с разными нациями – язык, история, культура. А также стилистические эпохи и течения - барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм и т.п.

Национальные вокальные школы (итальянская, французская, немецкая, русская) прошли длительный путь развития, формируясь в своих традициях, в рамках национальных культур, взаимно обогащая друг друга [2]. Однако национальная школа пения формируется как из вокальных принципов, так и из особенности психологического склада нации, истоков её музыкальной культуры, особенностей исторического развития. Можно сказать, что все хорошо поющие певцы пользуются схожими вокальными школами.

Главные составляющие вокального мастерства: дыхание и резонаторное пение, эмоциональное состояние, физическое здоровье голосового аппарата.

Вокальная техника служит художественной цели. Поэтому, только владея совершенной вокальной техникой можно решать художественно-исполнительские задачи.

Певческому дыханию всегда придавалась важная, даже основная роль. Тезис "искусство пения – искусство дыхания" [1, с. 16] известен со времен староитальянской школы. Голосовой аппарат состоит, как известно, из трех основных частей: дыхания, гортани и резонаторов. Соединение дыхания и резонаторов через свободную гортань – это и есть основной стержень певческого звучания. Очень важно идти от индивидуальной природы певца, все должно быть естественно. Дыхание определяет не только рождение звука, но и его силу, динамические оттенки, в значительной мере тембр, высоту и очень многое другое. В умелом использовании резонаторов кроется секрет и мастерство великих исполнителей. Профессор Ростовской государственной консерватории А.П. Беляева говорила, что пение резонаторами – это пение процентами. Кантилена и акустическая ровность вокальных гласных необходимые условия при исполнении произведений камерной музыки.

Исполнителям не следует забывать о специфике концертно-камерного пения, о необходимости укладывать всю гамму переживаний в рамки академически красивого звучания голоса. Все произведение должно быть пронизано единым настроением.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Исполнение романсов и песен требует умения быстро перевоплощаться. Камерное пение – искусство связано с созданием художественных образов. По сравнению с оперным пением, камерный стиль исполнения требует большей детальности, филигранности и гибкости нюансировки. Прекрасными исполнителями песен и романсов были ведущие солисты оперной сцены Н.Гедда, Н.Гяуров, Л.Собинов, С.Лемешев, И.Козловский.

У каждой нации свой подход к музыке, у каждого выдающегося композитора свой стиль. В творчестве И.С.Баха человеческий голос трактуется как совершенный инструмент. Инструментальный стиль исполнения отличают произведения В.Моцарта и Л.Бетховена. В камерных произведениях В.Беллини, Г.Доницетти, Дж.Россини, кроме льющегося звука, легкости и блестящей техники беглости от певца требуется умение использовать различные средства. Мелодии Дж.Пуччини и Ум.Джордано требуют одной вокальной краски, интенсивно и звучно поданной. В произведениях композиторов-романтиков (Ф.Мендельсон, Р.Шуман, Ф.Шопен, Ф.Лист), велика роль переходов, плавных смен настроений. В произведениях Э.Куртиса, П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова вокальные партии требуют более насыщенного звучания, хорошего звукового посыла. Своеобразие стиля М.Мусоргского, Д.Шостаковича, С.Рахманинова, Г.Свиридова – выразительность и пластичность, широкое дыхание кантилены, взрывчатая экспрессивность, контрастность переходов. Музыка Глинки представляет огромные трудности для певцов, так как композитор не иллюстрирует текст, а создает музыкальный образ. Музыку Чайковского нельзя "рвать" на отдельные фразы, слова. Она сильна именно своей целостностью. Лирический герой романсов Рахманинова охвачен переживаниями в настоящий момент, ими полна его душа, что должны быть немедленно выражены со всей искренностью и силой чувства. В современной музыке помимо чисто музыкальных трудностей содержится и другая важнейшая для певца трудность: она не столько поется, сколько говорится, эмоционально напряженно кричится, чуть слышно шепчется.

Эмоциональное состояние внутреннего покоя и уверенности у певца приходит с большим опытом и играет важную роль в исполнительском мастерстве. Задача исполнителя состоит в том, чтобы разобраться в своем душевном состоянии, набраться терпения и уверенности в себе. В искусстве пения, как и в любом искусстве, цель которого – воздействовать на людские мысли, стремление к совершенству – бесконечно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям / Ф. Ламперти. – 5 изд-е. – М. ; Пг. : Гос. издание, 1923. – 67 с.
2. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы / Л.К. Ярославцева. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 90 с.

УДК 787.65 (043.2) "19"

*А. А. Семикозов,
г. Киев*

К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАНДОЛИННЫХ КОНЦЕРТОВ XVIII СТОЛЕТИЯ: ИСТОРИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Мандолинное искусство (как феномен западноевропейской музыкальной культуры) привлекло к себе внимание зарубежных исследователей в XX столетии.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Активізували інтерес к мандоліні дві тенденції академічної музикальної практики: освоєння насліддя XVII – XVIII вв., і відродження професійного мандолинного виконавства з формуванням нових національних мандолинних шкіл. Однак в будь-якій галузі музикальної науки, що перебуває в стадії становлення, вчених-«первопроходців» цікавлять історичні аспекти функціонування явища. Дослідницькі підходи в вивченні мандолинного мистецтва не склали винятку. Переважає більшість як численних зарубіжних, так і нечисленних вітчизняних праць зосереджено на загальноісторичних і органіологічних питаннях. Між тим, багато проблем інтерпретації мандолинних концертів XVIII ст. залишаються поза увагою дослідників і вимагають вивчення. До них належить і *семантичний аспект, актуальність* історичної специфіки якого для сучасного виконавства важко переоцінити.

Для дослідження музикально-образної семантики конкретного інструментального жанру певного історичного періоду необхідно співвіднести історичні дані про розвиток вивчаемого інструмента з рядом контекстних явищ музикальної культури. В разі з концертами для мандолини з оркестром, переважно створеними після 1740 року, першочергову роль для розуміння їх образно-смысловий навантаження і концепції кожного окремого опуса, грає жанровий контекст.

В порівнянні з іншими представниками родини лютових, мандолина виділилася в самостійну різновидність з найбільш високою тесситурою лише кінці XVI століття. Через сто років в Італії домінували два типи мандолини: Міланська і Неаполітанська, а к 1740 року Неаполітанська зайняла домінуючу позицію, як зразковий інструмент, найбільш відповідний вимогам часу. Парадоксом розвитку мандолини стало те, що формування її остаточної моделі, що об'єднала всі принципові конструктивні відмінності від люти, відбулося на 40-і роки XVIII ст., коли родина лютових була вже майже витіснена з професійного обиходу.

В музикальній культурі Нового часу долю струнно-щипкових інструментів, як і більшість музикальних процесів, визначила опера. Їю була сформована нова парадигма якості інструментального звуку, орієнтована на відтворення голосової вокалізації, що вивела на авансцену інструменти струнно-смычкової групи.

Процеси розвитку опери, як жанру-«ідеолога» світської музикальної культури, вплинули на існування і визначили специфіку мандолинного виконавства. В цілому, інструмент співвідносили з побутовою музикальною традицією, на це вказує і факт відсутності в численних італійських консерваторіях XVIII ст. курсу навчання грі на мандоліні. Як інструмент яскравої тембральності мандолину почали включати в партитури домінуючих великомасштабних жанрів (опера і ораторії) провідні композитори високої професійної традиції. Так, Г. Гендель використовував її як «золоту ліру» в ораторії «Александр Балус». А. Вівальді ввів мандолину в ораторію «Триумф Юдифи». Партії для неї містяться в оперних партитурах Ф. Конті, Ф. Манчіні, Ф. Гаспаріні, Л. Вінчі, І. Хассе, В. Моцарта і др.

Одночасно мандолина привертала увагу ряду відомих композиторів і як інструмент, що має потенціал самостійного концертного виконання. Процес формування для неї репертуару академічної орієнтації почав закладати жанр сольного інструментального концерту А. Вівальді. Його спроба створення концертів для солирующей мандолини, для двох мандолин, включення

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інструмента в состав исполнителей трио сонат и концертирующую группу *concerto-grosso* был подхвачен как композиторами-профессионалами, так и исполнителями-мандолинистами.

Развивая жанр мандолинного концерта, авторы реализовывали в нем жанрово-стилевые тенденции, присущие концертам для инструментов академической традиции. Среди них одной из главных была непосредственная зависимость инструментальной образности и тематизма от оперы. Поскольку с середины XVII ст. успешность в оперной сфере стала определять статус и признанность композитора, с создания опер стремилось начать свою карьеру большинство итальянских музыкантов (в том числе и известные мандолинисты), не взирая на масштабы и характер своего дарования. Опера же конца XVII – начала XVIII в., утвердившая свою позицию жанра, формирующего систему духовных, эстетических и этических ориентиров общества, вступила в фазу «оттачивания» имманентно музыкальных интонационных формул, отвечающих требованиям риторики и содержащих мелодико-ритмические коды актуальных смыслов, идей, образов. Переноса открытия оперы в инструментальные произведения (и, прежде всего, в жанр сольного концерта), композиторы завершали процесс перенесения содержательно-смысловой нагрузки в имманентно музыкальную сферу. Одновременно, каждый из композиторов именно в операх (в соединении музыки со словом и действием) формировал систему собственных кодов, характерных для стиля его музыкального мышления.

Исходя из всего вышесказанного в качестве «ключей» к пониманию идей и образов мандолинных концертов XVIII в. представляется необходимым изучение не только риторических фигур и интонационных формул, утвержденных общей музыкальной теорией и практикой эпохи. Важнейшую роль в интерпретации идейно-образных рядов играет знание семантических кодов в операх А. Вивальди, Дж. Паизиелло и других авторов концертных опусов для мандолины.

УДК 373.2:373.3:811

*В. Д. Сологуб,
г. Николаев*

ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ У СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ В ПРОЦЕССЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НАД ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

Одной из прогрессивных идей проблемы формирования самостоятельности студентов музыкально-педагогических факультетов педагогических вузов есть мысль об определении целостного алгоритма освоения музыкальных произведений, выделении основных этапов работы и соответствующей им системы обобщенных приемов музыкально-познавательной деятельности. В общем виде идея формирования индивидуального исполнительского стиля в процессе самостоятельной работы над фортепианными произведениями раскрывается в работах А. Алексева, Л. Баренбойма, Г. Когана, Г. Нейгауза, С. Савшинского, А. Щапова, которые отмечали, что задача педагога заключается в том, чтобы научить учащихся рациональным приемам самостоятельной работы в процессе творческого изучения музыкальных произведений. Обобщенные приемы учебной работы применялись в педагогической практике выдающимися музыкантами-педагогами А. Рубинштейном, Л. Обориным, А. Гольденвейзером.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

В практике обучения студентов музыкально-педагогических факультетов существует достаточно большое количество приемов учебной работы. На наш взгляд, их можно сгруппировать по следующим признакам:

- 1) приемы, развивающие музыкальные способности студентов;
- 2) приемы, применяемые для формирования творческой самостоятельности и активности;
- 3) приемы, используемые для совершенствования исполнительского мастерства.

Рассмотрим особенности *третьей группы приемов*, используемых в музыкальной практике для совершенствования исполнительского мастерства. Анализ общих приемов работы над музыкальным произведением был сделан А.Вицинским [1]. *Музыкальное произведение* является основным содержательным учебным материалом в музыкально-познавательной деятельности студентов. В практике выработана закономерность изучения произведения, определяющая комплекс приемов работы, целесообразно используемый на той или иной стадии с целью совершенствования художественно-технического исполнения и формирования индивидуального исполнительского стиля. Процесс работы над музыкальным произведением в учебной ситуации складывается чаще всего из трех взаимообусловленных стадий: просмотра, детального фрагментарного разучивания и подготовки к публичному исполнению. На каждой из стадий вступает в силу характерная группа приемов учебной работы. Так, на этапе просмотра сочинения применяются приемы ознакомления с нотным текстом, прослушивания произведения с нотами в руках, чтения нот с листа. Характерными для стадии детального разучивания пьесы являются приемы работы над фразировкой, характером и окраской звука, аккомпанементом, различными мелодическими и гармоническими последовательностями. В ходе подготовки произведения к публичному исполнению применяются приемы запоминания музыкального текста наизусть, мысленного представления произведения в целом, исполнительский анализ. Приемы совершенствования технического исполнения инструментального произведения с учетом условий обучения нашли свое отражение в литературе, посвященной подготовке учителя музыки.

При несомненной целесообразности применения большого количества приемов на различных стадиях работы студента-музыканта, используемые приемы учебной работы в их сознании, чаще всего, связываются с содержанием того произведения, которое в настоящее время разучивается. Это происходит в связи с тем, что, с одной стороны, педагог не раскрывает широты применения приемов при изучении произведений, с другой – студенты ограничиваются сиюминутной ситуацией в процессе работы над музыкальным материалом, не перенося прием в изменившиеся условия. В этой связи актуальным вопросом является разработка *системы обобщенных приемов самостоятельной работы над музыкальным произведением*. Их усвоение способствовало бы формированию у студентов индивидуального исполнительского стиля.

Готовность будущего учителя музыки к самостоятельному изучению инструментальных произведений рассматривается нами как процесс и результат деятельности студента, включающей предварительное ознакомление с музыкальным произведением, чтение музыкального текста с листа, детализированную работу по частям, целостный анализ художественно-музыкальных средств, создание исполнительской интерпретации, подготовку к концертному исполнению и педагогический анализ. Данный результат достигается в процессе реализации будущим учителем музыки системы обобщенных приемов музыкально-познавательной деятельности, соответствующих содержанию этапов работы над инструментальным

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

произведением и целостному алгоритму освоения музыкального материала.

Общие подходы к изучению проблемы формирования индивидуального исполнительского стиля при подготовке учителей музыки определена Л.Арчажниковой, которой обоснована система обобщенных приемов учебной работы, характерных для деятельности учителя музыки в процессе самостоятельной работы. В систему обобщенных приемов самостоятельной музыкально-познавательной деятельности входят: *организация работы над музыкальным произведением; развитие музыкального мышления; управление учебной деятельностью* [2, с. 31].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А. В. Вицинский // Изв. АПН РСФСР. – М.: АПН РСФСР, 1950. - Вып. 25. – С. 171-215.
2. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. Книга для учителя / Людмила Григорьевна Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.

УДК 78.067

*А. И. Сивак,
г. Донецк*

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Индивидуальный музыкальный стиль – специфическое понятие музыкального творчества.

1. Многозначность понятия «стиль» позволяет определить стиль как обобщающую характеристику, исторически сложившуюся совокупность художественно-выразительных средств.

Мы можем говорить о художественном стиле эпохи, национальном художественном стиле, точнее народно-национальном, а также рассматривать стиль как направление, как этико-эстетическую идейную конструкцию.

Стиль, как более или менее узкое понятие, включает стилевые характеристики жанра (при этом, само понятие жанра может быть более широким и более узким), стиль письма композитора, стилевые особенности мелодики и т.д.

Наконец, можно рассматривать понятия индивидуального исполнительского стиля инструменталиста (певца, танцовщика и т.д.).

2. Индивидуальный исполнительский стиль – основополагающая художественно-творческая характеристика музыканта исполнителя. Стиль – есть творческое лицо исполнителя, его «визитная карточка».

Специфичность исполнительского стиля – неотъемлемая черта творческой индивидуальности инструменталиста и важнейший показатель его творческой зрелости и независимости.

3. Сфера проявления индивидуального исполнительского стиля инструменталиста.

Индивидуальные особенности и характеристики звукоизвлечения (например, «туше» у пианистов, манера ведения смычка у струнников и т.д.).

Взаимосвязь и взаимовлияние стиля, исполнительской манеры музыканта и его техники владения инструментом очевидны. Степень владения инструментом, конечно же, оказывает влияние на формирование исполнительской манеры музыканта. С другой стороны, стиль, точнее, сформировавшиеся художественно-эстетические принципы исполнителя, оказывают влияние на овладение им самой этой техники.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Темповые решения, особенности фразировки, артикуляция, – все несет на себе черты индивидуального стиля исполнителя. Даже исполнение мелизмов становится одной из характеристик творческой манеры музыканта.

Важную роль в характеристике индивидуального исполнительского стиля играет манера использования и градации исполнителем динамики, его обращение с нюансировкой.

К факторам, влияющим на формирование исполнительского стиля, можно отнести:

1. Значение психо-физиологического аспекта в формировании типичных черт художественно-творческой индивидуальности музыканта-исполнителя.

Конституция и тип высшей нервной деятельности – определяющие факторы «художественного темперамента», сценической, исполнительской «манеры» музыканта.

Возможность преодоления определенных негативных черт влияния на формирование индивидуальных характеристик творческой личности.

2. Влияние объективного и субъективного начал на формирование индивидуальных характеристик творческой личности.

Окружающая среда, как природная, так и социальная, воздействуют на формирование личности вообще и на формирование творческой личности в частности.

Особую роль в формировании творческой индивидуальности музыканта-исполнителя играют его контакты, в процесс становления, с другими, уже сложившимися художниками-мастерами, будь-то выдающиеся исполнители или педагоги, или даже не столь знаменитые, но сформировавшиеся и «авторитетные» творческие личности. Причем контакты эти могут быть не только реальными, но и виртуальными.

Этапы формирования исполнительского стиля.

1. На различных ступенях своего развития исполнитель подвержен большему влиянию того или иного фактора, определяющего формирование индивидуального стиля. Влияние это, кроме всего прочего, определяется и возрастными закономерностями развития личности.

2. Параллельность и тождественность работы по становлению исполнительских навыков и процесса формирования исполнительского стиля не вызывают сомнения.

Эволюция отдельных аспектов методики обучения музыканта-инструменталиста и, соответственно, методов формирования его творческой личности, обусловленная переходом с одной «ступени» развития на другую – важный элемент, обеспечивающий гармоничность всего процесса формирования музыканта-исполнителя.

УДК 78. 07:781.6 (477)

*Р. А. Сулім,
м. Київ*

КОМПОЗИТОР ЖАННА КОЛОДУБ У ТВОРЧІЙ СПІВПРАЦІ З ВИКОНАВЦЯМИ

Будь-який твір мистецтва є результатом діалогу митця із соціокультурним середовищем. В музиці таке спілкування композитора із слухачем неможливо здійснити без виконавця, який є не тільки посередником між композитором і слухачем, але й у деякій мірі стає співавтором твору. Адже саме від його інтерпретації залежить подальша сценічна і концертна доля музичного опусу.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Яскравим прикладом активної співпраці з виконавцями є творча діяльність сучасної української композиторки Ж. Ю. Колодуб, музика якої досить часто звучить на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах, на щорічних Міжнародних фестивалях «Київ-Музик-Фест», «Прем'єри сезону», «Сурми», записується у фондах Українського радіо, а також на грамплатівках і дисках. Твори Ж. Колодуб виконуються сьогодні не тільки в країнах СНД, але й у Німеччині, Польщі, Чехії, Канаді, США, Англії, Данії тощо. Багато з них вже давно визнано кращими зразками сучасної української музичної класики.

У творчому доробку Ж. Колодуб репрезентований широкий діапазон жанрів: оркестрова музика, твори для музичного театру і кіно, камерно-інструментальні ансамблі, а також фортепіанні, хорові та вокальні опуси. Інтерпретаторами та першими виконавцями оркестрової музики Ж. Колодуб у різні часи були видатні диригенти сучасності: народні артисти України І. Блажков, В. Гнедаш, В. Здоренко, В. Кожухар, С. Литвиненко, В. Матюхін, В. Сіренко; заслужені діячі мистецтв України І. Андрієвський, М. Лисенко, Н. Пономарчук, А. Шароєв; заслужена артистка України В. Жадько; німецький музикант О. Беннінгхофф та інші. Під керівництвом цих диригентів твори Ж. Колодуб звучали у виконанні найкращих оркестрів нашої країни – Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України, Національного ансамблю солістів України «Київська камерата», Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України, Академічного оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, камерних оркестрів «Archi» і «Київська камерна академія» та інших.

Серед оркестрових творів найбільш значимими досягненнями Ж. Колодуб є вісім концертів для різних інструментів з оркестром, які збагатили репертуар українських музикантів сучасними високохудожніми творами. Так, фортепіанні концерти Ж. Колодуб у різні часи з успіхом виконували заслужені артисти України Г. Дем'янчук, О. Рапіта, Є. Ржанов, В. Сагайдачний, народна артистка України Є. Басалаєва, заслужений артист Росії В. Лебедев, композитор і піаніст А. Бондаренко та інші. Цікаві інтерпретації концертів для струнних інструментів представили також відомі скрипалі – народний артист України І. Пилатюк, заслужені артистки України Б. Півненко та О. Рівняк, солістка Київського камерного оркестру «Archi» Н. Сіваченко, лауреат Міжнародних конкурсів О. Лагоша (альт) та відомі віолончелісти – заслужений артист України І. Кучер та М. Чайковська (Росія).

Багаторічний досвід спілкування Ж. Колодуб із виконавцями сприяє її глибокому розумінню потреб сучасної музичної практики. У зв'язку з цим композиторка завжди приділяє значну увагу створенню музики для тих фахівців, концертний і педагогічний репертуар яких дуже рідко поповнюється. Досить часто про це просять її самі виконавці, серед яких – студенти, аспіранти та викладачі Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, де Ж. Колодуб працює впродовж близько шести десятиліть. За власним визнанням композиторки, найчастіше такі пропозиції вона отримує від своїх колег з кафедри духових та ударних інструментів. Саме тому в її творчому доробку значну частину складають численні твори та ансамблі різних складів, написані майже для всіх духових інструментів. Так, Концерт для труби та камерного оркестру Ж. Колодуб написала на прохання професора НМАУ, заслуженого артиста України М. Бердієва, якому і присвятила цей твір. А її двадцять п'єс для дзвіночків і фортепіано з'явилися на світ завдяки ініціативі колишнього студента-ударника, а нині концертуючого виконавця С. Хмельова. У різний час інтерпретаторами творів Ж. Колодуб для духових інструментів були відомі

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

флейтисти – заслужені артисти України О. Кудряшов, А. Проценко, В. Турбовський та Ю. Шутко, лауреати Міжнародних та Національних конкурсів А. Кушнір і Б. Стельмашенко, соліст ансамбля «Камерата Академус» А. Коган (Ізраїль), а також заслужені артисти України М. Баланко і В. Посвалюк (труба). Серед виконавців ансамблевих творів Ж. Колодуб – Київський квартет саксофоністів під керівництвом заслуженого артиста України Ю. Василевича, квінтет мідних духових інструментів «Мажор Київ», який очолює старший викладач НМАУ В. Слупський (труба), та багато інших.

Творча співпраця Ж. Колодуб із виконавцями здійснюються також у процесі її концертної діяльності. Як композитор і піаністка в одній особі, Ж. Колодуб вже протягом сорока п'яти років (з періоду вступу до НСКУ) проводить творчі зустрічі з різною слухацькою аудиторією, виступаючи як сольо, так і в ансамблі не тільки в Україні, але й за її межами – у країнах СНД, а також у Чехії, Німеччині, Польщі, Єгипті тощо. Зосереджуючи увагу на виконанні власних творів та музики сучасних українських композиторів, вона виступає як сольо, так і в ансамблі. У різні часи Ж. Колодуб грала в дуеті з виконавцями різних спеціальностей: піаністами – народною артисткою С. Глух і професором З. Йовенко, з флейтистами О. Кудряшовим і Б. Стельмашенко, з вокалістами – народним артистом Росії А. Пономаренко, заслуженою артисткою України Е. Акрітовою, В. Вотріною та іншими музикантами.

Отже, у процесі багаторічної творчої співпраці Ж. Колодуб із виконавцями відбувається духовний обмін і взаємозбагачення музикантів різних фахів: у безпосередньому спілкуванні з композиторкою виконавцям значно легше опанувати та адекватно відтворити у своїй інтерпретації образно-емоційний зміст музики, яку вони презентують слухачам, а авторка під час такого тісного контакту з виконавцями вивчає їхні запити і практичні потреби, завжди враховуючи це у створенні нових опусів.

УДК 782.1

*Е. В. Тарасова,
г. Донецьк*

АРИЯ АИДЫ ИЗ I Д. ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ ДЖ. ВЕРДИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ М. КАЛЛАС И М. АРРОЙО

Ария Аиды Дж. Верди – одна из жемчужин итальянского оперного искусства. Она принадлежит к числу популярных произведений в среде вокалистов-профессионалов и любителей классической оперы. Названная ария входит в список произведений, рекомендованных для исполнения на различных вокальных международных конкурсах, так как в этой арии исполнительница может показать свои вокальные данные, широту диапазона, умение владеть голосом, проявить музыкальность, артистизм и многие другие качества.

Подготовка к исполнению этой арии предполагает не только тщательное изучение нотного текста, но и знакомство с опытом его музыкального воплощения исполнителями мировой известности. С этой целью нами были отобраны и проанализированы две контрастные, но высокохудожественные версии, принадлежащие Марии Каллас и Мартине Арройо¹.

¹ Версия Марии Каллас взята из сборника исполненных ею арий. Это студийная запись, год и место написания которой выяснить не удалось. Версия Мартини Арройо изучена по записи, сделанной 4 сентября 1972 года на спектакле в театре Ла Скала, под управлением знаменитого дирижера Клаудио Аббадо.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Нотний текст арії насичен масою композиторських указань касаючихся характеру музики, темпа, динаміки, артикуляції. При аналізі і порівнянні звучачих версій увага було звернено на виконання певицями авторських указань, а також на індивідуальні особливості виконання, пов'язані з трактовкою образу Аїди в даній сцені.

Марія Каллас – представительница итальянской вокальной школы бельканто, обладательница лирического сопрано. Основными признаками этой школы являются: высокая позиция, хорошая дикция, бесшумный подбор и расход дыхания и др. Пение М. Каллас отличается высокой позиционностью, собранностью звука, четкостью артикуляции.

Мартина Арройо – обладательница драматическим сопрано. Она принадлежит к немецкой вокальной школе, которая называется школой «примарного тона». Суть данной школы заключается в диафрагмальном дыхании, стабильно удобном пониженном положении гортани, развитых вибрационных ощущениях, посыле звука в область переносицы и лобных пазух. Пение М. Арройо носит «инструментальный» характер, в голосе присутствует едва заметное вибрато, что также характерно для названной вокальной школы. Эмоциональная подача отличается глубокой проникновенностью и чувственностью, которые исходят как бы из глубины души певицы.

Сравнивая две интерпретации арии Аїди, следует отметить, что они различны между собой также по образно-художественному видению героини, ощущению формы, трактовке ансамбля.

В исполнении М. Каллас образ Аїди приобретает героико-драматический характер. Данная версия исполнена напряжения, смятения, трагизма, в ней ярко подчеркиваются контрасты между разделами арии. Характерно, что при смене темпов певица не придерживается авторских указаний. Интерпретация отличается экспрессивностью вокально-технического интонирования, хорошим сочетанием в плане ансамбля. Условия студийной записи обуславливают гибкость и свободу исполнения арии Аїди.

В версии М. Арройо образ Аїди раскрывается как лирический персонаж. В этом исполнении певица сглаживает контрасты между пятью ее разделами, мягко и последовательно повествуя о переживаниях своей героини. Данная версия полностью соответствует авторским указаниям в плане темпа, большое внимание в ней уделяется художественной стороне исполнения.

Глубокое и проникновенное исполнение мастерами мировой оперной сцены Арии Аїди позволяет не только восхищаться их вокальным мастерством, но и раскрывает перед слушателями различные оттенки многогранного в своей сущности образа Аїди.

**ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ СУЧАСНОЇ
ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАНДУРИ
(на прикладі п'єси С. Мамонова «Спогад» для бандури соло)**

На сучасному етапі спостерігається академізація бандурного виконавства, яке активно розвивається у зв'язку з удосконаленням конструкції інструменту, збільшенням його технічних можливостей. У 1970 – 2000-і роки інструментальна бандурна музика утверджує себе як окремий напрямок камерної інструментальної творчості, розширюється діапазон оригінального репертуару для бандури, в тому числі створеного донецькими композиторами. Водночас відчувається недостатність аналітичної уваги до нових тенденцій та здобутків у сучасному бандурному виконавстві, зокрема творчості донецького композитора Сергія Мамонова. Відсутність літератури з цього питання зумовлює **новизну** та **актуальність** обраної теми.

Яскравим прикладом втілення новітніх тенденцій у інструментальній бандурній музиці є творчість С. О. Мамонова — відомого композитора, педагога, музично-громадського діяча, голови Донецької організації Національної спілки композиторів України, професора кафедри композиції і сучасних музичних технологій Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. До жанру бандурної музики С. Мамонов звернувся у зв'язку з появою у Донецькій державній музичній академії класу бандури (творчий керівник – доцент Олена Симонова). Саме тоді увагу композитора привернула сучасна бандура з її красивим і самобутнім тембром та ще не до кінця використаними художніми можливостями.

Інструментальна композиція “Спогад” для бандури соло була створена С. Мамоновим у 2005 році. Її інтонаційним першоджерелом став більш ранній твір композитора – поема-плач “Колосочки, колоски” на слова поета Олександра Кравченка для голосу та фортепіано, яка написана у 1993 році до вшанування 60-ої річниці трагедії голодомору. У п'єсі “Спогад” органічно поєднується народно-пісенний тематизм та сучасна гармонія, вдало розкриваються багаті темброво-кolorистичні та технічні можливості інструменту. Композитор майстерно опрацьовує прозору, неперевантажену інтонаційними елементами фактуру, з тонким художнім смаком використовує один з оригінальних та найдієвіших прийомів бандурного виконавства – накладання довго згасаючих звуків, що створює яскраві фонічні ефекти, вигідно підкреслює colorистичність різнобарвних гармоній.

Для висвітлення особливостей буття п'єси «Спогад» у виконавській практиці нами було досліджено дві, на даний момент єдиною існуючою версією цього твору, виконані студентками класу бандури ДДМА імені С. Прокоф'єва Аллою Конь¹ та Мариною Терлецькою² (клас доцента О. М. Симонової). Ці версії є контрастними щодо розкриття задуму композитора в образному плані, темповій і штриховій дисципліні.

Виконавська версія Алли Конь, бандуристки-вокалістки за творчою установкою, розкриває образ твору у лірико-епічному ключі. Виконавиця тонко відчуває вокальну (народно-пісенну) природу тематизму твору, точно виконує авторські позначки темпу,

¹ Лауреат міжнародного конкурсу, випускниця-магістрантка ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (2011) Алла Конь здійснила прем'єрне виконання декількох творів для бандури С. Мамонова, в тому числі і п'єси «Спогад».

² Лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів Марина Терлецька є магістранткою ДДМА імені С. С. Прокоф'єва.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

як основний обирає штрих *legato*, підкреслюючи таким чином пісенність першоджерела композиції.

Версія Марини Терлецької, бандуристки-інструменталістки за творчою установкою, пов'язана з розкриттям лірико-драматичного потенціалу твору, експресивно-емоційним переживанням трагічних сторінок української історії ХХ століття. Тема-рефрен у її виконанні має штрих *non-legato*, проводиться у більш швидкому темпі. Виконавиця не так явно виділяє мелодичну лінію, натомість більше прослуховує загострені інтонації в гармонії.

Кожна з версій розкриває певні образно-сміслові грані твору, що є переконливим свідченням ємності художнього потенціалу п'єси. Сподіваємось, що художні достоїнства твору привернуть до нього широку увагу виконавців, педагогів та слухачів.

УДК 78.07

С. П. Турнеєв,
г. Луганск

КОМПОЗИТОР – ИСПОЛНИТЕЛЬ: ДИАЛЕКТИКА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Музыкальное искусство конца ХХ – начала ХХІ века обогатило культуру беспрецедентными новациями. Смена художественной парадигмы, разнообразие и новизна эстетических концепций, появление принципиально новых композиционных техник и нотаций, расширение «палитры» исполнительских приемов и другие новшества стали основанием идентификации современной музыкальной практики как принципиально отличной от исторически сложившихся традиций классико-романтической эпохи [1]. Интерпретация – одна из главных категорий в творческом познании мира и искусства. Разновидностью интерпретации, особенно значимой для музыки, других исполнительских искусств, является исполнительская интерпретация – сложный процесс, в основе которого лежит понимание композиторского замысла в ходе интерпретации нотного текста и постижение авторского представления о музыкальном образе произведения. Процесс исполнительской интерпретации включает в себя три уровня: интерпретация нотной записи, проникновение в авторское представление о музыкальном образе произведения, творческое переосмысление музыкального образа.

В зону композиторской компетенции входят: точная звуковысотность, ритм, метр, темп, характер произведения и его частей, структурное строение произведения, инструментальный состав, динамика, акцентуация, штрихи, агогика, характер звучания (*dolce*, *furioso* и пр.). К исполнительской компетенции относятся тонкое варьирование параметров в рамках, четко определенных композитором; микроинтервалика на нетемперированных инструментах, индивидуальное определение темпа в указанных композитором границах, индивидуальные особенности артикуляции, тембр, индивидуальная трактовка агогики, определение динамических градаций в указанных композитором границах [1, с. 11 – 12]. Для выявления качественного отличия между ними определим авторский текст термином «инвариант».

Инвариант понимается как комплекс целостной системы. При изменении несущественных свойств вещь остается узнаваемой. То, что будет общим для всех интерпретаций после «вычитания» различий, и должно считаться *инвариантом* данного произведения. Необходимостью сохранения структурной целостности произведения и

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

определяется мера вариантности, иными словами граница той свободы, которую может позволить себе исполнитель [2, с. 43].

Предметом исследования является «Соната для фортепиано» (1979) автора данной статьи (вторая редакция 1982 г.). Впервые исполненное автором, произведение относится к раннему периоду творчества; в нём получила отражение древнеславянская тематика благодаря претворению архаических пластов фольклора. Соната наполнена драматизмом, борьбой страстей в сочетании с тонкой лирикой. Соната исполнялась также на международном музыкальном фестивале «Скопьевское лето», Македония (1992), в концерте абонеента «Музыкальный клуб Сергея Беринского», «Музыка Украины» (1997 – 1998), Москва, XI международном музыкальном фестивале «Київ Музик Фест» (2000).

В Москве сонату исполнил пианист и композитор Виктор Чернелевский, а в Киеве пианист Владимир Ворончук. Эти исполнения являются различными версиями (*вариантами*) трактовки *инварианта*.

Вариант В. Чернелевского практически соответствовал представлению автора. Это можно объяснить тем, что он имеет композиторское образование, владеет современными средствами музыкальной выразительности и нотации, что позволило ему увидеть в музыкальном языке систему, способную отпечатывать в себе многообразие эмоциональных состояний.

В. Ворончук представил собственную исполнительскую концепцию, которая лишь в общих чертах напоминала авторский инвариант. Соната предстала как «романтический» опус со сглаженной эмоциональной палитрой. Ритмические нюансы, паузы и цезуры, изменение динамики, педализации, акцентировка изменили интонационную фабулу. Выделение различных голосов в музыкальной фактуре послужило проявлению индивидуальной вариантности в передаче образного смысла сонаты. Это объясняется тем, что нотация не обеспечивает композитору возможности зафиксировать все детали произведения с максимальной определенностью. Они реализуются каждым исполнителем по-своему, сообразно его таланту, вкусу, темпераменту, техническому мастерству и пониманию замысла.

Таким образом, проблема нотного текста всегда была актуальной для исполнительской практики. Запись и звучание, создаваемое на ее основе подобны двум несоприкасающимся плоскостям, связь между которыми образуется в воображении художника, когда он интерпретирует произведение. И, естественно, что в каждом случае интерпретация единственна и неповторима, как результат индивидуальной воли исполнителя [2, с. 34 – 35].

Исполнители создали драматургию сочинений, придаёт им собственное звуковое воплощение, активно воздействующее на слушателя. Его исполнительская форма, пробуждает адекватные художественным идеям композитора, ассоциации, переживания, настроения. Главной задачей музыканта-исполнителя было воссоздание художественного содержания произведения [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Мятлева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: автореф. дисс. канд.искусствоведения / Н. Мятлева. – Магнитогорск, 2010. – 26 с.
2. Сирятская Т. Психология личности музыканта-артиста в аспекте исполнительской интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения / Т.А. Сирятская. – Харьков : ХГУИ им. И.П. Котляревского, 2008. – 187 с.
3. Халилова А. О единстве технического и художественного компонентов в фортепианном исполнительстве / А. Халилова // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал. – 2012. – № 1.

**АСПЕКТИ АНАЛІЗА ПРОИЗВЕДЕНЬ ДЛЯ ГИТАРЫ
(на прикладі «Іспанського концерта» для гітари з оркестром Н. Стецюна)**

Искусство игры на гитаре существует в различных вариантах исполнительства – аматорском, камерном, концертном. Имея давние музыкальные традиции, оно аккумулирует в себе лучшие достижения прошлого, постоянно обновляется и обогащается благодаря развитию национальных школ, где ассимилировался этот музыкальный инструмент.

В XIII веке гитара была уже широко известна в Испании, где стала настоящим народным инструментом – сольным или аккомпанирующим пению и танцам. В XVII веке инструмент распространяется по всей Европе и Америке, где возникают свои разновидности, а исполнительство обогащается спецификой этно-региональных особенностей.

На Украине гитара появилась в музыкальном обиходе на рубеже XVII – XVIII ст. сначала как инструмент сольного музицирования, позже приобрела широкое распространение благодаря принципам игры, которые напоминали игру на национальных щипковых инструментах.

Последнее десятилетие – новейший период развития национального гитарного искусства. Эта тенденция наметилась гораздо раньше – на рубеже 60 – 70-х годов прошлого столетия, когда к созданию национального гитарного репертуара обратились такие выдающиеся композиторы Украины как Л.Грабовский, Л.Колодуб, Е.Милка. Однако, именно сегодня поиск альтернативных решений становится самым оптимальным средством проявления индивидуальной позиции художника, полем художественного эксперимента. Но необходимо заметить, что при наличии достаточно широкого и разнообразного репертуара для гитары, созданного украинскими композиторами, это, чаще всего – пьесы разного характера, этюды, реже – сонаты. Что касается произведений крупной формы – концертов для гитары с оркестром, то в этой области можно привести значительно меньшее количество примеров (концерты Я.Лапинского, П.Палухина). Одним из образцов современного украинского концерта для гитары с оркестром является «Испанский концерт»(1997) Николая Стецюна, анализ которого является **целью** данной статьи.

Николай Григорьевич Стецюн (род. в 1942 г.) – композитор, педагог, член НСКУ, заслуженный деятель искусств Украины. В его творческом наследии есть произведения для симфонического и народного оркестров, камерно-инструментальные произведения, мюзиклы, детская опера, произведения для отдельных инструментов, среди которых – для 6-ти струнной гитары – 4 пьесы, «Испанский концерт» для гитары и симфонического оркестра и «Вариации на тему Корелли».

«Испанский концерт» демонстрирует артистизм, богатство эмоционального содержания, уравновешенность архитектурных решений. Свой замысел автор воплощает в сравнительно нетипичной для жанра двухчастной форме. Это можно объяснить нежеланием композитора обращаться к формообразующим приемам, уже канонизированным в процессе эволюции концертного жанра, «когда традиционная трехчастная схема «быстро – медленно – быстро» хотя и сохранила свое значение, но также стала только одной из многих возможных» [2, с. 147].

Солирующий инструмент и оркестр находятся в постоянном диалоге – соревновании. И все же тип конвертирования можно определить как доминантно-

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

солирующий. Именно гитара инспирирует эмоциональное напряжение в разных зонах формы, энергично репрезентует основной тематический материал, определяет перспективы его развития. Партия гитары представлена во всем богатстве своих экспрессивных возможностей.

Концерт представляет тот тип художественного мышления, для которого характерно мозаичное воплощение жизненных коллизий, в связи с чем образная сфера сочинения достаточно разнообразна. Она охватывает страстную рецитацию с тяготением в драматизированную эпичность, задушевную лиричность, философское размышление, огненный танец. Все это подвластно стихии движения – твердого и неуклонного в стремлении к конечной цели, наполненного динамики. Структурные «блоки»-разделы «Испанского концерта» контрастно представляют разные эмоциональные «ситуации». Стремясь подать каждый образ в динамичной перспективе, автор подчеркивает контрастность в рамках каждой части: образы действенные чередуются с напевно-лирическими, психологические, философские – с танцевальными. Композитор не остается надолго в сфере какого-либо одного психологического состояния или тембра-окраски, а постоянно меняет их, как в киномонтаже.

Большое внимание Н.Стецюн уделяет интонационной яркости тематизма. Стилистика концерта объединила в себе черты двух национальных школ – украинской и испанской (фламенко). Использование национальных и инациональных традиций раскрывает черты единства указанных музыкальных культур на разных уровнях – драматургическом, композиционном, интонационном. В Концерте воссоздан дух народного, тончайшие элементы национального стиля, без обращения к цитированию фольклорных образцов.

Целостность произведения достигается благодаря использованию нескольких основных мелодических попевок и оборотов, на трансформировании которых построено большинство фигуративного материала в концерте. Интонационное «зерно», из которого вырастает тематический материал, заложено во вступлении, открывающем I часть. Главные принципы художественного решения вступления – рапсодичность и монологизм. Может показаться странным, что в концертном жанре, диалогичном по своей природе, развиваются монологические формы, но это соответствует общей тенденции к интеллектуализации художественных концепций, которая обусловила развитие разных жанров на современном этапе. Так в концертном жанре претворяется одно из наиболее стабильных качеств симфонического мышления – концептуальность. А в решении основной проблемы симфонизма – создании целостной концепции человека – проявляются тенденции, которые М.Арановский определяет как «сжатие системы оппозиции до одной (действенность – медитация)» [1, с. 46].

Регламент данной статьи не позволяет остановиться детально на полном анализе данного произведения, в связи с чем остановимся на наиболее важных моментах.

Вступление – это «эпиграф» к концерту, который воплощает в себе основную тематическую идею – четырехтактный мотив, где заложен лейт-интонационный комплекс произведения – секунда и чистая кварта. Они станут первичным звеном, цементирующим весь концерт и получают многочисленные интонационно-образные перевоплощения. Можно допустить, что вступительный раздел выполняет функцию отсутствующей в этом концерте каденции солиста. 18 тактов импровизационного характера сначала звучат, как неторопливое размышление. Ощущается влияние песен типа *parlando rubato*, которые в традиции фламенко исполняют *a palo secco* (без аккомпанемента), а также влияние украинского эпоса, а именно – дум, с их

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

рапсодичністю, мелізматику. Використання поліладовості і метрична свобода (авторська ремарка *Ad libitum*) теж роблять музику яскраво національною. В монологі соліста своєобразно претворюється одна з головних примет концерту – інструментальна віртуозність, втілена в майстерстві речової декламації на інструменті. Монолог дозволяє показати діалектику процесу мислення, передати процес зародження і становлення мислі. В подальшому, виникаючи тричі на протязі частини, мотив вступлення буде поступово обогачатися інтонаційно, перетворюючись з теми-тези в матеріал генеральної кульмінації частини, т.о. втілюючи процес становлення мислі на рівні цілого.

Основні теми I частини жанровими істочками родяться з української ліричної пісенністю і одночасно наближаються до традиції іспанських *канте* (тема головної партії) або відтворюють активні танцювально-жанрові образи, майже зримі картини народного свята (тема побічної партії). Композитор використовує принцип лінійного напластування горизонталей; полімелодична фактура свідчить про зв'язок з практикою народного музичування. Часто виникаюча поліритмія між партіями соліста і оркестру вказує на характерну традицію фламенко.

Музика II частини насичена ігровими моментами, нагадує андалузькі свята і образність архаїчних древнеславянських ритуальних танців (суттєву роль у розвитку тематизму грає ритм, а група ударних виступає на паритетних початках з солістом). Обогачають колористичні можливості партитури ще помітні джазові впливи.

Авторське бачення національної характерності образної сфери цього твору реалізується з допомогою сучасного музичного мови, в якій знайшли вираження багатогранність жанрового змісту, принципи діалогічності і думно-рапсодійної імпровізаційності. Ведучими компонентами музичної мови композитора стають: вільне використання всієї діатоніко-хроматичної звукової гамми з певним тяготінням до бімодальності; різноманітність ритмічних формул; відповідно до традицій фламенко і українського епосу часте використання мелізматики; прагнення до тембрової живописності і створення смислово-конструктивного єдності завдяки майстерському використанню тематических модифікацій образів на основі варіантної техніки.

«Іспанський концерт» Н. Стецюна став цікавим зразком концерту для гітари з оркестром і важливим внеском у розвиток національного гітарного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановський М. Симфонічні пошуки. Дослідницькі есеї / М. Арановський. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Тараканов М. Симфонія і інструментальний концерт в російській радянській музиці (60 – 70-е роки). Шляхи розвитку: есеї / М. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.

**К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ МЕТРОРИТМА**

Прочтение исполнителем музыкального произведения в тактометрической нотации Нового времени привносит субъективное начало даже в достаточно точную фиксацию звуковысотности, темпа, метроритма, последний из которых является наиболее сложным и значимым.

Метрическая организация в межтактовых соотношениях (стопы высшего порядка) не имеет столь точных авторских указаний. Посредством предварительного логического анализа и активного интуитивного слухового поиска музыкант определяет «тяжелое время», метричность тактов высшего порядка. Разночтение таких определений является предметом спора исполнителей, педагогов, теоретиков, который сводится к предпочтению ямбического или хореического начала в межтактовых стопах. На наш взгляд, более убедителен метрический счет от сильной доли первого такта, когда начальный такт приобретает функцию первой доли высшего порядка.

В профессиональной европейской музыке гомофонно-гармонического склада преобладает двух- и четырехдольная метрическая пульсация, «квадратность» служит основной мерой организации, нормой музыкального мышления.

Особую значимость приобретает метроритмическая организация в ансамблевой игре, выступая едва ли не главным компонентом, объединяющим музыкантов в единое целое. Именно ансамблевое музицирование позволяет исполнителям воспринять в целостном единстве одновременное полиметрическое наложение нескольких тактовых размеров с магнетически «диссонирующими» метрическими акцентами.

Споры исполнителей, педагогов относительно тактовой метрики (внутритактовых стоп) сказываются, в основном, в типе фразировки, связанном с хореическими или ямбическими лигами. Снимая ежетактовую механическую повторность, оттеняя тяжелые и легкие такты (межтактовых стоп), исполнитель затрагивает не менее значимые сферы: «живое» дыхание музыки, естественное развертывание формы, обостренную выразительность метрических и динамических акцентов.

**Ф. ШОПЕН, С. РАХМАНИНОВ:
К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДИАЛОГА**

Творчество величайших композиторов Ф.Шопена и С.Рахманинова является знаковым не только для истории развития мировой музыкальной культуры, но и для развития исполнительского стиля. Исследованию фортепианных произведений Ф.Шопена посвящены труды Международного Конгресса музыковедов (Белявского, Хедли, Эккера, Хернади, Иранека, Кобылянской, Бэлзы, Кремлева, Лиссы, Лобачевской, Мильштейна, Протопопова, Скребкова, Шульца, Сихры, Сикоры, Томашевского и других музыкантов). Среди теоретических исследований, особое место занимают труды: А.Алексеева, Б.Асафьева, Л.Бронарского, Д.Житомирского, Л.Мазеля,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

В.Протопопова, С.Скребкова, Ю.Тюлина, В.Цуккермана; книги и статьи С.Арабкерцевой, И.Бэлзы, Э.Вирсаладзе, К.Игумнова, Ю.Кремлева, Г.Когана, А.Корто, Ф.Листа, М.Лонг, Л.Мазеля, Я.Мильштейна, Ф.Никса, Г.Нейгауза, Д.Рабиновича, А.Соловцова, А.Хубинского, Г.Хубова, и многих других. Особое место в современных исследованиях занимает изучение влияния творчества Шопена на формирование авторского стиля различных композиторов (западноевропейских, русских, украинских). Достаточно глубоко исследовано творчество С.Рахманинова (А.Алексеев, С.Арабкерцева, М.Арановский, Б.Асафьев, В.Берков, И.Бобыкина, В.Брянцева, А.Кандинский, Ю.Келдыш, Г.Коган, Е.Назайкинский, Ю.Понизовкин, А.Самойленко, Е.Сорокина, И.Сухомлинов, И.Царевич, Т.Чернова и многие другие). Но несмотря на это, есть ряд серьезных исполнительских проблем, которые требуют дальнейшего исследования.

Так, хотелось бы обратить внимание на следующие аспекты диалога композиторских стилей Ф.Шопена и С.Рахманинова: жанровый; стилевой; исполнительский. Проблема диалога в музыке глубоко исследуется в монографии доктора искусствоведения А.И.Самойленко. Говоря о феномене жанрового новаторства, возникающего в процессе межжанрового диалога, А.И.Самойленко отмечает, что «в исторической жизни музыки каждая предшествующая форма музыкального диалога готовит следующую, но и каждая последующая сохраняет, трансформируя его, опыт прежний. Так, например, если обратиться к опыту русской музыки на рубеже XIX-XX веков, то мы заметим, что поиск своего национального стиля объединил подходы к музыке Танеева и Лядова» [4, с.107]. Автор отмечает, что тенденцию доминирования внутрискладевого диалога над «межжанровой» идеей можно считать типичной для камерно-инструментальной миниатюры (жанровой области камерной музыки) в целом, обращаясь к творчеству С.Рахманинова, А.Скрябина, Н.Метнера, С.Прокофьева и других. О своеобразном «преломлении» жанра в творчестве С.Рахманинова говорит уникальный музыкант-исполнитель, педагог и исследователь С.Б.Арабкерцева: «подлинной стихией рахманиновского творчества была фортепианная музыка. В ней Рахманинов с наибольшей полнотой выразил свои художественные идеалы. Сохраняя зачастую привычные «романтические» названия – прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины, – зрелые рахманиновские пьесы свободно ломают соответственные жанровые признаки и развиваются, по существу, в новые типы фортепианной миниатюры» (курсив наш. – О. Ч.) [1, с. 3].

Еще одно связующее звено в стилевом диалоге – отношение к теме смерти (мотив *Dies irae*). По словам А.И.Самойленко, «вочеловеченное» положение данная тема обретает в творчестве Чайковского, Брамса, Шопена, Рахманинова, Мясковского, Кабалевского, Хачатуряна, Шостаковича... В интерпретации данными композиторами она перерождается в тему страдания (*со-страдания*) как формы личного переживания – *приятия-неприятия смерти*, может быть представлена и как тема рока – в ее романтическом понимании, как тема личной судьбы» [4, с. 128]. Особое место в фортепианном творчестве С.Рахманинова занимают «Вариации на тему Шопена» (ор. 22). Данный цикл очень мощно воплощает стилевой и исполнительский диалог двух гениев. И последний аспект исполнительского диалога – интерпретация С.Рахманиновым сонаты Ф.Шопена №2 си-бемоль минор, которая вошла в историю исполнительской культуры как своеобразный феномен.

Г.Нейгауз, говоря о музыке Шопена, подчеркивал характерную черту его творчества, которую исследователи обозначали польским словом «*zal*»: «это славянское слово, пожалуй, лучше всего можно уподобить русскому «жалеть». Соединение жалости, нежности, сострадания и любви, выражаемое польским словом

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«zal», нашло в музиці Шопена таке неслыханно сильне вираження, що по праву вважається некоторими дослідниками однієї з самих суттєвих сторін його творчості. Наряду з другими конечно!» [3, с. 236]. Словами В. Забирченко, «истокі *«особого напруження рахманіновського інтонирования і його скритий трагізм» в «постоянному стремленні в недостижиме ідеальне майбутнє, неможливість вихода за межі встановленого кола, неможливість примирення епічного завжди з ліричним «сейчас» і з драматичним порывом в «после», в запредельное, легко превращаючимся в «нікогда»* [2, с. 166 – 167]. Данні слова можуть бути ключевими для виконавської інтерпретації творів цих композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арабкерцева С. Б. Фортепіанні твори С. В. Рахманінова. П'єси-Фантазії ор. 3. Музикальні моменти ор. 16. Прелюдії ор. 23, 32. Стильові особливості інтерпретації / С. Б. Арабкерцева. – Ростов-н/Д. : ООО «Терра» ; НПК «Гіфест», 2001. – 148 с.
2. Забирченко В. Категорія часу в фортепіанній поезії С. В. Рахманінова : дис. ... канд. мистецтвознавства / Забирченко В. – Одеса, 2007. – 183 с.
3. Нейгауз Г. Г. Роздуми, спогади, щоденники, вибрані статті, листи до батькам / Г. Г. Нейгауз. – М. : Сов. композитор, 1983. – 526 с.
4. Самойленко А. С. Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу : монографія / А. С. Самойленко. – Одеса : Астропринт, 2002. – 244 с.

УДК 788.43

*І. Б. Чернов,
м. Київ*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ГРИ НА САКСОФОНІ

Стильовому підходу приділяється значна увага в системі навчання гри на саксофоні. Стиль, поруч із жанром та образністю, входить до числа факторів, на яких утворюється виконавський інваріант. Вірність цим трьом основам може стати критерієм справжньої інтерпретації.

Важливою ознакою виконавського стилю є те, що в будь-якому трактуванні він завжди передбачає єдність і цілісність. Саме такий погляд має бути для студента переважним, оскільки виконання у стилі завжди народжує почуття естетичної гармонії та насолоди. Заснований на досягненні смислу окремого музичного твору в контексті творчості композитора, а також художніх явищ певної епохи, він стає важливим засобом, що розвиває особистість студента і підвищує його мистецьку ерудицію. У процесі розуміння народжується новий феномен – внутрішній образ стилю, який, концентруючись у свідомості, утворює особистісний погляд.

Виконавська орієнтація на стиль композитора дозволяє в умовах навчання гри на саксофоні глибоко проникати в задум твору та знаходити відповідні засоби виразності. При цьому стиль, окреслюючи права й можливості виконавця, виховує в нього почуття відповідальності перед композитором, слухачем, перед своєю професійною совістю.

Розглянемо деякі можливості використання стильового підходу в системі фахової підготовки студента. Безумовно, будь-які конкретні рекомендації щодо виявлення властивостей того чи іншого виконавського стилю розкривають, перш за все, його нормативний бік, у той час, як ціннісна його складова, котра завжди пов'язана з особистістю музиканта, залишається таємницею. Разом з тим категорія стилю має певні властивості, які дозволяють зосередити увагу на тих цілях і завданнях, а також умовах протікання музично-педагогічного процесу, які орієнтують на пізнання та виконавську

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

реалізацію стилю композитора.

У системі професійної підготовки формування таких якостей ускладнюється тим, що до ВНЗ вступають студенти з різним рівнем підготовки, який часто не відповідає сучасним вимогам до виконавської діяльності фахівця. Тому вже з першого курсу необхідно приділяти увагу інтерпретації музичних творів на основі стильового підходу. Методика стилю може ґрунтуватися на принципах цілісності та єдності мети з урізноманітненням методів їх досягнення, а також творчої інтерпретації стильової виконавської норми. Зрозуміло, що складний процес осмислення музичного стилю передбачає поступовість. Разом з тим його цілісний характер спрямовує на те, що ці етапи можуть бути досить умовними, тобто поєднуватись у процесі розуміння музики або діяти синхронно.

На першому етапі відбувається емоційне осягнення музики певної епохи або окремого композитора. У цей час формується стиле-слуховий досвід, який знайомить молодого виконавця зі значною кількістю творів певного стилю. Поряд із власною виконавською діяльністю цей етап передбачає включення у стильове середовище, тобто слухання музики в різних варіантах – аудіо та відеозаписах, відвідування концертів тощо. У цей же період починає формуватися первинне відчуття стилю, виділення з різних творів окремих інтонацій або засобів виразності, які утворюють стильовий інваріант. Специфіка їх осягнення полягає в тому, що відповідне декодування починається з емоційної реакції.

Практика засвідчує, що студент під час засвоєння нового для нього стилю, відчуває певний дискомфорт, начебто знаходиться в новому мовному середовищі й боїться виразити свої емоції. Це зумовлено тим, що кожний стиль характеризується певним колом емоцій, особливою їх якістю. Хибна спрямованість емоційних реакцій у деяких випадках і породжує стильову неадекватність виконання. Допомагаючи студенту зрозуміти смисл нового для нього твору, викладач намагається перш за все спрямувати його виконавські емоції в необхідне стильове русло. Різні стильові помилки трапляються й під час виконання творів у інших музичних стилях, що свідчить про дуже низьку виконавську культуру студентів.

Разом з інтуїтивним осягненням виконавського стилю відбувається його інтелектуальне осягнення, що відповідає другому етапу розуміння музичного твору. За допомогою викладача студентові необхідно зробити стильовий аналіз твору, що дозволяє визначити його форму, усвідомити стильову специфіку семантичних засобів – мелодії, гармонії, тембру, динаміки, форми. При цьому формуються певні стильові уявлення, які утворюють нормативний стильовий код, і на їх основі – відповідна стильова установка. Її наявність не тільки мобілізує психіку на сприйняття стилю й формування його внутрішнього слухового образу, але й керує процесом його виконавського відтворення, налагодження фізичної, емоційної, інтелектуальної та вольової структури особистості. Відповідно стиль як системне явище знаходить своє відображення в цілісності особистості. Під час роботи над іншими творами стильова установка керує вибором виконавських засобів, необхідних для реалізації певного стилю, а також спрямовує у правильному руслі рухово-моторну систему виконавця.

На третьому етапі засвоєні попередньо знання знову трансформуються в емоційні почуття. Але ці нові почуття стають зовсім іншими, пропущеними кризь інтелектуальну сферу, тобто вони виникають у результаті розуміння авторського стилю. У цьому випадку виконавську реалізацію стилю можна вважати творчим актом, у якому відтворюється власна форма смислового вираження твору. Розуміння стилю як цілісної системи спрямовується чуттям виконавця, який заглиблюється в емоційний світ виконуваної музики. Певною мірою таке пізнання можна представити у вигляді

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

спіралі. У процесі його постійно здійснюється взаємозбагачення емоційної, інтелектуальної та духовної сфер особистості.

З урахуванням усіх цих міркувань постає питання, що має бути предметом вивчення під час пізнання стилю композитора. Умовно ці знання можна поділити на дві галузі – текстову і додаткову інформацію. До першої сфери належать: структура твору, особливості його мови – мелодії, гармонії, ритму. Певною мірою до них відносяться й авторські вказівки – темп, динаміка, характер виконання, тобто ця галузь вміщує все те, що зафіксовано автором у нотах. До додаткової інформації належить усе те, що допомагає адекватно інтерпретувати цей запис, тобто відомості про життя композитора, культурне середовище його творчості, традиції, що існують у галузі виконання цього твору, зокрема й сучасні його інтерпретації. На основі цих відомостей у свідомості студента утворюється особистісне бачення цього твору, в якому відображаються стиль композитора і план майбутнього виконання.

Значимо, що для педагогічного процесу у виконавському класі проникнення у зміст музики і створення певних гіпотетичних образів є надзвичайно складним завданням, оскільки не припускає довільного тлумачення і фантазування. Тому перш за все викладач має відчувати й розуміти стиль композитора для достовірного тлумачення музики, знайти для нього вербальний еквівалент, аби допомогти студентові відтворити стиль виконуваного твору. Одним із найважливіших завдань при цьому стає робота над виконавською ритмікою. Це зумовлено тим, що характер виконання твору саксофоніст повинен внутрішньо відчути, зрозуміти його витoki й особливості.

Отже, музичний стиль – це основний посередник, що стоїть між музикою і людиною, яка її сприймає. З педагогічних позицій він виступає не тільки засобом пізнання музики, а й засобом її розуміння. У процесі занять над конкретними творами студенти пізнають різні стилі, що дозволяє їм створювати адекватну виконавську та вербальну інтерпретацію. Використання стильового підходу в системі фахової підготовки студента стає умовою та концентрованим вираженням художньої культури, який спрямовується на гуманізацію освітнього процесу в його перспективному поступі.

УДК 781.6:111.85

*В. Чконія,
г. Никополь*

КРАСОТА КАК КРИТЕРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (на материале исполнительской интерпретации произведений С. Рахманинова)

Цель исследования – установить преимущество критериев красоты и ее взаимодействие с другими понятиями теории интерпретации в исполнительских шедеврах и современной методике преподавания музыки в начальном звене системы музыкального образования Украины. *Материалом* статьи избраны произведения С.Рахманинова «Вокализ» и фортепианные миниатюры.

Методологической основой исследования являются принципы историзма, метафизики творчества и христианской антропологии музыки (труды В. Медушевского, В. Соловьёва, А. Лосева, С. Аверинцева). Красота как трансцендентный феномен является основой исторически сложившегося типа лирического сознания, который содержит онтологическое единство субъекта и нацелен на понимание личности художника в момент его творческой самореализации. Космологическая концепция красоты историческим генезисом имеет платоновское

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

понимание красоты как Красоты, тождественной Богу. Красота в музыке раскрывается как художественный мир произведения. Художественно-звуковое пространство музыки – пространство эстетических ценностей, одной из которых является красота. Она открывается, когда субъект ощущает радость от стимула, исходящего от объекта и осознаёт их связь эмоционально. Современная методика преподавания музыки уже в начальном звене, в музыкальных школах и школах искусств, центральное место отводит формированию художественно-эстетического мировоззрения учащихся на углублённом изучении музыкальных шедевров различных эпох и их исполнительских интерпретаций. Главное внимание в курсе музыкальной литературы уделяется не столько анализу музыкальной формы, сколько пониманию музыкального произведения.

Современная программа для школ искусств рекомендует начинать курс музыкальной литературы с первого класса. С 1 по 3 классы курс называется «Слушание музыки», в его основе – развитие художественно-ассоциативного мышления детей на материале программной музыки. Таким образом, музыковедческая интерпретация музыкального произведения на практических занятиях основана на сравнительном анализе исполнительских интерпретаций музыкальных шедевров.

В фундаментальном учебнике В. Москаленко «Лекции по музыкальной интерпретации» не задействован такой фундаментальный механизм (и, соответственно, категория музыкальной эстетики и поэтики) как красота.

Красота как универсалия культуры субъектно-объектного ряда, фиксирует содержание и семантическую основу прекрасного. Красота как важнейшая категория культуры в её эстетическом восприятии и как феномен музыкального творчества играет особую роль в формировании исполнительской версии музыкального произведения. Компонентами красоты как эволюционирующего фактора являются тождество внутреннего и внешнего, единство формы и энергии. На чувстве красоты зиждется этико-эстетическое сознание художника. Переосмысление ценностных критериев в методике понимания композиторского стиля позволяет «услышать» пафос музыки С. Рахманинова по-новому – в энергийно-трансцендентном ключе.

Музыкальное творчество, исполнительство и восприятие музыки в целом основаны на интерпретации музыкального произведения. Именно она отражает особенности эпохи, стиля, эстетические воззрения композитора. Направление развития и тенденции современного музыкального образования выдвигают проблему фундаментального анализа музыкальных произведений. Музыкальная интерпретация в цикле музыкально-теоретических дисциплин служит обобщающим материалом в практической деятельности учащихся, а также вырабатывает навыки понимания музыкального произведения как феномена художественной целостности.

УДК 378.041

*М. М. Чугунова,
м. Київ*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

В сучасному українському суспільстві роль музичної освіти полягає в духовному розвитку народу, відродженні національної самосвідомості, розвитку інтересу до народної музики.

Метою вищої мистецької професійної освіти є підготовка вчителя, здатного до

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

саморозвитку, творчої самореалізації. Отже, завдання вищої школи наразі полягає у тому, щоб дати студентам не тільки певні знання та навички, а й навчити їх самостійно здобувати знання та професійно діяти відповідно обставин. Таким чином, майбутні фахівці надалі протягом життя зможуть розвиватися і самовдосконалюватися.

На сьогоднішній день іде пошук таких методів, засобів і форм організації процесу навчання, які дозволили б стимулювати пізнавальну активність майбутніх вчителів музики.

Мета даної розвідки – висвітлити проблему інтерпретації хорових творів відповідно до тенденцій розвитку сучасної музичної освіти.

Інтерпретація у філософії являє собою процес пізнання і розкриття сенсу об'єкта на основі його сприйняття шляхом внутрішнього переосмислення набутих знань, коли зміст зовнішніх форм переплавляється в суб'єктивність інтерпретатора [2, с. 17].

Оскільки тлумачення образу художнього тексту не можна порівняти з простою трансляцією інформації, то студент повинен відтворити його образ завдяки синтезу придбаних знань, вмінь та внутрішніх особистісних якостей, світогляду тощо. Поняття «інтерпретація» у диригуванні означає творче розкриття емоційно-образного змісту хорового твору виразними та технічними засобами диригентського апарату.

Результатом інтерпретаційної діяльності будуть наступні аналітичні уміння: чітке уявлення про взаємодію художніх засобів, розуміння виражальних можливостей елементів музичної мови, здатність охопити характерні прояви авторського стилю та інші. В. Л. Живов вважає, що такі уміння уточнюють і загострюють сприйняття музики, розширюють інтелектуальний горизонт, допомагають студенту самостійно орієнтуватися у формі та змісті твору, розвивають спостережливість, сприяють кращому запам'ятовуванню музичного матеріалу [1, с. 29]. Отже, велике значення у підготовці майбутнього вчителя музики має теоретичний аналіз хорових творів, який є основою його професійної діяльності. Крім розучування та виконання пісень, вона (діяльність) містить у собі вивчення музичної грамоти, слухання музики, диригентсько-хорову діяльність та інші форми музично-просвітницької роботи.

Студент в аналізі твору має аргументувати своє «бачення» художньо-образного змісту, обґрунтувати власну індивідуальну трактовку хорового твору, намітити виконавські та диригентські прийоми, які допоможуть йому втілити композиторську концепцію. Також студент має передбачити технічні і вокально хорові труднощі у роботі над твором і розробити способи їх подолання.

Процес інтерпретації хорового твору має здійснюватись з урахуванням історії його створення. Це передбачає збір біографічної інформації про авторів та їх творчість. Зберігаючи основні принципи цілісного музикознавчого дослідження, такий виконавський аналіз повинен дати матеріал висновків дещо іншого плану, а саме: можливі виконавські трактування твору, доцільність використання різних прийомів, відповідність їх стилю твору.

Виконавська інтерпретація хорового твору має містити такі пункти: концепція автора; загально-виконавські і спеціальні вокально-хорові засоби, за допомогою яких виконавець може втілити художньо-образний зміст твору; диригентські засоби і прийоми реалізації художнього образу; подолання вокальних, інтонаційних, ансамблевих, диригентських, та інших труднощів.

Цілісність і єдність виразних та технічних засобів створює той художній образ, який розкривається в процесі інтерпретації. Провівши певну дослідницьку роботу, засвоївши вище перераховані інтерпретаційні уміння, студент цілком здатний висловити оригінальні судження про твір.

Традиція виконання створюється в процесі живої виконавської практики і не

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

може бути єдиною і канонізованою. Але потрібно пам'ятати, що навіть самий ретельний аналіз тільки наближає нас до адекватної інтерпретації композиторської ідеї. Багато що залежить від особистості виконавця, його здібностей, культури, досвіду, знання. Останнім часом база знань стала більш доступна і різноманітна. З'явилась можливість працювати з численними джерелами інформації. В музичній освіті все частіше використовуються комп'ютерні мультимедійні технології. Комп'ютерне середовище формує умови для розвитку інноваційного мислення, забезпечує можливість створити передумови для інтелектуального та особистісного розвитку студентів, розвинути творчо-дослідницькі уміння. Процес інтерпретації має стати більш ефективним, відповідати сучасним вимогам завдяки застосуванню нових форм самостійної роботи із застосуванням цифрових технологій. Використовуючи Інтернет, можна отримати більший об'єм інформації, прослухати хорові твори, (оперні вистави) у виконанні кращих музикантів. Одна із ефективних форм самостійної роботи – це презентація анотацій до розучуваних творів в електронному вигляді (за допомогою програми Power Point).

Таким чином, інтерпретація хорових творів є основою для розвитку самостійної творчо-дослідницької діяльності майбутнього вчителя музики. Для забезпечення ефективності підготовки студента доцільно використовувати сучасні підходи до навчально-виховного процесу, зокрема інформаційні технології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Живов В. А. Исполнительский анализ хорового произведения / В. А. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 95 с.
2. Менжулова Р. В. Анализ текста хоровых произведений : учеб. пособие для студентов фак. музыкального образования пединститутов / Р. В. Менжулова. – Таганрог : Изд-во ТГПИ, 2005. – 102 с.

УДК 786.8:781.7

*В. В. Шафета,
м. Дрогобич*

АНСАМБЛЕВЕ КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАВСТВО НА ЛЬВІВЩИНІ ЗА УЧАСТЮ БАЯНА-АКОРДЕОНА ЯК ЧИННИК ПРОПАГАНДИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ УКРАЇНИ

Народно-інструментальне виконавство Львівщини у наш час відрізняє розвиток різноманітних форм: це колективи різного масштабу – від дуетів до оркестрових складів, серед яких академічні, фольклорні та естрадні колективи та їх синтезовані й проміжні форми, професійні, учбові та аматорсько-самодіяльні формації. Серед самодіяльних колективів минулого можна виділити ансамблі, які функціонували під егідою підрозділів Міністерства культури, профспілкових організацій підприємств та виробничих об'єднань, а також непрофільних навчальних закладів.

Даний регіон став об'єктом дослідження М. Давидова, Л. Пасічняк, О. Трофимчука, В. Гуцала, Л. Боднар, А. Онуфрієнка, Л. Дrajниці, А. Душного, Е. Мантулева, Б. Пица, А. Славича, Ю. Чумака, В. Шафети та ін. науковців у працях яких аналізується діяльність окремих митців та колективів Львівщини з різновекторних сторін діяльності.

Мішані ансамблі та оркестри народних інструментів з баянами у складі на Львівщини протягом періоду 1950-х – 2000-х років пройшли значну еволюцію як у комплектуванні, так і в репертуарній політиці. Провідні напрямки функціонування

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

народно-інструментальних колективів регіону початково були орієнтовані на балалаечно-домрові склади доповнені баянами, а у наступні десятиліття (1970-ті –1980-ті рр.) їх доповнюють бандури, цимбали, сопілки, гітари, що зумовлено необхідністю охоплення оркестровою практикою студентів наявних спеціальностей. Основу репертуару складали аранжування класичної та сучасної музики, фольклорні обробки, здійснені керівниками колективів та оригінальні композиції керівників чи педагогів закладу, частково доповнені творами фахових композиторів. Ті ж закономірності властиві й для функціонування малих мішаних ансамблів, утворених педагогами та студентами. Водночас, до 1970-х років баян входить у широку практику самодіяльного колективного виконавства, що зумовлено наявністю великого числа фахово підготованих музикантів та мобільністю й портативністю інструменту в умовах виїзних виступів.

Протягом 1980-х – 2000-х рр. на підставі самодіяльних та навчальних колективів виникають професійні формації фольклорно-автентичного, фольклорно-академічного, естрадно-фольклорного, та академічного спрямування, у т.ч. у складі хорових і танцювальних колективів з оркестрово-інструментальними групами, що наділені відносною автономністю концертної діяльності. Їх концертна діяльність відрізняється вагомістю ролі як у митецькому житті власного регіону, так і орієнтована на національно-етнічне представництво (що відображається на виборі інструментарію, характері аранжувань, рості виконавського професіоналізму, формуванні репертуарних напрямків) на міжнародному рівні, з виходом на комунікативні форми концертної практики (записи CD, участь у телевізійних та радіопрограмах, видання репертуарних збірок тощо).

Серед колективів Львівщини з баянами та акордеонами у складі представлено найрізноманітніші склади та напрямки музикування. Це, зокрема: *однорідні ансамблі баяністів* – тріо (А. Онуфрієнко, А. Батршин, М. Римаренко) та (Е. Мантулев, Р. Пукас, М. Мамайчук), ансамбль баяністів «Гармоніка», «Прикарпатський дует баяністів», квартет «Гармонія» та ін.; *мішане інструментальне тріо «Гармонія»* (баян, дві скрипки); *ансамблі народних інструментів за участю баяна-акордеона* – «Барви Карпат», «Українські візерунки», «Джерела Карпат», «Високий замок», «Галичина», «Збиранка», «Намисто», «Оркестра віто» та ін.; оркестр народних інструментів заслуженого ансамблю пісні і танцю «Верховина»; «Намисто» Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнологій ім. С. Ґжицького, оркестр баяністів-акордеоністів Дрогобицького ДМУ ім. В. Барвінського та ін.

Регіональною особливістю слід вважати малу кількість однорідних баянних ансамблевих складів, переважання фольклорно-орієнтованої (естрадної, аматорсько-самодіяльної чи фольклорно-академічної) репертуарної лінії у вокально-інструментальній та хореографічно-ансамблевій формах.

Виконавські колективи підпорядковані освітнім, мистецьким, навчальним установам, комерційним мистецьким проектам несуть функції популяризації національного музичного мистецтва у його календарно- та родиннообрядових й розважальних формах, патріотичного виховання, представлення українського фольклору та пісенно-танцювальної традиції на міжнародному рівні. Більшість колективів ведуть широку концертну діяльність за межами регіону та України, задіяні у активних комунікативних формах виконавства (радіо, телебачення, аудіозаписи, кінопродукція), долучаються до національно-патріотичних, релігійних чи благодійних акцій.

У творчих колективів Львівщини з баянами у складі зберігаються функції інструменту як складової фольклорного колективного музикування, естрадно-

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

розважального мистецтва, складової академічно-професійного та аматорсько-самодіяльного, театрального, хореографічного, хорового виконавства. В кожному з окремих випадків значення баянного компоненту є відмінним, зумовленим особливостями виконавських потреб та відповідного репертуару, однак багатство і різноманітність його функцій свідчить про органіку входження баяну у музично-виконавську культуру України загалом та соціальну значимість баянного мистецтва на Львівщині.

УДК 785.161

*Е. В. Шерстюк,
г. Луганск*

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ ДУХОВНОГО ОБЩЕНИЯ В НАПРАВЛЕНИЯХ И ЖАНРАХ ИСКУССТВА

Общение играет очень важную роль в жизни общества и человека. Все грани бытия пронизаны общением. Главная особенность общения – это важнейшее условие формирования личности, реализации человеческой потребности друг в друге, а также достижение духовной общности. Духовное общение – особый тип отношений, присущий только людям. Через него проявляется внутренний мир человека, который нельзя увидеть, но без которого человек не был бы человеком.

Духовному общению присуща импровизационность и форма диалога. А также есть ряд преимуществ, дающих возможность творческо-индивидуального выражения личности. Богатым арсеналом форм, приёмов и средств обладает искусство. Искусство «единственное в своём роде явление духовной жизни общества, благодаря которому бесконечно расширяются возможности человеческого общения, на индивидуальном, личностном плане» [2, с. 130 – 131].

Особенно форма импровизационной художественной деятельности утвердилась в музыкальном искусстве: как форма творческого поиска, самореализации, как форма, моделирующая живое общение, обусловленное художественными задачами. Творчество и импровизация часто неразрывны, так как подразумевают создание нового, ранее небывалого, являясь образованием новых стилей, жанров, выразительных средств. В программу обучения исполнителей освоение искусства импровизации не входит уже с начала XX столетия. Но утраченное в академической подготовке, искусство импровизации возродилось, дав в музыке новое направление – джаз. В джазе это ключевой момент исполнения. Джазовую импровизацию в большей степени можно назвать способом духовного общения. Поскольку в процессе исполнения непосредственный диалог происходит и между музыкантами, и одновременно между исполнителем и слушателем. Публика не только слушает и сопереживает, но и «играет» вместе с музыкантами при помощи реальных физических действий: прихлопывания, притопывания, пританцовывания. Джазовая импровизация – непосредственный контакт, в котором духовное доносится музыкальными художественными средствами. Импровизация всегда тяготеет к ансамблевым формам: дуэты, трио, диксиленды, биг-бенды. Здесь каждый может исполнять свою мысль музыкальными средствами. Тема может принадлежать импровизатору, который является новатором-исполнителем, а может осуществляться на тему автора. В джазовой импровизации используются для беседы музыкальные темы-шлягеры, где создаётся атмосфера внутреннего объединения и обладания всеми участвующими чем-то общим,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

то есть музыкальной темой, несущей определённую художественную нагрузку и ассоциации.

Исследования доказали, что в импровизации комбинируются наработанные памятью самые выразительные музыкальные темы, которые несут информацию духовного характера. В джазовой импровизации используется приём полного повторения темы-мысли первоначальной, или темы-мысли изменённой, а также новой темы [1, с. 15].

Таким образом, импровизация – способ духовного общения средствами искусства, в результате чего происходит творческий контакт, итогом которого является взаимообогащение духовными ценностями друг друга. Радость общения такого рода становится неопределимым духовным достоянием каждого субъекта общения, является источником пробуждения всего самого доброго в душе и порождает стремление к творчеству в любой сфере деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбан Е. Идея импровизации / Е. Барбан // Родник. – 1990. – № 12. – С. 12 – 18.
2. Джидарьян И. Эстетическая потребность / И. Джидарьян. – М. : Музыка, 1976. – С. 130 – 131.

УДК 78.087.68

*І. В. Шинтяїна,
м. Ялта*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ НАВИЧОК ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Інтерпретація в навчальній практиці виконує функцію комплексного розвитку особистості музиканта, його емоційних і інтелектуальних якостей, розуму й уяви. Художньо-творча діяльність позитивно впливає на формування властивостей особистості – ініціативність, винахідливість, сміливість, зосередженість. Тому активізується навчальний процес, одночасно розвиваються рефлексорні й активні творчі уміння. Ніяка інша діяльність не має у своєму розпорядженні такий широкий спектр впливу на особистість музиканта. Отже, як художній і педагогічний засіб інтерпретація виступає корисним компонентом музичного виховання.

Проблема формування навичок інтерпретації є частиною більш загальної наукової проблеми – формування творчої особистості, різні аспекти якої розглядалися багатьма вченими (Е. Абдуллін, Л. Арчажнікова, Л. Масол, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова). Професійні творчо-виконавські якості вчителів музики були предметом досліджень Б. Бриліна, А. Болгарського, І. Гринчук, В. Крицького, Є. Куришева, та інших учених. Вивчення процесу інтерпретації музичних творів, формування навичок інтерпретації у музично-педагогічній діяльності об'єднує дослідницький пошук чисельної кількості педагогів музикантів та музикознавців (О. Алексєєв, Є. Гуренко, М. Давидов, Н. Корихалова, О. Котляревська, В. Крицький, Л. Мазель, В. Москаленко та ін.).

Мета цієї статті – Аналіз процесу використання музично-інтерпретаційних навичок у хоровому виконавстві, визначення стану музично-педагогічної практики на сучасному етапі, ролі інтерпретаційного складника музично-виконавської діяльності в розвитку творчої індивідуальності майбутнього фахівця.

Хорова музика, на перший погляд, менш чим інструментальна дає основу для інтерпретування, тому що її образний зміст конкретизується текстом. Але це, як

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

підтверджує практика, не є обмежуючим фактором. У сучасній хоровій музиці зростає роль творчих начал. У ряді творів нашого століття композитори свідомо багато чого не виписують, надаючи волю фантазії виконавця. У хоровій музиці з'явилися нові виражальні засоби внаслідок її синтезу з театральним і народним мистецтвами, що відкриває величезні можливості виконавцям для творчості. Їх можна об'єднати у дві групи: 1) виражальні засоби зумовлені традиціями народності, проникненням прийомів театального мистецтва; 2) виражальні засоби пов'язані з прийомами застосування сонористики [1, с. 54].

Оскільки в семантиці сонорної мови немає точних виконавських характеристик, прийомів мовних інтонацій, партитура надає можливість інтерпретувати інтонації під час виконання. Композитори навмисно підкреслюють необхідність приблизної нотації: „звуки без визначеної висоти”; комплекс довільних тонів із наступним *glissando*; допускаються імпровізації в межах даного ладу; „довільні” виспівування основного звуку (невеликі відхилення – менш 1/2 тону). Із сонорним мисленням пов'язане й застосування незвичайних способів звуковидобування: імітація ударних інструментів, губна трель, горловий спів, підкреслена тремоляція, прийом хорового крику тощо.

Різновидом соноризму є акордові „звукові поля”, нерозрізнені звуковисотно комплекси секундових інтонацій, плями-кластери, утворені шляхом згущення хорової тканини. У хоровій творчості сучасних композиторів кластер поступово витісняє традиційну гармонію, що веде до повного відмовлення від певної звуковисотності, до заміни гармонії ритмо-висотною мовною інтонацією і до появи суто мовних хорів. Сучасні композитори широко використовують виражальні можливості „зонного” звучання голосу у своїх творах [2, с. 32]. Активізації самовираження співаків як артистів, розвитку творчої фантазії сприяють численні твори для хору, створені на ігровій основі, з яскраво вираженою театальною природою, що спираються на традиції народного виконавства. Ці твори потребують нетрадиційного розміщення груп хору, що зумовлює істотне драматургічне навантаження. Твори з використанням персоніфікації хорових тембрів і акторської гри вимагають від виконавців виявлення творчої вигадки, володіння навичками інтерпретації, яскравого образного мислення, акторського перевтілення. Усі раніше перелічені прийоми потребують від виконавців володіння вмінням інтерпретації і здатності засобами музичної мови виявити нові найбагатші можливості хорової звучності.

Таким чином, сучасна хорова музика надає великі можливості для творчої діяльності виконавців і в цьому процесі особливого значення набуває володіння інтерпретацією як видом художньо-творчих умінь. Інтерпретації у хорової діяльності притаманні особливості, які необхідно ураховувати у процесі навчання: 1) інструментом інтерпретації є людський голос; 2) існує взаємозв'язок вокально-хорової інтерпретації з поезією; 3) існує зв'язок хорової інтерпретації з акторською і руховою інтерпретацією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Громов Е. С. Природа художественного творчества / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1986. – 90 с.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск, 1982. – 256 с.

ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Проблема розвитку духовності – наріжна для сучасної вітчизняної гуманістики. З огляду на духовну кризу сьогодення її вирішення постає як невідкладна задача перед науковцями, освітянами, митцями, які намагаються відшукати ефективні шляхи й методи формування духовного світу особистості і виховання духовності як вищого рівня її ціннісної ієрархії.

Спілкування з музичним мистецтвом – один з таких шляхів, можливо найефективніший, адже завдяки художньому універсалізму, спрямованості на творчий саморозвиток, здатності виражати найглибші структури суб'єктивної реальності музика володіє унікальними духовно-виховними можливостями впливу на внутрішній світ особистості. З усіх видів мистецтва вона має найбільшу силу емоційного впливу і тим самим є одним з найважливіших засобів виховання духовності людини – формування її ідейних переконань, моральних і естетичних ідеалів, становлення її особистісної культури.

Але музика – мистецтво часу, і музичний твір живе своїм повноцінним життям доти, поки звучить, решту часу він існує лише у потенції. Провідником композиторської творчості у середовище слухачів виступає виконавство, яке є необхідною комунікативною ланкою музичного життя суспільства. Саме від виконавця залежить якість художнього спілкування і сила духовного впливу музики. З іншого боку, для музиканта потреба в спілкуванні постає як сутнісна, як потреба творити, розкриваючи свій духовний світ назустріч іншим людям, здійснюючи себе в інших людях. Тільки таким чином митець отримує можливість оцінити власну творчість та пізнати самого себе, продовжуючи тим самим процес індивідуального самотворення. Тобто, інтенційність виконавської творчості має подвійну спрямованість – самопізнання, самотворення митця та створення співрозуміючого, співпричетного Іншого – слухача, до якого виконавець звертається з намаганням встановити духовно-емоційний контакт і запропонувати певну форму співтворчості. Тобто, мова про духовний вплив музичного твору можлива лише тією мірою, якою цей вплив стає духовною взаємодією, залученням до індивідуального досвіду художника через результат його творчості, що стимулює активність сприймаючого.

Музично-виконавським досвідом найбільш яскраво й наочно моделюються самостворюючі можливості художнього спілкування як залучення до досвіду Іншого, його впливова роль, а також структура та способи функціонування. У цьому виді художньої творчості діалогічна природа мистецтва вельми розмаїта і розкривається на різних рівнях: на рівні концерту як історично сформованої соціальної форми буття музики; на рівні ансамблевого виконання як взаємодоповнюваності самоцінних партнерів у процесі спільного пошуку художнього сенсу; нарешті, на рівні самого музичного твору як одночасного розвитку різних його голосів, що складають єдиний рух музичної тканини. Крім того, існує й ще один аспект розгляду діалогічної сфери актуалізації музично-виконавського досвіду – його сутнісна характеристика як сполучної ланки між композитором та слухачем, ланки, з'єднуючої просторово-часові модуси буття музичного творіння як втіленого, реалізованого досвіду художника. Тому публічне виконання музичного твору є такою формою художнього спілкування, у якій іманентність музичного життя суспільства виступає у найбільш “чистому” вигляді. Це специфічна форма спілкування з приводу духовних цінностей мистецтва.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Вища мета музичного виконавства – втілення художнього задуму композитора, відродження його духовного досвіду до життя та актуалізація його буття у світі людської культури. Розбудити безмовність графічної (нотної) позначеності, перетворити знаки в звуки і тим самим вдихнути життя у знекровлений записом музичний твір, викликати його з небуття та воскресити натхнення творця – головне завдання виконавського мистецтва, адже тільки у виконанні відбувається відображення ціннісних, смислових сутностей соціального буття засобами музики і тільки виконавство розкриває дійсне значення та специфічні особливості індивідуального досвіду композитора. Очевидно, що цей процес потребує суміщення культурних горизонтів духовного досвіду виконавця та творця музичного твору і тут на перший план виходить проблема інтерпретації.

У виконавському мистецтві зазначена проблема – це проблема адекватного проникнення у самотутній, унікальний духовний досвід композитора-творця, пошуки його “Я”. Але музичний твір як писемний дар, послання композитора в майбутнє завжди постає перед читачем як “невідшуканий” (В. Біблер), особливо, якщо між ними – віки. Розшифрувати це послання, адекватно розкрити художні образи, ідеї, покладені автором в основу свого творіння і донести усе це до слухача покликаний музикант-виконавець. Отже, інтерпретація музичного тексту – це квінтесенція творчої діяльності виконавця. Це його відповідальність перед собою, перед композитором і перед слухачем. Це той інтерсуб’єктивний план спілкування з композитором, який поряд з професійно-методичним підходом до твору передбачає відношення співпричетності, залучення до духовного світу творця, які дозволяють виконавцю стати “співрозмовником” минулої культури та увійти у її атмосферу “співавтором” музичного твору й “співавтором” цієї культури.

Музичні образи плинні і мають не одне, а безліч облич. Змістовна багатозначність музичного твору завжди залишає простір для співтворчості, отже, виконавство не тільки робить можливим духовне спілкування композитора, виконавця та слухача на рівні суміщення культурних горизонтів індивідуального досвіду, але й об’єднує людей у спільному акті творчості.

Пробуджуючи людське почуття, людську думку і народжуючи таким чином іще одну свою інтерпретацію-розуміння, нове прочитання, музичний твір стає нескінченним джерелом розвитку мистецтва, поліфонічності буття художньої культури та духовного саморозвитку, самотворення людської особистості завдяки мистецтву виконавства.

*ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ВИЩІВ*

УДК 792.7:159.95

*Т. И. Авдюшкина,
г. Луганск*

О ПРОБЛЕМЕ ЭСТРАДНОГО ВОЛНЕНИЯ

Все музыканты знакомы с таким понятием, как эстрадное волнение. Но нет двух артистов, которые бы испытывали одинаковые чувства на сцене. Один исполнитель панически боится забыть текст, другой теряется от сотен устремлённых на него глаз, кому-то надоело волноваться и он мечтает поскорее уйти домой, а некоторые с нетерпением ждут общения с публикой. Преодоление эстрадного волнения – одна из важнейших проблем в музыкально-исполнительском искусстве. Об эстрадном волнении, от которого столь многие страдают, очень точно сказал Н. Римский-Корсаков: оно обратно пропорционально степени подготовки [3]. Эта формула верна, несмотря на то, что она не исчерпывает всех случаев и разновидностей эстрадного волнения. Ещё ближе к рассматриваемой проблеме подобрался Я. Флиер: «Я *всегда* помню, что для *кого-то* буду играть...» [Цит. по: 4, с 135]. Главной задачей исполнителя является максимально глубокое постижение художественного образа, которое он воплощает в момент концертного исполнения. Творческое общение со слушателем всегда волнительно, но волнение это должно носить характер «осознанного вдохновения», чтобы слушатель поверил в образ, а не пожалел разволновавшегося исполнителя. Работа над художественным образом и психологическая подготовка к будущему исполнению должны идти рука об руку в процессе работы над произведением.

Ф. Бузони, который обладал колоссальной памятью и богатым репертуаром, писал: «Надо сознаться, что страх, который испытывает пианист перед выступлением, главным образом заключается в страхе – забыть» [Цит. по: 1, с. 64]. Для того, чтобы меньше волноваться, надо иметь чистую совесть, то есть быть уверенным (читай – спокойным) в том, что действительно хорошо знаешь то произведение, которое собираешься играть. Существует немало способов запоминания, но главное в этой работе – всегда помнить о «камертоне» произведения – художественном образе. К примеру, заучивая каждую руку отдельно, нужно представлять звуковой идеал и соответственно подыскивать динамическую окраску, приспособливать игровые движения, представлять динамику развития образа в этом коротком эпизоде и т.п. И. Гофман рекомендует четыре способа выучивания текста: первый – учить пьесу на рояле с нотами, второй – на рояле без нот, третий – по нотам без рояля, и четвёртый – без нот и без рояля, то есть гуляя по городу или в лесу и только продумывая сочинение[3]. Такая глубокая и настойчивая работа не возможна без волевого напряжения, страстности и целеустремлённости в достижении цели.

Л. Баренбойм видит причину провала исполнительской памяти и других ошибок, которые сопутствуют эстраднему волнению, в «обострении сознательного контроля над автоматически налаженными процессами»[5]. Поэтому на всех этапах работы необходим слуховой контроль. Здесь во многом может помочь звукозапись, услышав себя со стороны можно скорректировать свои усилия. И. Гофман заметил, что, изучая пьесу, мы бессознательно ассоциируем её исполнение не только с игровыми ощущениями, свойствами инструмента, но и с внешней обстановкой – меблировкой

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

комнаты, освещением, обоями и т.п. Когда же мы играем в новой обстановке нам вдруг «изменяет» память. Но мы неправы – память оказалась слишком точной: она отреагировала на изменение условий исполнения, на утрату привычных ассоциативных связей. Поэтому лишь многократное проигрывание в различной обстановке помогает нашей памяти отделить саму пьесу от привычного окружения[2]. Можно организовать исполнение своим близким, максимально мысленно переносясь на сцену. Ещё полезнее поиграть друзьям музыкантам и даже недругам, в их критике может содержаться рациональное зерно.

За две недели до выступления произведение должно быть готово к исполнению. В любой момент исполнитель должен быть готов выйти на сцену. В этот период действенным методом совершенствования игрового процесса служит всем известная, но не всегда систематически практикуемая игра в медленном темпе и пианиссимо. То и другое тормозит взрывчатый по своей природе процесс возбуждения, который при эстрадной нервозности провоцирует на громкую игру и самопроизвольное убыстрение темпа. Работа над произведением завершается не дома, а на эстраде, в самом процессе первых публичных исполнений. Но и эту работу нельзя назвать законченной, пока пьеса не прошла хоть два-три раза через настоящий концерт. Во время концерта неизбежны сюрпризы и уберечься от них невозможно. Концертная обстановка так или иначе влияет на исполнение, требует всё время каких-то коррективов, мгновенного приспособления к изменившимся обстоятельствам. Это значит, что подготовку к исполнению надо вести не в надежде избежать «сюрприза», а в расчёте на встречу с ним.

В предконцертный период некоторые педагоги рекомендуют снизить интенсивность занятий. Когда пьеса или программа выучены, то необходимо, чтобы руки, и в особенности голова, были свежими. Ошибочно в последние дни пытаться затвердить исполнение или переучить обнаруженную недоделку. То, что делается в последний момент почти никогда не получается на эстраде. Выступая, надо верить *в себя*, в свое исполнение – иначе играть нельзя. Нужно проникнуться убеждением, что сейчас, на данном этапе исполнение безупречно, не требует и не допускает никаких изменений и улучшений. Перед выходом на эстраду Г. Коган советует во все предшествующие концерту часы и дни, стараться помешать «выскакиванию» в сознании разрозненных кусочков произведения, которое идёшь играть. Для этого необходимо особенно упорно держаться мысленно за 3 спасительных образа – «*камертон*», то есть ощущение основного настроения, характера произведения, правильно установленную «*единицу пульсации*», определяющую ритм движения, и *начальные интонации* музыкальной фразы. Иначе говоря, идти на эстраду должен «дирижер», собирающийся *управлять* исполнением, а не беспорядочная толпа «оркестрантов», думающий каждый о своей «партии» [2].

Без психологической установки на музыкально-исполнительскую деятельность невозможна успешная работа. Достичь состояния творческого подъёма исполнитель в состоянии, если у него сформулированы потребность приобщиться к искусству, потребность в творческом общении с партнёрами по ансамблю и с публикой и потребность в самовыражении, в желании донести до слушателей своё особое видение музыки.

Многие творческие задачи решаются исполнителем в зависимости от того, к какому типу высшей нервной деятельности относится музыкант.

«У флегматиков небогатая шкала динамических оттенков. Часто не хватает артистизма в исполнении. Часто незаметно для себя замедляют темп. Чувствуют себя скованно с непривычным композиторским языком. Не иницируют свои выступления.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Роботають спокійно і методично. Менше других подвержені негативним формам естрадного волнення.

Холерикам приходится прилагать усилия для достижения органического единства эмоционального и рационального начал. Ярко выражается волевое начало в интерпретациях, артистизм в исполнении. Часто испытывают трудности в ритмической организации, незаметно ускоряют темп, сокращают паузы, недодерживают длинные ноты. Тяжело переживают неудачу.

Сангвиники работают неровно, перед выступлением много и увлеченно занимаются, после – с трудом преодолевают нежелание. Предпочитают работать над пьесами, но не над инструктивным материалом. Им быстро приедаются музыкальные произведения, даже если они сами их выбирали. Активно ищут применение своим творческим силам. Гибко адаптируются к непривычным условиям работы. Неудачи переносят относительно легко.

Меланхолики очень тщательно прорабатывают детали исполнения, много времени уделяют подробностям интерпретации. Часто им недостаёт масштабности исполнения, артистической раскрепощенности, творческой смелости. Медленно адаптируются к непривычным условиям работы. Особенно тяжело страдают от негативных форм сценического волнения. Неудачи переживают чрезвычайно болезненно» [5].

Темпераменты в чистом виде встречаются крайне редко. Ежедневное решение схожих исполнительских проблем, постоянное выполнение одних и тех же творческих задач постепенно меняет психику человека. Необходимо также уяснить, что можно случайно ошибиться, но нельзя случайно достичь высоких творческих результатов, и потому оценивать художника следует не по его промахам, а по его достижениям. Творческие удачи – есть то главное, ради чего исполнитель выходит к публике. Понимание этих простых истин очень облегчает психологическую подготовку к предстоящему выступлению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства : Очерки, статьи, воспоминания, выпуск 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 35-72
2. Коган Г. работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музгиз, 1963 – 200 с
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 299 с.
4. Савшинский С. Режим и гигиена / С. Савшинский. – Л. : Сов. композитор, 1963. – 118 с
5. Федоров Е. Психологическая подготовка музыканта [Электронный ресурс] / Е. Федоров. –

Режим доступа:

www.proza.ru

УДК 378.147.111

*С. В. Аржанухіна, О. С. Лосєва,
м. Харків*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВЧОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

У структурній моделі підготовки сучасного вчителя музики для загальноосвітніх шкіл відокремлюється, як найбільш важливий напрям, його виконавча підготовка. В умовах, коли більша частина звукового матеріалу на заняттях з музичного мистецтва сприймається у аудіозаписі, зростає цінність «живого» звучання музики у виконанні вчителя, яке створює у класі більш емоційну атмосферу, та укріплює авторитет вчителя як просвітника музичного мистецтва.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Аналіз наукової, методичної, музично-педагогічної літератури свідчить, що виконавчі вміння виділяються як основні, професійно значущі вміння, без яких «...вчитель музики не називався б вчителем музики» [1, с. 75].

Специфіка і особливості виконавчої підготовки шкільного вчителя музики висвітлювались у наукових працях О.Апраксіної, Л.Арчажнікової, Л.Баренбойма, Н.Годзенської, Д.Кабалевського, Г.Падалки, О.Рудницької, Г.Ципіна, В.Яконюк та ін.

Не зважаючи на численні дослідження, пов'язані з різними аспектами виконавчої підготовки вчителя музики, проблеми підвищення її якості у сучасному навчально-виховному процесі не перестають бути актуальними. Більш того, ситуація яка виникла на музично-педагогічних факультетах в останні роки характеризується тенденцією притоку абітурієнтів, які мають низький рівень виконавчої підготовки або взагалі її не мають.

Проблемою статті є наявність диспропорції, існуючої між вимогами сучасної освіти щодо високого рівня професійної підготовки вчителя музики, та обставинами, які стають перешкодою цілеспрямованому професійному розвитку студентської молоді і спонукають викладачів до пошуку ефективних методик, інтерактивних технологій щодо формування виконавчої майстерності майбутніх фахівців.

Метою дослідження стає обґрунтування системного підходу до розвитку виконавчої майстерності майбутнього вчителя музики, яка розглядається нами як важлива складова його професіограми. Дослідження, яке було проведено на кафедрі фортепіано факультету Дошкільної освіти та музичного виховання мало на меті вивчення рівня сформованості виконавчих вмінь та навичок з ціллю удосконалення методики викладання дисципліни «Фортепіано».

Формою дослідження були співбесіди зі студентами та викладачами, опитування, спостереження, аналіз рівня виконавчої майстерності під час заліків та іспитів, вивчення індивідуальних репертуарних планів з дисципліни «Фортепіано». Дослідження складалось з трьох векторних напрямів діагностування: наявність музично-виконавчої підготовки на момент вступу до навчального закладу; рівень сформованості мотиваційного компоненту стосовно виконавчої діяльності в контексті майбутньої професії; аналіз рівня полікультурних компетенцій студентів.

Згідно з дослідженням, стосовно рівня музичної підготовки на момент вступу до ВНЗ, можна умовно встановити три групи студентів: з нульовою виконавчою підготовкою (сюди входять ті, хто має елементарні знання з основ музики, отримані в ЗОШ, учасники художньої самодіяльності); з неповною музичною освітою (музична школа або студія); ті, хто закінчив ДМШ чи музичну студію.

Професійне становлення майбутнього фахівця тісно пов'язано з мотиваційною сферою. Результати дослідження дали змогу досить чітко простежити позитивну динаміку змін мотиваційної спрямованості, пізнавальної активності в процесі навчальної діяльності. Можна констатувати, що на останніх курсах у студентів відбувається переосмислення основних особистісних та професійних цінностей: більшість студентів має намір будувати своє майбутнє на основі обраної професії, що в свою чергу, стає підґрунтям, яке спонукає майбутніх фахівців до самоосвіти, самоствердження, самоактуалізації в процесі виконавчої діяльності. Студенти п'ятих курсів вже усвідомлюють виховні можливості музичного мистецтва, розуміють важливість та необхідність опанування навичками гри на фортепіано для художньо-педагогічного спілкування з дітьми у майбутній професійній роботі з ними.

У зв'язку з вищезазначеними особливостями, які вдалося узагальнити в процесі дослідження, вважаємо доцільним обґрунтувати основні дидактичні принципи, завдяки яким удосконалюється сучасна методика формування та розвитку виконавчої

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

майстерності майбутніх вчителів музики:

- *принцип індивідуального диференційованого підходу* до формування виконавчої майстерності пов'язаний з різним виконавчим, інтелектуальним, музично-теоретичним рівнем студентів. Задачею педагога є таке структурування музичного репертуару, яке буде адекватним до можливостей студента;

- *принцип змістовності та різноманітності* індивідуального репертуарного плану з дисципліни дозволяє викладачеві орієнтовно планувати технічній та художньо-музичний розвиток студента, враховуючи його психологічні, інтелектуальні та музичні здібності;

- *принцип єдності технічного і художнього розвитку* базується на тому, що розвиток технічних вмінь та навичок підпорядковується художнім завданням, спрямованим на розкриття музичного образу твору;

- *принцип послідовного руху від простого до складного* являється основною умовою розвитку виконавчої майстерності і припускає методично обґрунтований об'єм та розподіл навчального навантаження.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що реалізація системно-комплексного підходу до розвитку виконавчої майстерності майбутніх вчителів музики являється важливою умовою для розкриття індивідуальних творчих ресурсів особистості та сприятиме найкращому здійсненню професійної діяльності у майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Г.М. Цыпин. – М. : Академия, 2003. – 368 с.

УДК 784.9

*А. В. Аишурова,
г. Луганск*

МЕХАНИЗМ ДЫХАНИЯ В ВОКАЛЕ

Пение – это мастерство выдоха. Великий педагог-вокалист Ф.Ламперти, говорил, что на раннем этапе воспитания голоса певцу следует учиться больше умом, а не голосом, так как утомив его, никакими средствами не приведешь опять в хорошее состояние. Хорошая голова - залог успешной работы, она так же важна, как и хороший голос. Фундаментом, основой в пении является дыхание. Считается, что хорошее пение – это мастерство выдоха, но чтобы мастерски выдохнуть, надо научиться вдыхать. Дыхание в пении должно быть активное, целенаправленное, собранное в упругий "пучок".

Известно, что дыхание бывает трех видов: ключичное, грудное, грудобрюшное (диафрагмальное), ключичное дыхание – очень поверхностное. При этом дыхании у человека поднимаются плечи, "вздергиваются" ключицы (это внешнее проявление), а воздух входит только в верхушки легких, совершенно не раздвигая грудную клетку. Такое дыхание не годится для пения. Поющий должен так брать дыхание, чтобы "раскрывалась" грудная клетка, наполняясь воздухом, а плечи были спокойными, спина прямой. Представьте, что перед вами зажженная свеча, которую вы должны погасить, задуть. Что вы сделаете? Никто даже задумываться не будет над этой "проблемой", а спокойно наберет воздух и дунет на пламя. Правильно. Теперь повторите это еще раз и проследите за своими действиями. Воздух наполняет грудь (легкие), а потом направленным потоком посылается наружу. Подобный процесс происходит, должен

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

происходить, когда вы говорите или поете, то есть в каждой новой фразе. Сначала вдох - потом направленный выдох. Да, диафрагма – это самая большая мышца в организме, и нельзя переоценить ее значение в работе нашей сложной "машины-организма"! Например, медики часто называют диафрагму венозным сердцем, так много она значит для кровообращения, она разделяет грудную и брюшную полости, охраняя сердце и легкие от случайных повреждений, например, если человек встанет на голову. Мы уже говорили о том, что когда в легкие поступает воздух, грудная клетка раздвигается в стороны за счет ребер, а снизу за счет диафрагмы. Купол диафрагмы сокращается и опускается под давлением увеличившихся легких. В свою очередь, сократившаяся диафрагма давит сверху на содержание брюшной полости и поэтому живот выпячивается вперед - следствие вдоха! Вот и получается при вдохе: ребра в стороны, а живот вперед.

Человеческий голосовой аппарат – необычный музыкальный инструмент: ничто не может сравниться с ним по богатству тембра и тонкости выражения музыкальных оттенков. Но главное – это «говорящий» музыкальный инструмент. Если слово адресуется к сознанию человека, то тембр голоса – непосредственно к его чувствам. Звук, зарождающийся во время пения, только на 15 – 20% уходит во внешнее пространство. Остальная часть звуковой волны поглощается внутренними органами, приводя их в состояние вибрации. Этот своеобразный вибрационный массаж внутренних органов может стимулировать и улучшать их работу.

Кроме того, систематические занятия пением развивают экономное дыхание, благотворно влияют не только на функции дыхательного аппарата, но и на стенки кровеносных сосудов, укрепляя их.

Что касается значения пения как средства самовыражения, то его трудно переоценить. Оно очень хорошо действует на психоэмоциональное состояние человека. Наверное, именно поэтому среди певцов много долгожителей.

Еще одно важное достоинство пения – оно помогает расслабиться, избавляет от стрессов, облегчает общение. Эти свойства пения особенно ценны для современных детей.

Так что занятия пением, овладение приемами классического и всеми формами народного певческого искусства – один из путей к здоровью и очень важная составляющая здорового образа жизни.

Немало ученых и практиков повлияли на вокал и вокальное дыхание. У йогов выработана форма дыхания специально для развития, голоса. Они вообще известны своими удивительными голосами, которые всегда сильны, чисты и звучны и обладают замечательной способностью быть слышными на огромных расстояниях. Йоги практикуют особую форму дыхательных упражнений, в результате которых их голоса делаются мягкими, глубокими и получают удивительную способность достигать гораздо дальше голоса обыкновенного человека, не делаясь в то же время грубыми или жесткими. Не вдаваясь глубоко в теорию йогов о произведении звуков при разговоре и пении, мы только скажем, что опыт научил их тому, что тембр, качество и сила голоса зависят не только от производящих звуки органов в горле, но, в значительной степени, от мускулов лица, которые играют здесь очень большую роль. Некоторые люди с очень большой вместимостью грудной клетки производят только очень слабые звуки, тогда как другие, обладающие сравнительно небольшой грудью, дают звуки удивительной силы и чистоты. Вот интересный опыт, который стоит попробовать: станьте перед зеркалом и сложите ваш рот для свистка, и свистите. Заметьте форму вашего рта и общее выражение вашего лица. Затем, попробуйте петь или говорить, как это вы делаете естественным образом, и заметьте разницу; потом опять начните свистеть на

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

несколько секунд и затем, не меняя положения рта или лица, пропойте несколько нот и заметьте, какие вибрирующие звуки и сильный тон получится у вас.

Дыхание поддерживает звук, оно не совершенствуется на звуке, и в этом нет противоречия, так как это взаимосовершенствующиеся процессы. Без звука развить певческое дыхание невозможно, и наоборот. Педагог М.Э. Тессейр процесс певческого выдоха сравнивала со струей фонтана, которая благодаря своему постоянному напору, может удерживать легкий мячик. Мячик не падает, все время поддерживаемый струей воды. Так и звук никогда не должен "падать", его непрерывно поддерживает струя дыхания. Если фраза большая, то вы поджимаете живот снизу, этим усилием подается остаток дыхания, и вы можете спокойно довести фразу до конца. Начинающие не умеют держать до конца фразы дыхание, не попевают все звуки на опоре". Вокальные упражнения для совершенствования выдоха должны быть очень простыми, в спокойном темпе. Петь их надо ровным по силе звуком. Правильное дыхание не единственная цель занятий пением. Издаваемые человеком звуки создают в его организме легкую вибрацию, которую можно отследить и проанализировать. Помимо этого, терапия методом вокала помогает вылечить заикание и исправить врожденные дефекты дыхательной системы. Все зависит, прежде всего, от самого певца и его умение владеть всеми частями своего тела, которые способствуют хорошему звучанию его голоса.

УДК 378.637.036:78

*Бай Бинь,
г. Одесса*

ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ТЕМБРАЛЬНОГО СЛУХА СТУДЕНТА-МУЗЫКАНТА

Одним из наиболее красочных средств выразительности в музыке можно считать тембральную палитру, поскольку именно тембр даёт возможность разнообразить одинаковые по высоте звуки, схожие интонации, гармонические последовательности. Способность, обеспечивающая тембрально-перцептивные процессы, принято считать тембральным слухом. Развитие тембрального слуха редко становится предметом отдельного исследования. Как правило, речь идёт о слуховом комплексе, включающем интонационный, мелодический, гармонический и другие виды слуха (Б.Теплов, Д.Кирнарская, Г.Ципин и другие учёные).

Тембральность можно рассматривать с акустической точки зрения, а можно с художественной. Художественный аспект тембральности связывают с таким явлением как *цветной слух* (синопсия), который является исторически сложившейся способностью определения зрительно-слуховых, внепредметных соощущений (синестезий) [1]. Как пишет С.Л.Долгушин, синестезии ассоциативного происхождения, возникающие при создании и восприятии произведения искусства, присуще каждому индивиду как норма. К ним относится не столько собственно "соощущение", сколько межчувственное сопоставление на уровне представлений. Синестезии рассматриваются не только как психологический, но как эстетический феномен, связывая своими возможностями различные виды искусства, стимулируя тем самым, процесс создания и воображения музыкальных образов в их тембральном, природно-ассоциативном представлении.

В психологии (от гр. *synaisthes's* – соощущение) явление синестезии известно как возникновение у человека ощущений не только в органе, на который воздействует

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

раздражитель, но одновременно и в другом органе чувств [2].

Между тем, тембральность имеет своё значение не только при восприятии музыки, но и при её интерпретации. Например, в процессе работы над интерпретацией сонат Й.Гайдна, Л.Бетховена, многих произведений Ф.Листа, композиторов импрессионистов, практически всех фортепианных произведений китайских композиторов возникает проблема тембральной политры интерпретации. Симфоническое мышление Л.Бетховена, Ф.Листа обуславливает необходимость поиска тембральной ассоциации со звучанием инструментов симфонического оркестра или народными музыкальными инструментами. И чем ярче внутренние слуховые представления их звучания, тем точнее будет результат поискам нужного тембра на фортепиано. При интерпретации музыки импрессионистов или произведений китайских композиторов на первый план поиска тембральной политры выходит синестезия звука, цвета, пространства, воздуха, всего того, чем богата природа, обогащающая тембральные представления музыканта, которые приводят его творческий поиск к «тембрально-драматургическому ландшафту» интерпретации.

Одним из путей развития исполнительских тембральных навыков, в частности в интерпретации фортепианных произведений могут послужить инновационные технологии, то есть инновационный рлдход. Сегодня в учебных планах многих ВНЗ активно внедряются новые информационные технологии, во многом определяющие инновационный режим изучения и профессиональных дисциплин. Представляется перспективным использование инновационного режима и в развитии тембрального слуха, обеспечивающего тембрально обогащённую интерпретацию. В качестве методических приёмов в этом процессе представляется эффективной компьютерная запись произведения с последующим разложением тембральных пластов (исполнение различными инструментами, переложение на звуки природы, человеческого голоса); также эффективным является метод синестезии на основе техники «пространственно-звуковой перспективы», предполагающая расслоение звучания с последующей трансляцией на разные динамики (стереоэффект). Наиболее интенсивным этот процесс становится во время «акустического моделирования» произведений, которые играют сами студенты. Такие техники безусловно обогащают тембральные представления студентов.

Если принять за основу результаты психологического исследования А.Томашовой [2], то в результате активной работы по внедрению метода синестезии в процесс музыкального восприятия, развивается аналитическое музыкально-интонационное понимание звучания. Наши исследование показывают также эффективность влияния тембральной синестезии на художественность исполнительской интерпретации музыкальных произведений на фортепиано у студентов со слабо развитыми художественно-техническими навыками. Таким образом, целенаправленное развитие тембральных представлений методом синестезии способствует самостоятельному поиску исполнительских приёмов для их реализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгушин С.Л. К вопросу о синтетическом методе и его значении в формировании и развитии творческих способностей младших школьников в процессе элементарного музицирования [Электронный ресурс] / С.Л.Долгушин. - Режим доступа: <http://hghltd.yandex.net/yandb>
2. Томашева А.А. Синестезия и её развитие у детей на учебных занятиях в музыкальной школе: автореф. дис. на соискание учен. Степени канд. психологических наук: спец. 19.00.07 – педагогическая психология / А.А. Томашева. - Екатеринбург – 2010. – 23с.

**РОЗВИТОК ФАХОВОЇ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ
ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ**

Актуальність проблеми розвитку фахової інноваційної культури педагогічних працівників полягає у необхідності її розгляду як особливої передумови розвитку культури окремої особистості, так і суспільства в цілому. В Законі України “Про інноваційну діяльність” визначено правові, економічні та організаційні засади державного регулювання інноваційної діяльності в Україні, встановлено форми стимулювання державою інноваційних процесів, спрямованих на підтримку розвитку економіки України інноваційним шляхом.

Сучасний стан розвитку системи освіти в Україні характеризується педагогічними інноваційними процесами, які на основі збереження і розвитку освітніх досягнень вносять суттєві зміни в систему освіти відповідно до вимог часу, новітніх надбань науки і культури. У зв'язку з цим спостерігається розгортання широкої експериментальної роботи, спрямованої на впровадження освітніх інновацій на засадах сучасної філософії освіти, і зростання дослідницького інтересу до вивчення психологічних основ розвитку інноваційної культури педагогічних працівників.

Зміна парадигми суспільного розвитку, перехід до інформаційного суспільства зумовили виникнення особливих вимог до педагогічних працівників та розвитку інноваційного процесу в діяльності освітніх закладів. Реалізація інноваційного процесу в загальноосвітніх, професійно-технічних та вищих навчальних закладах включає не тільки зміну структури і змісту освітніх програм, форм і методів організації учбового процесу, системне, комплексне застосування інноваційних технологій, але ще й розвиток інноваційної культури особистості, готовності до інноваційної діяльності – створення, сприйняття і використання інновацій у професійній діяльності.

Розгляд проблеми особистісної готовності педагогічних працівників до інноваційної діяльності є важливим аспектом вивчення психологічних основ розвитку фахової інноваційної культури, їх здатності створювати, впроваджувати та поширювати педагогічні інновації. Готовність до інноваційної діяльності є особливим особистісним станом, який передбачає наявність у педагогічних працівників мотиваційно-ціннісного ставлення до професійної діяльності, володіння ефективними способами і засобами досягнення педагогічних цілей, здатності до творчості, рефлексії.

Закони і принципи інноваційних педагогічних процесів, в значній мірі висвітлюють конкретно-історичну ситуацію розвитку сучасної освіти і зумовлюють перманентність і спрямованість процесів створення, впровадження і поширення педагогічних інновацій на розвиток інноваційної культури і цілісне оновлення педагогічної теорії і практики.

Інноваційна культура педагогічних працівників – це один із складних і малодосліджених об'єктів наукового пошуку психологічної науки, тому визначення цього поняття стосується більш професійних аспектів.

У Законі України “Про пріоритетні напрями інноваційної діяльності в Україні” інноваційна культура визначається як складова інноваційного потенціалу, що характеризує рівень освітньої, загальнокультурної і соціально-психологічної підготовки особистості та суспільства в цілому до сприйняття і творчого втілення в життя ідеї розвитку економіки країни на інноваційних засадах.

Фахову інноваційну культуру особистості фахівців становлять професійні

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

засоби особистісного розвитку, що забезпечують інноваційний спосіб педагогічної діяльності. Адже, інноваційна діяльність педагогічних працівників як особливий вид професійної діяльності спрямована на оновлення системи освіти відповідно до потреб та інтересів суспільства та індивідуальних потреб особистості. Вона охоплює процеси особистісної взаємодії, творчої діяльності, діяльності щодо освоєння та застосування педагогічними працівниками освітніх інновацій, а також процес особистісного розвитку - постійне удосконалення властивостей особистості і здібностей.

Вирішення проблеми вивчення психологічних основ розвитку фахової інноваційної культури педагогічних працівників вимагає використання сучасних методологічних підходів таких, як: аксіологічний, діяльнісний, особистісний, системний, синергетичний, культурологічний.

Вищезазначені науково-психологічні підходи не в повній мірі пояснюють психологічну специфіку розвитку фахової інноваційної культури. З цією метою визначено і обґрунтовано інноваційно-особистісний підхід до розв'язання проблеми розвитку фахової інноваційної культури педагогічних працівників, сутність якого полягає в тому, що в структурі інноваційної педагогічної діяльності, в ході якої відбувається розвиток інноваційної особистості педагогічних працівників, може бути виділена сукупність психологічних технологій, які утворюють цілісну систему: створення педагогічних інновацій; вивчення, обробки і перетворення існуючих педагогічних інновацій; реалізації педагогічних інновацій, їх використання розповсюдження, збереження і захисту; розвитку особистості інноваторів; формування відношень особистісного, колективного і соціального характеру та розвитку фахової інноваційної культури.

УДК 378

*М. Л. Башевська, І. А. Поддуда,
м. Харків*

ГОТОВНІСТЬ ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ВАЖЛИВА ПРОФЕСІЙНА ЯКІСТЬ ПЕДАГОГА

Професійна готовність є закономірним результатом спеціальної підготовки, самовизначення, освіти й самоосвіти, виховання й самовиховання. Це — психічний, активно-дієвий стан особистості, складна її якість, система інтегрованих властивостей. Така готовність регулює діяльність, забезпечує її ефективність. Однією з важливих якостей педагога, умов успішності його як професіонала є готовність до інноваційної діяльності.

Педагогічні інновації, як і будь-які інші нововведення, породжують проблеми, пов'язані з необхідністю поєднання інноваційних програм з державними програмами виховання і навчання, співіснування різних педагогічних концепцій. Вони потребують принципово нових методичних розробок, нової якості педагогічного новаторства. На заваді цим нововведенням стають невідповідність нових дцпів навчально-виховних закладів вимогам батьків, які здебільшого орієнтуються на традиційні стандарти навчання і виховання.

Успішність інноваційної діяльності передбачає, що педагог усвідомлює практичну значущість різних інновацій у системі освіти не лише на професійному, а й на особистісному рівні. Однак включення педагога в інноваційний процес часто відбувається спонтанно, без урахування його професійної та особистісної готовності до інноваційної діяльності.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Готовність до інноваційної педагогічної діяльності — особливий особистісний стан, який передбачає наявність у педагога мотиваційно- ціннісного ставлення до професійної діяльності, володіння ефективними способами і засобами досягнення педагогічних цілей, здатності до творчості і рефлексії.

Вона є основою активної суспільної і професійно-педагогічної позиції суб'єкта, яка спонукає до інноваційної діяльності та сприяє її продуктивності.

Багато проблем, що постають перед педагогами, які працюють в інноваційному режимі, пов'язані і з низькою інноваційною компетентністю.

Інноваційна компетентність педагога — система мотивів, знань, умінь, навичок, особистісних якостей педагога, що забезпечує ефективність використання нових педагогічних технологій у роботі з дітьми.

Компонентами інноваційної компетентності педагога є поінформованість про інноваційні педагогічні технології, належне володіння їх змістом і методикою, висока культура використання інновацій у навчально-виховній роботі, особиста переконаність у необхідності застосування інноваційних педагогічних технологій.

Готовність до інноваційної діяльності є внутрішньою силою, що формує інноваційну позицію педагога. За структурою це складне інтегративне утворення, яке охоплює різноманітні якості, властивості, знання, навички особистості. Як один із важливих компонентів професійної готовності, вона є передумовою ефективної діяльності педагога, максимальної реалізації його можливостей, розкриття творчого потенціалу. Джерела готовності до інноваційної діяльності сягають проблематики особистісного розвитку, професійної спрямованості, професійної освіти, виховання й самовиховання, професійного самовизначення педагога.

В інноваційних освітніх перетвореннях особливо високими є вимоги до рівня теоретичних знань і практичної підготовки вчителя. Він повинен уміти спрямовувати навчально-виховний процес на особистість вихованця, вибудовувати свою професійну діяльність так, щоб кожен учень мав необмежені можливості для самостійного і високоефективного розвитку. А це у принципово інших вимірах визначає проблематику і зміст професійної та особистісної підготовки педагога, актуалізує необхідність створення педагогічних систем, зорієнтованих на інноваційну діяльність, і відповідно на пошук нових підходів до підготовки майбутнього педагога.

У сучасних умовах інноваційна діяльність педагога має відповідати основним принципам:

Принцип інтеграції освіти. Передбачає посилену увагу до особистості кожної дитини як вищої соціальної цінності суспільства, орієнтацію на формування громадянина з високими інтелектуальними, моральними, фізичними якостями.

Принцип диференціації та індивідуалізації освіти. Налаштовує на забезпечення умов для повноцінного вияву і розвитку здібностей кожного вихованця.

Принцип демократизації освіти. Дотримання його зобов'язує до створення передумов для розвитку активності, ініціативи, творчості учнів і вчителів, зацікавленості їх взаємодії, широкої участі громадськості в управлінні освітою.

Реалізація цих принципів вимагає переходу від нормативної до інноваційної, творчої діяльності, що передбачає зміну характеру освітньої системи, змісту, методів, форм, технологій навчання й виховання. Метою освіти за таких умов є вільний розвиток індивідуальних здібностей, мотивів, особистісних цінностей різнобічної, творчої особистості.

Готовність до інноваційної педагогічної діяльності формується не сама по собі, не у віртуальних розмірковуваннях, а під час педагогічної практики, акумулюючи все накопичене на попередньому етапі, сягаючи завдяки цьому значно вищого рівня. Це

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

означає, що кожен попередній рівень такої готовності є передумовою формування нових.

Своєчасне, об'єктивне з'ясування рівня сформованої готовності конкретного педагога до інноваційної діяльності дає змогу спланувати роботу щодо розвитку його інноваційного потенціалу, який є важливим компонентом структурних професійних якостей.

УДК 378.147

*О. В. Білостоцька,
м. Харків*

МОТИВАЦІЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ

Сучасний стан українського суспільства визначається трансформуванням системи духовних цінностей. Розвиток сучасної педагогіки характеризується підвищеною увагою до внутрішнього потенціалу людини, створенням освітнього середовища, що сприяє творчому саморозвитку особистості. Існуюча в системі вищої педагогічної освіти гостра потреба у підготовці ініціативних фахівців з розвиненим творчим мисленням супроводжується посиленням ролі науково-дослідницької роботи як важелю формування фахівців нового формату.

Теоретична і практична значущість проблеми мотивації та стимулювання науково-дослідницької роботи студентів визначили інтенсивність її дослідження у психології та педагогіці. Значна увага приділяється вивченню природи мотивів (В.Асеев, В. Ковальов, С.Занюк, Є.Ільїн, Х.Хекхаузен; особливостей формування мотиваційної сфери особистості (Г.Костюк, О.Леонтєв, С.Рубінштейн). Проблема формування мотивів навчальної та науково-дослідницької діяльності учнів та студентів присвячено роботи М.Алексеева, Л.Єфімова, Т.Левченко, О.Музики, Ф.Рахматуліної, П. Якобсона. Разом з тим, результати аналізу наукових джерел свідчать, що у вітчизняній психолого-педагогічній науці проблема взаємозв'язку мотивів навчальної та наукової діяльності досліджена недостатньо.

На думку В.Г.Асеева, мотивація як рушійна сила людської поведінки займає провідне місце в структурі особистості, пронизуючи її основні структурні утворення: спрямованість особистості, характер, емоції, здібності, діяльність та психічні процеси. Поняття мотивації включає в себе всі види спонукань: мотиви, потреби, інтереси, прагнення, цілі, потяги, мотиваційні установки, чи диспозиції, ідеали, переконання тощо. А.К.Маркова, Т.А.Матіс, А.Б.Орлов під мотивом розуміють спрямованість особистості на окремі сторони навчальної роботи, яка пов'язана з внутрішнім ставленням студента до неї. Мотив може виражатись кількісними характеристиками (за принципом сильний-слабкий); якісними характеристиками – внутрішні та зовнішні, тобто відношення мотиву до змісту діяльності. Зовнішні мотиви можуть бути позитивними (мотиви успіху, досягнення) та негативними (мотиви уникнення, захисту).

Особливості мотивації наукової діяльності. Потяг до наукової роботи обумовлюється багатьма факторами. Це і прагнення до пізнання та створення нового, невідомого (пізнавальні та творчі здібності); бажання зрозуміти дане явище собі та розкрити його сутність іншим; інтерес до певної науки або навчального предмету; бажання бути корисним своїм відкриттям педагогічній науці або вирішити вузькоспеціалізоване завдання у певній галузі; досягнення першого соціального статусу (перспектива продовження навчання у аспірантурі, отримання вченого звання);

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

прагнення до самореалізації, до слави, бажання виділитися у зв'язку з престижністю науково-дослідницької роботи у суспільстві; можливість отримання у перспективі посади, різних матеріальних цінностей. Вплив цих мотивів на ефективність науково-дослідницької роботи різна. Так, на думку Д. Макклеланда головним мотивом, який формує ефективність дослідницької роботи науковців, є мотив досягнення.

Розглянемо особливості вибору конкретної теми науково-педагогічного дослідження. Наукові дослідження можуть бути різними: від визначених тематикою викладача чи навчального предмета до особистісно значущих, що цікавлять свого майбутнього вчителя. Так, на думку російського психолога Є.Ільїна [2, с. 282] творче вирішення технічних завдань може бути обумовлено тими труднощами, які виникають у студента при використанні певної техніки; прагнення вирішити методичні питання часто обумовлюється пошуком оптимальних способів навчання та тренування; а вирішення суто теоретичних питань – виникненням когнітивного дисонансу, неспівпаданням поглядів на проблему інших науковців або ж інтересом, який виникає при ознайомленні з літературою з певної проблематики. Як вважають російські психологи, часто вибір майбутнім науковцем нового для нього питання відбувається під впливом зовнішніх обставин, які зумовлюють його замислитися над певними фактами. На відміну від російських психологів, зарубіжні науковці часто відносять мотиви науково-дослідницької роботи до «самозароджуючихся». Ми згодні із позицією Є. Ільїна, який висловлює думку, що причини не завжди знаходяться на поверхні свідомості та не завжди прямо залежать від базових потреб. Передусім це – пізнавальна потреба, що акумулює енергію для пошукової роботи та формує готовність майбутнього вчителя до прояву інтелектуальної активності.

На нашу думку, одним з мотивів, який найефективніше впливає на формування особистості майбутнього вчителя у процесі науково-дослідницької роботи, є прагнення до самовдосконалення. Потяг до самоудосконалення формується трьома обставинами: 1) наявністю у студента потреби у самоповазі та у схваленні іншими, у соціальному престижі; 2) неузгодженості у образах свого «Я ідеального» та «Я реального»; 3) сформовані на цій основі самооцінка та самоствавлення.

Крім того, для визначення чинників, які впливають на навчально-дослідну роботу, слід розглянути особливості мотивації навчальної діяльності студентів педагогічних навчальних закладів. Так, проаналізувавши дані досліджень українських та зарубіжних педагогів і психологів дали змогу дійти висновку, що провідними мотивами навчання у педагогічному закладі у студентів є: орієнтація на оволодіння професією, робота та спілкування з дітьми; підвищення інтелектуального рівня; пізнавальний інтерес; особистісного престижу; загальносоціальні мотиви та прагматичні [2 – 3].

Більшість науковців вважають умовами формування у студентів позитивної мотивації до наукової діяльності: усвідомлення найближчих та кінцевих цілей навчання; усвідомлення теоретичної та практичної значущості засвоєних знань; емоційна форма представлення матеріалу; показ перспективних шляхів у розвитку наукових понять; професійна спрямованість навчальної та наукової роботи; вибір завдань, тематики, методів, які спрямовують на евристичний та дослідницький підходи; наявність пізнавального психологічного мікроклімату в групі.

Дослідницька діяльність студентів є необхідною умовою й засобом їхнього професійного самовизначення й становлення, виступає як частина цілісного, тривалого, динамічного процесу входження в професію і як результат вибору й проектування ними майбутньої професійної діяльності. Включеність студентів у дослідницьку діяльність багато в чому визначає ефективність їх соціального й професійного становлення.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Ефективність дослідницької діяльності студентів знаходиться в прямій залежності від реалізації комплексу організаційно-педагогічних умов і засобів, що включає: виявлення й облік факторів, що стимулюють включеність студентів в навчально-дослідницьку й науково-дослідницьку роботу; наступність й інтеграцію педагогічних зусиль школи і вищого навчального закладу в організації дослідницької діяльності студентів; її локальне нормативно-правове й організаційно-методичне забезпечення. Показниками результативності стимулювання дослідницької діяльності студентів є: усвідомленість ними необхідності (цінності) дослідницької діяльності як фактора їхнього професійного становлення; академічна успішність; співробітництво з викладачами на навчальних заняттях; цілеспрямованість дослідницької діяльності; знання й володіння методологією й методикою наукових досліджень; бажання й реальна участь у роботі наукових гуртків і товариств; участь у реалізації спільних з викладачами наукових і конструкторських проєктів; участь у конкурсах, наукових конференціях, семінарах на різних рівнях; публікації результатів досліджень у пресі, наявність патентів; керівництво гуртками школярів; заохочення за дослідницьку діяльність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы. – СПб. : Питер, 2008. – 512 с.
2. Рахматуллина Ф.М. Мотивационная основа учебной деятельности и познавательной активности личности. – Казань, 1981. – 148 с.
3. Реан А.А. Психология педагогической деятельности. – Ижевск, 1994.

УДК 378.14

*В. А. Булгакова, С. В. Аржанухіна,
м. Харків*

ІНТЕГРОВАНІ ЗАНЯТТЯ ЯК ОДНА З ФОРМ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ

Складність і багатогранність навчальної, виховної і просвітницької діяльності вчителів мистецьких дисциплін у загальноосвітній школі в нових умовах інформаційно-культурного розвитку суспільства зумовлюють необхідність суттєвого оновлення змісту їхньої фахової підготовки, впровадження нових форм і технологій. Державні освітні стратегії диктують необхідність підготовки майбутніх фахівців до інтегрованого викладання предметів у галузі «Естетична культура». Увага до інтеграційних процесів у підготовці фахівців художньо-педагогічного і музично-педагогічного профілю пов'язана з проблемою адекватності професійної кваліфікації вчителя вимогам сучасної школи, насамперед положенням стандарту освітньої галузі «Мистецтво – «Естетична культура» зі стратегією поліхудожнього виховання школярів, визначеною в Концепції загальної середньої освіти [3, с. 12].

Пріоритетність проблеми підготовки вчителя мистецького профілю до інтегрованого викладання предметів галузі «Естетична культура» пов'язана з тим, що дидактична інтеграція передбачає розвиток цілісної художньої свідомості, гнучкого асоціативно-образного мислення, здатності до синестезії [2, с. 9].

На дослідження проблеми інтеграції в освіті спрямовують зусилля фахівці сфери загальної мистецької освіти (Л.Предтеченська, Т.Крижанівська, Н.Терентьева, Г.Шевченко, Б.Юсов, Л.Масол) і професійної (О.Щолокова, О.Рудницька, О.Бузова, Н.Карпова). Загальна інтегративна спрямованість освіти, впровадження інтегрованих курсів «Мистецтво» та «Художня культура» диктує необхідність корекції традиційної

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

методики викладання у педагогічних навчальних закладах, зміну підходів до викладання мистецьких дисциплін, використання поліхудожнього інтегрованого підходу до вивчення та інтерпретації музичних творів. Інтегроване навчання як один із способів підготовки вчителя до викладання інтегрованих курсів у школі та поліхудожнього виховання учнів у навчальній та позаурочній діяльності набуває вагомого значення в розвитку професійно-педагогічної культури вчителя мистецьких дисциплін.

Своєрідною лабораторією творчого зростання студентів і викладачів є відкриті інтегровані заняття. Це середовище для втілення педагогічних ідей, творчого доробку, вдосконалення методики для інтегрованого викладання мистецьких дисциплін. Викладачами кафедри фортепіано Харківської гуманітарно-педагогічної академії розроблені орієнтовні моделі тематичних інтегрованих занять з описом використаних форм і методів («Розвиток асоціативно-образного мислення у процесі роботи над варіаційною формою», «Активізація виконавського інтонування в процесі музично-інструментальної підготовки», «Формування уміння художньої інтерпретації у процесі інструментальної підготовки», «Професійно-педагогічна спрямованість музично-інструментальної підготовки вчителя мистецьких дисциплін» тощо). До важливих питань, які розглядаються на заняттях належить аналіз творів живопису, скульптури, архітектури, літератури та музичного мистецтва. Викладачі кафедри систематично опрацьовують літературу з питань інтеграції шкільної мистецької освіти, мають своєрідну концепцію педагогічного досвіду, наповнюють сучасним змістом існуючі форми проведення занять. Перевага інтегрованих занять полягає у можливості формування системного знання, оскільки задіяними виявляються елементи знань з різних галузей. Інтегровані заняття, порівняно з традиційними, завжди тематичні, можуть поєднувати різні види діяльності та мають розширене інформаційне поле [1, с. 113]. В процесі підготовки до інтегрованих занять викладачі роз'яснюють специфіку інтегрованого викладання мистецьких дисциплін, вчать студентів працювати самостійно з різними джерелами інформації, інтегрувати знання з різних галузей знань. Дидактична мета занять – навчити інтерпретувати музичні твори з метою цілісного розкриття художнього образу з використанням внутрішньопредметної та міжпредметної інтеграції та синтезу мистецтв.

У процесі науково-педагогічного дослідження було виявлено, що студенти, які не мали добре сформованого інтегрованого художнього мислення, не вміли послідовно і логічно аналізувати та інтерпретувати музичні твори, поступово навчилися систематизувати, узагальнювати, асоціювати музичні твори з творами інших мистецтв та життєвими явищами, розкривати широку палітру зв'язків музики з літературою та образотворчим мистецтвом через споріднені за характером образи, виявляти специфіку мови музичного мистецтва у порівнянні з образними мовами інших видів мистецтв, інтерпретувати зміст прослуханих та виконаних творів, усвідомлювати явища синтезу музичного та літературного мистецтв у театрі та кінематографі. Паралелі з творами суміжних видів мистецтв націлюють студентів на власні пошуки для створення найбільш переконливої інтерпретації музичних творів.

Аналіз результатів дослідження свідчить, що засвоєння студентами навчального матеріалу на основі інтеграції його змісту відбувається більш продуктивно. Студенти творчо і результативно працюють над створенням інтегрованої інтерпретації музичних творів, у якій поєднується звук (музичний твір), слово (поетичний уривок), колір (художня репродукція) на основі жанрової та стильової ознаки. Все це сприяє удосконаленню підготовки студентів до реалізації змісту інтегрованих курсів «Мистецтво» та «Художня культура» в загальноосвітніх навчальних закладах.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛІТЕРАТУРА

1. Гавриш Н.В. Інтегровані заняття. – К. : Шкільний світ, 2007. – С.117.
2. Масол Л. Інтеграція в системі шкільної мистецької освіти і поліхудожня підготовка вчителів// Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – Вип.4. – К.: Наук.світ, 2003. С. 7-15.
3. Масол Л. Особливості впровадження програми «Мистецтво» в контексті науково-інтеграційної освіти // Початкова школа. – 2003. – № 4.

УДК 378.147:784

*А. С. Бурунжу,
г. Луганск*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧЕСКІЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ БУДУЩИХ ХОРОВЫХ ДИРИЖЕРОВ

Коренные изменения всех сторон жизни нашего общества, коснувшиеся и многих граней развития музыкального исполнительства, предъявляют высокие требования к личности руководителя хорового коллектива, его психологической готовности к музыкально-педагогической деятельности в процессе его творческого взаимодействия с хоровым коллективом, а также в процессе занятий со студентами дирижерского класса. В этих условиях особую актуальность приобретает вопрос о повышении уровня подготовки дирижера хорового коллектива и дирижера-педагога. Музыкально-педагогические вузы, выполняя эту задачу, призваны готовить разносторонне образованных, эрудированных дирижеров-педагогов и хоровых руководителей, по уровню своей подготовки отвечающих всем запросам общества на современном этапе его развития.

Целью данной работы является выявление взаимосвязи профессионально-педагогической направленности с профессионально значимыми качествами (дирижерским мышлением, эмоциями, волей), профессиональной самооценкой и дирижерскими умениями.

На формирование и развитие профессиональной самооценки будущего дирижера могут влиять как положительные, так и отрицательные факторы. К положительным факторам стоит отнести: высокий уровень направленности, учебную практику работы с различными хоровыми коллективами, стажировку и участие в дирижерских конкурсах, перспективу хормейстерской работы после окончания ВУЗа. К отрицательным следует отнести: ослабление интереса к дирижерской специальности, наличие конкурирующей профессии, отсутствие возможности дальнейшей работы в качестве хорового дирижера или дирижера-педагога.

Изучение профессионально значимых качеств личности будущих дирижеров показало наличие значимой взаимосвязи дирижерского мышления, волевых качеств и эмоций с профессионально-педагогической направленностью обучающихся дирижеров, возрастание высокого и среднего уровня данных компонентов в структуре личности будущих хормейстеров. Велика роль учебно-профессионального опыта, общего и музыкального кругозора в формировании и развитии данных компонентов личности.

Эмоциональная сфера дирижера позволяет ему в исполнении с хором ярко и убедительно раскрыть своеобразие фактурных средств, богатейшую палитру нюансов, выразительность тембровых красок многих хоровых партитур.

Волевые личностные качества помогают дирижеру при совместной творческой работе с хором умело управлять темпоритмом и его модификациями. Это позволяет воплотить свои музыкальные замыслы и идеи в реальном хоровом звучании, добиться необходимых штрихов, нюансов, хоровой динамики, достичь высокого

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

художественного уровня на репетициях, концертах, гастроях.

Существенную роль в развитии профессионально-педагогической направленности и профессиональной самооценки играют дирижерская практика работы с хором, стажировка в хоровых коллективах в качестве ассистента-дирижера или второго дирижера, студенческие дирижерские конкурсы, репетиционная работа в различных музыкальных коллективах и ансамблях в качестве музыкального руководителя.

Эти формы деятельности дают возможность молодому дирижеру проверить свои профессиональные способности, дирижерские умения, профессионально значимые качества, адекватно оценить уровень своей профессиональной самооценки.

Дирижерская профессия имеет ряд специфических особенностей, характерных только для данной специальности. К ним относятся: творческая ответственность дирижера перед слушателями и хором, максимальная «заряженность» теоретическими музыкальными знаниями и практическими навыками в управлении хором, обязательное наличие ярких эмоционально-волевых качеств, являющихся основой психологического и музыкального воздействия дирижера на хоровой коллектив, творческая одаренность в сочетании с рядом профессионально значимых качеств личности руководителя хора.

Арсенал средств современной психологической науки необходимо включать в практику дирижерской педагогики и исполнительства. Это даст возможность быстрее сформировать у обучающихся хормейстеров профессионально значимые качества, профессиональную направленность, позволит восстанавливать работоспособность в процессе творческой деятельности, совершенствовать свои эмоционально-регулятивные способности, корректировать психические процессы на занятиях, репетициях, концертах. Все это будет способствовать активизации своего творческого потенциала, как будущего руководителя хорового коллектива и как педагога по классу дирижирования.

УДК 78.071.2:37.026.9

*О. А. Буханцева,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В творческой деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста.

Функции концертмейстера, работающего с солистами, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Концертмейстер должен осознавать, что он является посредником между педагогом-вокалистом и певцом и не имеет права вмешиваться в сугубо вокальные вопросы. Специфика работы концертмейстера предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, умение

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

импровизировать.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо играть на рояле. Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Умение слиться с намерениями своего солиста и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло читать с листа, играть по функциям. При этом хотя бы предварительный просмотр произведения в целом обязателен даже при самых минимальных требованиях осмысленного исполнения.

Творческое участие концертмейстера ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, - в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения.

Деятельность концертмейстера предполагает наличие таких качеств, как чуткость к партнёру, психологическая поддержка перед выступлением и музыкальная непосредственность на выступлении, так как поющий от волнения может забыть слова, выйти из тональности. И тогда концертмейстер оказывает помощь: шёпотом подсказывает слова, не переставая играть; наигрывает мелодию вокальной партии, повторяет или растягивает своё вступление, если певец запаздывает, но эту помощь оказывает так, чтобы это было незаметно для слушателей. Поэтому во время выступления пианист должен быть предельно внимателен к вокалисту.

Е. М. Шендерович в книге «В концертмейстерском классе» утверждает, что глаза концертмейстера во время исполнения должны быть прикованы к нотному тексту. Это не совсем правильно, в поле зрения концертмейстера обязательно должен быть и певец, так как с ним нужен зрительный контакт. В этом случае концертмейстер ещё лучше понимает и чувствует певца, а певец, в свою очередь, ещё лучше ощущает поддержку пианиста, в том числе и моральную [1, с. 48].

Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоёвывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, неуклонной настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович – М. : Музыка, 1996. – 206 с.

ДИРИЖИРОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ И ОРГАНИЗОВАННЫЙ ПРОЦЕСС

Среди различных видов музыкального исполнительства дирижирование, несомненно, является одним из сложных и, можно сказать, высших категорий музыкального искусства.

В отличие от сольного исполнительства, дирижерское искусство, включая в себя те же общие музыкально-художественные задачи, может и должно выполнять их, но только через передачу творческих замыслов дирижера исполнительскому коллективу – оркестру, хору, ансамблю или другому составу исполнителей. Отличительная черта дирижерской деятельности заключается в том, что дирижер играет не сам, а руководит игрой других и воздействует на исполнительский процесс. Известно, что плохой певец или солист-инструменталист может плохо исполнить свою партию; плохой дирижер может испортит целое произведение, исполняемое коллективом под его управлением. Как бы ни был талантлив дирижер, он обязан в совершенстве знать не только музыку данной партитуры, но специфическую организацию и технологию как отдельных инструментов, голосов, групп, партий, так и всего исполнительского коллектива в целом.

Каждый дирижер должен в совершенстве владеть техникой движения всего корпуса. В то же время это только внешняя сторона и у дирижера она является чисто физической, вспомогательно-технической частью в его творческо-исполнительской деятельности. Жестикулировать руками (и к тому же свободно, красиво) в определенных дирижерских схемах при элементарных музыкальных способностях любого человека можно научить довольно быстро. И все же это еще не будут дирижерские жесты, дирижерская техника.

Какова бы ни была учебно-воспитательная и репетиционная работа дирижера с руководимым им коллективом, в конечном счете – это огромная и трудная работа с людьми. Убедительно, выразительно, правильно и красиво раскрыть замысел, характер исполняемого произведения – главное искусство дирижера. Однако не все зависит от него самого. Искусство дирижера направлено не прямо к слушателю. Оно отражает определенное состояние, раскрывает образы, чувства, мысли, те или иные состояния и т.п. через исполнителей – участников оркестра. Как дирижер покажет, так и вступит оркестр. С каким настроением и пониманием музыкальной фразы дирижер покажет данную фразу, так ее исполнит и оркестр. Как он выучил данное произведение на репетициях, так оркестр сыграет на концерте. Словом, дирижер организует, обучает, ставит определенные технические, а главное, художественно-исполнительские задачи перед оркестром, а оркестр выполняет и доносит содержание музыки до слушателя. Сферу деятельности дирижера оркестра можно условно разделить на три основных этапа, следующих один за другим, иногда один накладывается на другой или идут параллельно.

Первый этап – работа дирижера по подбору нужного репертуара. Главным здесь является самостоятельная подготовительная работа дирижера по изучению партитуры. В результате изучения вспомогательного, нотного, литературного и других материалов, а также анализа партитуры, у дирижера складывается свой план, свое понимание, своя исполнительская трактовка данного произведения.

Второй этап – учебно-репетиционная работа с оркестром. Это наиболее важный,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

длительный и трудоемкий период. По заранее выработанному плану, в процессе работы дирижер должен технически освоить нотный текст, то есть, выучить произведение со всем оркестром, отдельными группами и даже с отдельными оркестрантами.

Третий этап – исполнение одного произведения или программы в концерте. Это – заключительный этап, успех которого обуславливается всей предыдущей работой, по существу является основным в процессе дирижерско-исполнительского искусства.

В большинстве методических книг и статей процесс дирижирования, его технология условно подразделяется на техническую и художественную, в некоторых трудах рассматривается как физическая и духовная. Обычно к первой стороне, то есть технической (или физической), относится вся двигательная техника рук, ко второй, то есть художественной (или духовной) относится творческо-исполнительская сторона дирижирования. Обе они трудно отделимы и по существу взаимосвязаны, так как художественная (или духовная), несомненно, определяет техническую (или физическую) сторону дирижерской техники.

Дирижерская техника представляет собой сложное понятие, включающее навыки внешнего (двигательного) и внутреннего психологически-волевого порядка. Главное в технике зависит, во-первых, от одаренности, музыкальных знаний, волевых качеств, творческой инициативы, фантазии и воображения, а во-вторых, от сложных процессов мышления, эмоционального возбуждения и развитых рефлексов нервно-физиологической деятельности. Все вместе взятое и должно определять двигательную дирижерскую технику.

Высокие художественно-профессиональные требования к себе и руководимому коллективу, организационно-педагогическая воля в создании необходимых условий для работы с коллективом исполнителей должны послужить почвой, на которой ярким букетом может расцвести высокое искусство дирижера как исполнителя, интерпретатора замечательных произведений, исполнение которых под управлением дирижера доставит эстетическое наслаждение самим исполнителям, а перед слушателями раскроет тончайшие сокровенные тайники искусства.

УДК 378.016:78.03:004.032.6

*Л. Г. Гаврилова,
г. Славянск*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В настоящее время идет процесс активного освоения новых средств обучения, внедрения новых педагогических технологий, среди которых важнейшее место занимают информационно-коммуникационные, компьютерные технологии.

Особенно следует подчеркнуть значение мультимедийных технологий и выделить перспективы их использования при изучении курсов музыкально-исторической направленности (“История зарубежной музыки”, “История русской музыки”, “Украинская музыка” и др.), которые предлагаются студентам музыкальных академий и колледжей, художественных специальностей педагогических вузов.

Как известно, мультимедиа (от лат. *Multum + Medium*) – это комбинирование разных форм представления информации на одном носителе: текстовой, звуковой, графической, анимации и видео [2]. Благодаря возможности сочетать в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мультимедійних продуктах аудіовізуальну інформацію, представлену в різній формі, ці засоби володіють великим емоційним зарядом, активно включають увагу користувача (слухача) і можуть широко використовуватися при вивченні дисциплін музично-історичного циклу.

Предлагаємо мультимедійний навчальний посібник по історії музичного мистецтва, рекомендований для використання в професійному музичному освіті, а також в системі художнього освіти педагогічних вишів «Русська музика: від древніх часів до початку ХХ століття».

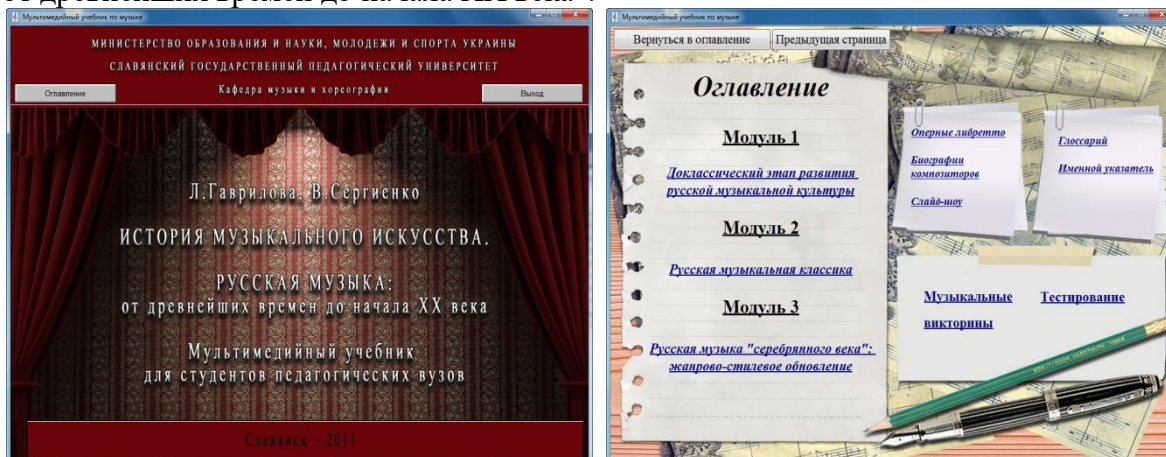


Рис. 1. Обложка учебника Рис. 2. Страница меню

Навчальний посібник структурований за модульним принципом і використовує гіпертекстову структуру. Він створений з урахуванням вимог до сучасних електронних навчальних видань [1]. Історико-культурологічний і музикознавчий матеріал розподілений на 3 модулі і 7 тематичних блоків: *Модуль 1. Докласический етап розвитку російської музичної культури (від древності до кінця 18 століття).* *Модуль 2. Російська музична класика.* *Модуль 3. Російська музика "срібляного століття": жанрово-стильове оновлення.*

Кожний модуль має внутрішню структуру: лекція (текст з гіперпосилками до глосарію, іменного вказувача, біографій, оперного лібретто), слайд-шоу (з використанням засобів мультимедіа), глосарій (словарь музичних термінів), іменний вказувач, лібретто опер, біографії композиторів, система контролю знань музичних творів (музична вікторина в двох варіантах), тести (в двох варіантах).

На окремому диску представлена музика для самостійного прослуховування (формат mp3).

Текстовий матеріал лекцій, розподілення матеріалу на модулі і тематичні блоки зроблені на основі одного з сучасних друкованих навчальних посібників по історії російської музики (Рапацкая Л.А. *История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века».* – М.: ВЛАДОС, 2001). Крім того, використані матеріали інших друкованих навчальних посібників (Орлова Е. *Лекции по истории русской музыки.* – М.: Музыка, 1979; Асафьев Б.В. *Русская музыка XIX и начала XX века.* – Л.: Музыка, 1978; Левая Т.Н. *Русская музыкальная культура начала XX века в контексте художественных тенденций эпохи.* – М.: Музыка, 1991), багатомовних видань по історії російської музики (за ред. А. Кандинського, Ю. Келдыша і др.), матеріали мережі Інтернет (сайтів класическої музики mus-info.ru, classic-music.ru, belcanto.ru і др.). Тексти статей глосарія, іменного вказувача, біографій композиторів і оперних лібретто зроблені на основі енциклопедических видань і Інтернет-сайтів

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

(dic.academic.ru, krugosvet.ru, slovari.yandex.ru и др.).

Глоссарий (262 термина) и именной указатель (335 персон) содержат интересную подборку музыкально-теоретических, музыкально-исторических и культурологических понятий, а также информацию о деятелях русской и зарубежной культуры. Справочно-информационные разделы учебника дополнены 25 биографиями русских композиторов и 11 либретто наиболее известных русских опер.

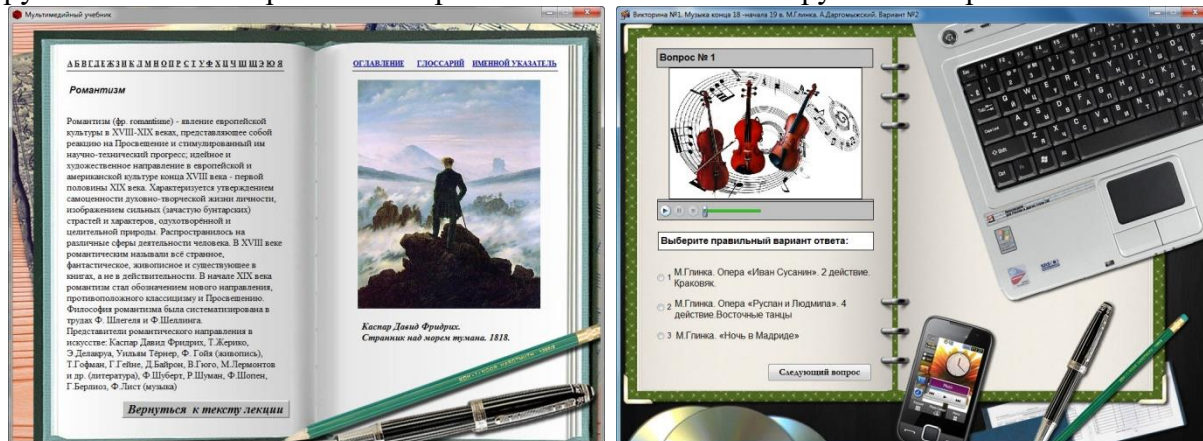


Рис. 3. Страница глоссария Рис. 4. Музыкальная викторина

Отметим, что введение в профессиональное музыкальное образование современных мультимедийных технологий обеспечивает комплексность изучения явлений действительности и искусства, тесную взаимосвязь между гуманитарными, техническими науками и искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конструювання і змістове наповнення електронних підручників навчально-пізнавальним і операційно-діяльним матеріалом / Волинський В.П., Красовський О.С., Черноус О.В., Якушина Т.В.// Комп'ютер у школі та сім'ї. – 2011 – №2. – С.44-49.
2. Мультимедиа – Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://uk.wikipedia.org/wiki>

УДК378.147:78.01

Л. С. Гаврюшенко,
г. Луганск

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ЗВУКОРЕЖИССЕРА

В последнее время профессия звукорежиссер становится все более популярной. Передача звуковой информации с помощью технических средств играет в наш век огромную и все более возрастающую роль во всех областях социальной и общественной жизни, науки и культуры.

Звукорежиссер должен ориентироваться в огромном количестве музыки самых разных стилей, в композиторской конъюнктуре и иметь "поставленный" слух, а так же глубокие музыкальные знания и безукоризненный вкус.

Наш институт готовит звукорежиссеров профессионалов широкого профиля для разнообразной творческой деятельности, умеющего грамотно и на высоком, художественном, эстетическом уровне создавать и записывать музыку разнообразных жанров, обслуживать концертно-видовые мероприятия разных уровней, изготавливать

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

рекламную продукцию для различных теле и радиопередач.

Цель моей статьи – рассмотреть значение предмета «Музыкальная литература» в развитии профессиональных качеств будущего специалиста звукорежиссера.

Музыкальная литература имеет свои цели и задачи, и если их обозначить, то они целиком и полностью совпадают с целями и задачами воспитания и обучения данной специальности.

В задачи музыкальной литературы входят:

Развить музыкально-эстетический вкус, стойкую любовь к хорошей музыке, дать представление обо всём в разнообразии мировой музыкальной культуре, её направлениях, формах, жанрах, познакомить с лучшими образцами музыкальных искусств, с жизнью и творчеством выдающихся классиков, дать характеристики общественной и культурной жизни отдельных исторических периодов.

Особенностью курса музыкальной литературы является её суммирующий характер, поскольку при слушании и разборе музыкальных произведений преподаватель задействует знания студентов из области теории, гармонии, анализа, имеющихся знаний по истории, литературе, поэзии, живописи и т.д. В результате такого комплексного подхода к обучению у студентов развивается слух, память, музыкальное мышление, формируются творческие способности, расширяется кругозор.

Большая часть студентов звукорежиссеров не имеет музыкального образования, поэтому преподаватель пришедший в группу звукорежиссеров, должен скорректировать свои задачи и цели при изучении предмета музыкальной литературы. На первом месте стоит вызвать стойкий интерес к музыкальной литературе. Беседа, вдохновенное слово о музыке, становится пробуждающим импульсом, а опора на имеющийся запас конкретных жизненных музыкальных впечатлений и обращение к знаниям по истории, литературе, живописи могут вызвать эмоциональный отклик на звучащую музыку на уроке. Роль анализа при изучении музыкальной литературы переоценить нельзя. Именно анализ музыкальных произведений поможет им осознать закономерности музыкальной речи и увидеть связь между элементами музыкального языка и его возможностью нести смысловую и выразительную нагрузку. В процессе изучения музыкальных произведений, особенно крупных форм – важно дать представление об основных принципах музыкальной драматургии (мотивный, номерной и сквозной).

Драматургия музыкального ряда помогает организовать не только не только музыку, но и весь звуковой материал в эфирных программах.

Таким образом можно сделать вывод: успех воспитания специалиста звукорежиссера складывается из усилий многих наставников, и каждый предмет направлен на воспитание определенных качества, необходимые будущему профессионалу. И большой вклад в этот процесс вносит изучение курса музыкальной литературы. Именно благодаря ему звукорежиссер становится эстетически образованными, развивают художественный вкус, музыкальные способности, музыкальное мышление, образно-ассоциативное мышление и главное – учатся получать удовольствие от общения с высоким искусством.

**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Концертмейстерське мистецтво є невід'ємною частиною музичного виконавства та освіти. Даний вид діяльності по праву належить і до музичної педагогіки, оскільки за визначенням концертмейстер, на відміну від акомпаніатора, повинен вміти здійснювати при необхідності педагогічні функції, допомагати солістові освоювати його партію, пояснювати ансамблеві завдання.

Визнання повноцінності педагогічного компонента діяльності концертмейстера і розкриття його сутності в наукових джерелах до теперішнього часу так і не отримало розгорнутого висвітлення.

У виконавському музикознавстві досі приділялося мало уваги дефініції і дослідженню категорії майстерності стосовно діяльності концертмейстера. Надзвичайна складність визначення критеріїв професійної майстерності пояснюється феноменальністю головної якості, якою неодмінно повинен володіти концертмейстер – інтуїцією. До концертмейстерської інтуїції апелює абсолютна більшість авторів нечисленних науково-методичних джерел, накопичених за три століття (перший такий приклад належить перу Ф. Е. Баха) [1, с. 43].

Інтуїтивний рівень професійного мислення та операційних дій, що характеризується високою швидкістю (миттєвістю) вибору стратегії і креативних рішень, часом нелогічних, але єдино вірних, для багатьох видів діяльності означає рівень майстерності, що стоїть на порядок вище рівня ремісничого професіоналізму. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ні високим рівнем виконавського мистецтва, ні педагогічними здібностями, ні навіть їх сумою. І якщо по типологічним ознакам концертмейстер може бути віднесений і до виконавців і до педагогів, то за вимогами, які професія висуває до інтуїтивних властивостей, це музикант, що володіє надрозвиненими психологічними властивостями емпатії, що дозволяє налагоджувати з партнером по ансамблю будь-якого віку, рівня виконавських здібностей, характеру музичного і людського взаєморозуміння. Рівень взаємодії концертмейстера з партнерами, якісний у художньому відношенні, що доставляє виконавцям естетичне задоволення, може бути продемонстрований з необхідною для професії розвиненою інтуїцією при мінімумі спільних репетицій.

Беручи до уваги такі фактори, як відсутність необхідної наукової бази для обґрунтування і дослідження механізму інтуїції, інтуїтивної взаємодії та обміну інформацією в XVIII – XIX столітті і пануючої в нашій країні протягом більшої частини XX століття матеріалістична ідеологія, стають зрозумілими причини значного відставання у розробці теоретичного фундаменту даного виду діяльності в порівнянні з музичною педагогікою і виконавством. Необхідно вказати на придбання концертмейстерством стійких самостійних професійних ознак з другої половини XIX століття, коли А. Г. Рубінштейн запропонував створити в Петербурзькій консерваторії спеціальні класи «для тренування навичок спільної гри, читання з листа і транспонування фортепіанних і оркестрових творів» [2, т. 1, с. 184].

Оскільки концертмейстери зустрічаються з партнерами по ансамблю для спільних репетицій і прагнуть якомога повніше зрозуміти, почути, відчувати один одного, то психічна енергія їх дій, що містить в особливому згорнутому вигляді художньо-

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

виконавський задум, «...об'єднується, породжуючи єдине психоемоційний поле» [3, с. 207]. Інакше кажучи, психічна енергія творчого процесу, думка, може стати стійким у часі носієм інформації, що перебуває поза виробляючим її джерелом, і притягує до себе близькі за змістом й емоційним наповненням мислеформи. Отже, єдине психоемоційне поле є енергоінформаційним результатом інтуїтивного рівня взаємодії в ансамблі.

Таким чином, концертмейстерство є видом діяльності, де педагогіка та виконавство можуть взаємодіяти і взаємодоповнювати один одного за умов наявності необхідного психологічного фундаменту – інтуїції. Слід зазначити, що вищезазначені два компоненти професії – педагогіка та виконавство настільки значно трансформуються в даному виді діяльності, що вивчення їх на основі окремо взятих фортепіанної педагогіки та фортепіанного виконавства не представляється можливим.

Триєдність педагогіки, виконавства і психології як взаємопов'язаних компонентів концертмейстерства має лягти в основу розробки теоретичної концепції концертмейстерської діяльності та концертмейстерського мистецтва, що дозволить придбати даної професії необхідну повноту стійких професійних ознак і відкриє нові перспективи для подальшого вивчення методологічних, практичних і художніх аспектів. Дослідження феномена концертмейстерської інтуїції виходить за рамки галузі музичного мистецтва і дає цінний матеріал для його осмислення та використання різними галузями психології, фізики свідомості та іншими науками, що займаються вивченням резервних можливостей людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – Киев : Муз. Україна, 1974. – 160 с.
2. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие : в 3 т. Т. 1 / А. Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1983. – 216 с.
3. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М. : Сов. композитор, 1988. – 382 с.

УДК 378+7.071.2+786.2

*О. Ю. Горожанкіна,
м. Одеса*

ДО ПРОБЛЕМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Музично-педагогічна освіта на сучасному етапі виявляє необхідність підготовки фахівця якісно нової формації – всебічно освіченого педагога, який має значний рівень духовної культури, багатий особистісно-творчий потенціал та високий рівень професійної підготовки.

Проблема вдосконалювання професійної підготовки вчителя музики обумовлюється низкою об'єктивних і суб'єктивних факторів. До найбільш суттєвих відносяться: різномірний (нерідко полярний) контингент студентів (значна частина студентів не має початкової музичної освіти); домінування творчого характеру професії, що обумовлює активну реалізацію індивідуально-особистісного підходу до навчання; труднощі соціально-психологічної адаптації студентів до умов навчально-виховного процесу в педагогічному університеті. Саме ці фактори визначили особливості підготовки майбутніх учителів музики й обумовили пошук ефективних шляхів

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

організації всього навчально-виховного процесу (впровадження нових організаційних форм, технологій, методичної підтримки й інституціональних механізмів підвищення якості підготовки на всіх рівнях). Проблему вдосконалювання навчально-виховного процесу досліджували такі вчені, як В. В. Давидов, М. А. Данилов, Л. В. Занков, М. І. Махмутов, Н. А. Менчинська, І. Т. Огородников, М. Н. Скаткін, Г. І. Щукіна та інші. У теорії музичної освіти різні аспекти вдосконалювання процесу навчання розкриті в роботах Ю. Б. Алієва, О. А. Апраксіної, Л. А. Баренбойма, Л. Г. Дмитрієвої, Г. М. Ципіна, Н. М. Черноіваненко, Т. В. Челишевої, В. А. Школяр, Л. С. Сизової та ін.

У контексті нашого дослідження вдосконалювання розглядається як процес досягнення високих учбово-практичних результатів навчання студентів на основі контекстного, інтегративного, особистісно-індивідуалізованого підходів за короткий час навчання.

Тим часом, у широкій викладацькій практиці ця проблема вирішується інколи недостатньо успішно: професійно-технічна оснащеність випускників інститутів мистецтв педвузів, зокрема, фортепіанно-виконавська підготовка студентів, явно залишає бажати кращого.

Існує багато аспектів розгляду питання вдосконалювання фортепіанної техніки, і один з них, що інтегрує пошуки педагогів-музикантів різних епох, – **використання всіх природних ресурсів виконавця та їх координація**. Саме у вихованні гармонійного відчуття всього піаністичного апарату, у правильній організації різних компонентів і ланок, що сукупно утворюють складну структуру рухально-моторних (технічних) дій музиканта, лежить шлях до досягнення вершин виконавської майстерності. Проблема координації досі залишається однією з насущних і найбільш складних проблем фортепіанної педагогіки. У наш час твердження, що в будь-якому процесі всі частини і функції організму повинні неодмінно перебувати у правильному співвідношенні, може пролунати банально, проте, гіпертрофованість однієї якоїсь дії або однієї функції саме й варто вважати причиною основних помилок кожної з технічних шкіл. Згадаємо, що координувати, по визначенню Д. Н. Ушакова, – означає «установити правильні співвідношення між чим і чим-небудь» [2, с. 1459].

Висловлення видатного педагога і піаніста Г. Г. Нейгауза: «...необхідно використати всі наявні в людини природні анатомічні рухові можливості, починаючи від ледь помітного руху останнього суглоба пальця, усього пальця, руки, передпліччя, плечового поясу, аж до участі спини, загалом, всієї верхньої частини тулуба, починаючи від однієї точки опори – кінчиків пальців на клавіатурі і закінчуючи іншою точкою опори – на стільці» [1, с. 103], – ще раз підкреслює необхідність серйозного вивчення питань, пов'язаних з використанням усіх природних ресурсів піаніста та їх координації.

Таким чином, можна зробити висновок, що використання природних ресурсів організму виконавця та їх координація – проблема, до якої постійно звертаються музиканти, тому що саме такі недоліки учнів, що часто зустрічаються на практиці, як інертність і млявість пальців, зайві кистьові рухи, скованість плечового поясу і т. д., говорять про неприродний розвиток і порушення гармонії всього ігрового апарату. Завдання виховання цілісного відчуття піаністичного апарату, вироблення слухо-рухових координацій вирішуються шляхом кропіткого аналізу музично-виконавських дій, що робиться учнем разом з педагогом, – аналізу, що здійснюється як на когнітивному, раціональному рівні, так й іншими шляхами, зокрема, за допомогою інтуїтивних проникнень у природу і характер ігрових операцій. Домогтися необхідної координації можна лише в тому випадку, якщо зрозуміти (відчути, усвідомити), що заважає грі, створює перешкоди для нормального перебігу виконавського процесу.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛІТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1961. – 318 с.
2. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. – Т. 1. – М.: Огиз, 1934. – 1562 с.

УДК 781

*Н. М. Гур'янова, Н. А. Зворська,
м. Харків*

ВИХОВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ- МУЗИКАНТІВ В УМОВАХ УПРОВАДЖЕННЯ НОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Органічне поєднання сучасної освіти з цілеспрямованим професійним навчанням і вихованням становить основу і показник загальної культури музиканта, що виявляється в його конкретних професійних надбаннях: в культурі почуттів та зрілості самостійного творчого мислення, в постійному вдосконаленні власних здібностей, здатності до критичної оцінки результатів своєї праці, в доборі репертуару.

Основна проблема виховання майстерності студента-музиканта невіддільна від виразного виконання твору. Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє глибоке вивчення її першоджерел, до яких належать: теоретичні знання, специфіка виконавського слуху і музичного мислення, процес мікроструктурного інтонування в органічній єдності з динамікою загальної драматургічної спрямованості розгортання твору, виконавський тонус та співтворчий характер інтерпретації.

Метою даної статі є виховання виконавської майстерності студента шляхом формування музичного мислення, опрацювання видів процесуально-динамічних тяжінь: темпометроритмом, динамікою, артикуляцією, засвоєння інтерпретаторського підходу до музичного змісту твору, трактування виконавських виражальних засобів в умовах конкретної інструментальної специфіки. Завдання викладача ВНЗ у формуванні виконавської майстерності баяніста визначається максимальною активізацією слуху в поєднанні з прогресуючим звільненням діяльності ігрового апарату. Психологічною передумовою набуття виконавської майстерності є попереджувальні та корегуючі уявлення музично-ігрових дій музиканта, які синтезуються з аналогічними уявленнями міхових рухів. В цьому полягає специфічний аспект виконавського уявлення, на відміну від композиторського та слухацького.

Практичним завданням, що впливає з аналізу специфіки виконавського слуху є виховання у баяніста слухо-моторного передчуття напруженості і співнапруженості близьких і далеких інтервалів та окремих точок опори, характеру протікання динаміки тривалих звуків, логіки процесу динаміки в тяжінні тонів, у нюансуванні мелодичних побудов, у виявленні скритих голосів.

Набутий досвід дає підставу визначити, що всі риси особистості студента-музиканта, які характеризують його загальну культуру, виявляються в його виконавській діяльності, як певний рівень культури почуттів.

Тільки здатність проникнути в образний світ композитора дозволяє інтерпретатору піднятися у своєму мистецтві до рівня загальнолюдських духовних цінностей і відобразити їх суб'єктивно в конкретній виконавській звукотворчості, вдихнути у виконуваний твір нове життя.

Для цього він повинен мати не тільки високу культуру, а й добре розвинутий механізм почуттів: емоційну пам'ять, уміння керувати власними почуттями, настроями, мати здатність емоційно присвоювати образний світ у процесі розгортання драматургії

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музичного твору.

Таким чином, обізнаність в галузі виконавського мистецтва сприяє підвищенню загальної культури студента. Вважається можливим цілеспрямоване виховання студента шляхом образного мислення та аналізом художнього значення виражальних засобів у виконуваному творі, визначаючи їх естетичні цінності, шляхом впливу на інтелект і почуття через інші види мистецтва.

УДК 371.134:785

*Л. В. Гусейнова,
м. Ніжин*

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ФАХОВОМУ КОМПЛЕКСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У широкому фаховому комплексі підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва виконавству належить особлива роль. Воно є не тільки однією з форм музично-педагогічної діяльності, насамперед – її фундаментом, тому що саме виконавська діяльність найбільшою мірою сприяє розкриттю особистості педагога, одночасно формуючи й духовний світ учнів.

Виконавська культура є складовою музичної культури, що складається з системи якостей, набутих умінь, що безпосередньо забезпечують якісний рівень інструментально-виконавської діяльності.

Ми виходимо з розуміння поняття “культури” як певного рівня розвитку людської діяльності в її якісних категоріях, а тому розглядаємо виконавську культуру майбутнього вчителя музики як специфічне виявлення його професійної культури в умовах музично-педагогічної та виконавської діяльності.

Специфіка музично-педагогічної діяльності органічно пов’язує педагогіку з музичним виконавством. При цьому зміст цих сторін діяльності визначає фаховий профіль музиканта-педагога загальноосвітньої школи. Виконавська діяльність учителя передбачає його різнобічну освіченість, наявність виконавської культури, знайомство із суміжними царинами мистецтва, професійну компетентність, багатство емоційного світу, оскільки без розвинутої здатності сприймати та співпереживати він не зможе впливати на сферу почуттів учнів.

Необхідність виховувати музикою за допомогою виконавського мистецтва потребує вільного володіння музичним інструментом, а отже - значної уваги до формування виконавської культури студента, що передбачає, з одного боку, досягнення авторського змісту та формування власної виконавської концепції, з іншого – знаходження та вдосконалення засобів її реалізації. Це вимагає досягнення збалансованості між доцільними виконавськими прийомами музичної виразності й високопрофесійним рівнем технічного апарату для відображення глибини образно-художнього світу твору, що виконується.

Під *виконавською культурою вчителя музичного мистецтва* нами розуміється сукупність професійних якостей та знань, які знаходять свою проєкцію в його вміннях і забезпечують високий рівень виконавської діяльності у навчальному процесі. Виконавська культура вчителя музичного мистецтва, яку ми визначили ядром готовності педагога-музиканта до інструментально-виконавської діяльності – є специфічним виявленням фахової культури в умовах виконавського процесу.

Для успішного здійснення інструментально-виконавської діяльності, на наш

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

погляд, необхідні, поряд з вольовими, такі якості: емпатія, креативність, рефлексія, артистичність майбутнього педагога, технічна досконалість та стабільність виконання.

Будь-яка діяльність, у тому числі й інструментально-виконавська, передбачає вироблення певних умінь та навичок для досягнення поставленої мети.

Розгляд виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва як сукупності професійних якостей та знань, які проєктуються на його уміння, дозволяє виділити комплекс найважливіших умінь, що необхідні для успішного здійснення інструментально-виконавської діяльності, а саме: *музично-аналітичні уміння* або осмислення логіки драматургічного розвитку чи побудови твору, уміння синтезувати цілісний образ музичного твору з окремих деталей; *уміння художньо-виконавської інтерпретації*, тобто можливість довільно оперувати виконавським образом, охоплюючи його цілісно, розгорнуто, з усіма стильовими, тембровими й динамічними подробицями, сприйняти його виконавську архітектуру; *уміння музичного сприймання* або заглиблення виконавця у художній зміст твору на основі власних асоціативних зв'язків, уявлень, відчуттів, абстрактного мислення, психологічних особливостей; *уміння оперувати набутими музично-теоретичними та фаховими знаннями*, втілити свої наміри, керувати емоційним тонусом виконання; *технічні уміння*, тобто відповідність теоретичної моделі інтерпретаційного задуму її акустичному відтворенню, використання колористичних можливостей музичного інструменту.

Таким чином, виконавська культура передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Педагогічні дії, що сприятимуть формуванню виконавської культури потрібно спрямовувати на накопичення знань (загальномузичних та фахових), умінь, виконавського репертуару і підвищення власної технічної майстерності; на прагнення до вдосконалення набутих професійних знань; розвиток пізнавального інтересу. Постійне здобуття нової музично-виконавської інформації, творчий пошук, розв'язання проблемних ситуацій, що виникають при роботі з творами; прагнення до опрацювання нового репертуару призведе до можливості прийняття оригінальних, нестандартних інтерпретаційних рішень. Виховання вибіркового ставлення студента до виконання різноманітних творів залежатиме від рівня засвоєння ним соціального досвіду і прийнятої у суспільстві системи цінностей, допоможе сформувати особистісний аспект ціннісних уявлень, що виявляються в оцінному судженні, усвідомленні позитивної чи негативної значущості власних виконавських дій. Це пов'язане із знанням усталених норм виконавського мистецтва, зіставленням варіантів власного виконання із загальноновизнаними еталонами.

Отже, формування виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва набуває особливого значення у процесі фахової, зокрема інструментально-виконавської підготовки. Проблеми підвищення ефективності та якості інструментально-виконавської підготовки можуть бути вирішені шляхом удосконалення процесу навчання за допомогою впровадження нових технологій формування виконавської культури.

**СВІТОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА
(коментарі до посібника)**

Курс світової музичної літератури є однією з найважливіших галузей розвитку загальної освіти та культури, а також відіграє велику роль у формуванні художнього смаку й художнього мислення музиканта-професіонала. Навчальна дисципліна «Світова музична література» покликана дати фундаментальне усвідомлення особливостей художніх напрямів, епох та стилів і входить до комплексу предметів спеціального циклу.

Вивчення предмета в навчальних музичних закладах різних рівнів України тепер ускладнюється відсутністю підручників та посібників того рівня, що відповідає вимогам сучасності. До того ж, традиційні випуски російської та зарубіжної музичної літератури, видані в останній редакції понад тридцять років назад ще в іншій державі російською мовою, не завжди відповідають сучасним вимогам викладання. В них, по-перше, дуже відчутний «радянсько-соцреалізовий» підхід, що значно звужує погляд сучасної людини й вимушує інколи досить своєрідно трактувати ряд культурних і власне музичних явищ, творчість того чи іншого композитора або цілого художнього напрямку чи окремих творів; по-друге, в багатьох посібниках превалує описовість, не вистачає чіткого аналітичного підходу, що особливо важливим є для виховання студента-теоретика. Крім того, підручників українською мовою взагалі не існує. Ця робота має своєю метою спробу в певній мірі вирішити ці проблеми на рівні викладання предмета. Суто музичні явища в посібнику розглядаються у зв'язку з історичними й суспільними подіями та на загальнокультурному фоні. Матеріал подано в стислій конспективній формі.

Велику увагу приділено особливостям драматургії, формі твору, тональному плану. Поглиблений аналітичний підхід до програмного матеріалу дозволяє вийти на більш високий рівень узагальнення мовно-стильових рис як конкретної епохи, так і творчої особистості композитора.

Так, у темі «Оперна творчість Глінки» визначаються риси двох типів оперної драматургії, створених композитором, і послідовно розглядається їх самобутне втілення в кожній опері як самого Глінки, так і всіх композиторів, творчість котрих є предметом вивчення курсу. Також визначено найважливіші засоби втілення ідейного змісту: проведення лейтмотивів в операх, основні драматургічні лінії (напр., в опері «Руслан та Людмила» їх чотири), етапи розвитку конфлікту (в опері «Борис Годунов» – подвійний конфлікт), особливості будови, тональні і ладові та жанрові зв'язки і т. ін.

Кожна тема подається таким чином: спочатку викладається теоретичний матеріал за основними пунктами, після чого надано список літератури до теми, а далі пропонуються питання для самостійної перевірки знань – з метою закріплення знань, їх осмислення і перенесення в сферу активної музичної діяльності.

**ТВОРЧИЙ КОМПОНЕНТ В СТРУКТУРІ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

На сучасному етапі розвитку вітчизняної педагогіки важливим є налагодження навчально-вихованого процесу, зорієнтованого на розкриття обдарованості кожної дитини, розвиток її творчого потенціалу. В останній час набуває актуальності проблема розвитку творчих здібностей учнів. Нова мета сучасної освіти – формування творчої особистості – вимагає суттєвих змін в системі освіти. Орієнтація на індивідуальні здібності, інтереси мають стати пріоритетними орієнтирами. На власному педагогічному досвіді (1999 – 2012) ми намагались створити оптимальні педагогічні умови, за яких можливо було б організувати процес інтегрованого навчання музичного мистецтва молодших школярів та виявити їх творчі здібності.

Творчі здібності - це складне психологічне явище, яке не виникає само по собі і не є природним арсеналом вже «готових благ». Підґрунтям їх мають бути задатки, які притаманні кожній людині. Навчання варто спрямовувати на засвоєння дитиною досвіду творчої діяльності (Н.Ветлугіна, Л.Горюнова, Т.Казакова, О.Мелік-Пашаєв, В.Молако, Є.Фльоріна).

Б.Теплов підкреслює, що творча діяльність здатна перетворюючи впливати на особистість дитини. Л.Виготський розглядає творчість як постійний супутник розвитку дитини, як діяльність, в результаті якої створюється щось нове, оригінальне, що відбиває індивідуальні нахили, здібності людини [1; 2].

Заняття музичним мистецтвом є чудодійним засобом розвитку творчого потенціалу людини. Завдяки мистецькій діяльності людина здатна проявити свій внутрішній потенціал, розкритися як особистість.

На інтегрованих уроках музики молодші школярі мають змогу проявити себе у різних видах діяльності: малюванні літературних, художніх, музичних образів, створенні казок, віршів, виготовленні музичних знаків із різних матеріалів, інсценуванні фрагментів казок, співі, створенні власних мелодій.

Важливою педагогічною умовою організації інтегрованого навчання є створення ситуації вибору. Кожен учень має можливість обирати для себе той вид творчої діяльності, який йому подобається, під час виконання якого розкривається індивідуальний потенціал дитини. За умови такого вибору учень, виконуючи завдання, відчуває себе впевнено, отримує насолоду від власної творчої діяльності і відчуває радість успіху.

У даній ситуації кожен учень є «найкращим», «першим». На таких уроках немає й не може бути «невдач, у яких нічого не виходить». Створення комфортної психологічної атмосфери під час занять також є суттєвою педагогічною умовою організації процесу розвитку здібності учнів на інтегрованих музичних заняттях.

Під час уроків-подорожей країною Музичного мистецтва дітям пропонуються наприклад такі завдання: уявити про що співає вітер, придумати і наспівати пісеньку про Веселі нотки, намалювати зміст пісеньки або зробити малюнок до музичної п'єси, яку прослухали, підібрати слова для характеристики музичного образу, продемонструвати рухами розучену пісеньку, підібрати риму до слів.

Кожен учень має змогу обирати той вид діяльності, який його більше цікавить. Так діти, які виявляють задатки до малювання, охоче виконують художні завдання: зображують музичні образи, у кольорі відтворюють настрій музичних п'єс, створюють

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

пейзажі, портрети, нав'язні музикою. Учні, які виявили інтерес і задатки до музичної діяльності, охоче співають, сміливо вигадують власні мелодії, імпровізують, створюючи пісеньки, уважно слухають музичні п'єси. Діти, які виявили задатки до літературної діяльності, краще за інших підбирають риму до заданих слів, вигадують і розповідають казки про мешканців музичної країнами, складають про них вірші, оповідання, казки. За допомогою методу словесного малювання вони охоче створюють уявні картини, образи, використовуючи силу рідного слова.

Оскільки педагогічний процес сучасної школи має бути зорієнтований на розвиток особистості кожного учня – виникає питання – які саме здібності варто розвивати у конкретної дитини? Яким чином організувати розвиток творчого потенціалу кожного учня? Для того, щоб розвивати творчі здібності учнів необхідно спочатку їх виявити. Ми розробили алгоритм здійснення процесу розвитку творчості молодших школярів:

- 1) створення психолого-педагогічних умов для мистецької, творчої діяльності;
- 2) спостереження за виконанням дитиною різних видів творчої діяльності;
- 3) виявлення задатків до різних видів діяльності учня;
- 4) визначення здібностей загальних та спеціальних;
- 5) формування індивідуальних творчих здібностей;
- 6) здійснення систематичної діяльності з розвитку здібностей;
- 7) цілеспрямований розвиток творчих здібностей.

Під час здійснення експериментального дослідження ми переконалися в достовірності вищезазначеного алгоритму. Крім того, проводячи інтегровані музичні заняття, нам вдалося виявити ефективні умови інтегрованого навчання та індивідуальні задатки, здібності учнів.

Творчий компонент інтегрованого навчання молодших школярів займає важливе місце в структурі музичної освіти. Розвиток творчого потенціалу учнів, формування їх творчої активності, високі вимоги до творчої особистості педагога є найважливішими педагогічними умовами здійснення інтегрованого музичного навчання школярів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – СПб. : Союз, 1997. – 96 с.
2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Избранные труды : в 2 т. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – С. 42.

УДК 378.091.2:78

*Н. М. ДERMELЬОВА,
м. СЛОВ'ЯНСЬК*

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ДО ЗДІЙСНЕННЯ ПОЗАКЛАСНОЇ МУЗИЧНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ: ОНОВЛЕННЯ ПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ ТВОРАМИ СУЧАСНИХ АВТОРІВ

Одним із напрямків професійної освіти майбутніх учителів музики є підготовка до здійснення позакласної музично-виховної роботи у школі, яка відбувається у різних формах: діяльність музичних (вокальних, хорових) гуртків, проведення масових виховних заходів, календарних свят тощо. Майбутніх фахівців слід готувати до успішного проведення усіх форм позакласної музично-виховної роботи, до залучення значної кількості школярів, яких би цікавила вокальна чи інструментальна музична діяльність. Саме на це спрямований курс «Основ сценічно-творчого мистецтва», який

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вивчають майбутні вчителі музики у початкових класах на факультеті ПВПК Слов'янського державного педагогічного університету (курс вивчається у формі індивідуальних занять). Серед провідних завдань курсу – засвоєння шкільного пісенного репертуару, вивчення та творче опрацювання пісень із програм «Музика», рекомендованих Міністерством науки і освіти.

На нашу думку, пісенний педагогічний репертуар слід постійно оновлювати, студенти мають бути ознайомлені з новими творами для дітей, особливої уваги заслуговують твори сучасних митців рідного регіону.

Пропонуємо розширити навчальний репертуар курсу «Основи сценічно-творчого мистецтва» творами Тетяни Ялової, композитора із м. Артемівська, голови творчого об'єднання композиторів Донеччини.

Т.Ялова – відомий композитор, лауреат кількох конкурсів у номінації «Авторська пісня», автор пісенних збірок для дітей та юнацтва: «Мелодія» (на сл. І.Пономарьової, Л.Богатиці та ін.), «Рідна земля» (на сл. І. Пономарьової), «Зоряний лебідь» (на сл. Н. Гриненко) та ін. Її пісні виконуються на співацьких конкурсах Донеччини, як-от: «Чарівна стежина», «Зірки та зіроньки», вони звучать на міжнародному телевізійному конкурсі ліричної пісні «Отчий дом», діти співають їх із задоволенням та натхненням. Вважаємо за необхідне ознайомити студентів – майбутніх учителів музики з найцікавішими пісенними творами Т. Ялової.

Слід звернути увагу на жанрово-тематичне різномаяття пісенних творів авторки. У її збірках зустрічаємо пісні, що оспівують красу рідного краю («Скарби Донецької землі», «Донеччина» на сл.І. Пономарьової); пісні, нав'язані образами українського фольклору («Зоряний лебідь», «Українська волошка» на сл. Н. Гриненко; «Україночка» на сл. С. Решетової); твори, що втілюють образи дитячого світу: казкових героїв («Котик у чоботях» на сл.І. Пономарьової, «Гноми», «Синдбад-морехід», «Василиса Прекрасна» на сл. Н. Гриненко), тваринок («Блюз для котика», «Жадні ведмежата» на сл. Н. Гриненко).

Завважимо, що пісенна мова Т.Ялової дуже виразна, для її стилістики характерна перш за все ритмічна гострота, введення синкоп та пунктированих ритмів, які надають широкого простору для майбутніх аранжувань пісень. Щодо мелодики пісень, тут привертають увагу яскраві мелодійні звороти, що швидко запам'ятовуються. Загалом пісні Т.Ялової можуть виконуватися дітьми навіть молодшого шкільного віку, але потребують спеціальної вокальної підготовки через досить великий діапазон та складні ритмічні малюнки.

Розглянемо деякі пісні Т.Ялової.

«Котик у чоботях» на слова І. Пономарьової. Цікава за змістом, приваблива яскравою образністю, пісня безумовно може використовуватися у роботі вокального гуртка. Привертає увагу багатий на синкопи ритм пісні, виразно звучать гармонійні секвенції у приспіві.

Жваво $\text{♩} = 70$

C Dmin G7

Гост_рі вуш_ка, хит_рі о_чі на_че він ска_за_ти

C A7/C# A7 Dmin

хо_че: "Ста_ну я то_бі в при_го_ді

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

«Пісенька дощу» на слова І. Пономарьової. Ця пісня простіша з боку вокально-виконавських засобів (поступеневий рух мелодії, невеликий співацький діапазон, нескладний ритмічний малюнок, у якому переважає рівномірний рух четвертних тривалостей), тому її можна вивчити для подальшого використання у роботі з дитячим хором.

Подвижно $\text{♩} = 85$

Солн_це ве_се_ло си_я_ло, вдруг за
чу иг_рать я гам_мы и смот_

туч_ку за_бе_жа_ло... Я ску_ча_ю у ок_
рю сквозь дождь уп_ря_мо. Кап_ли ве_се_ло сту_

на, ма_му жду сов_сем од_на. Не хо_
чат, слов_но пе_сен_ка зве_

Отже, знайомство з пісенною творчістю Тетяни Ялової сприятиме оновленню пісенного репертуару курсу «Основ сценічно-творчого мистецтва», введенню нових творчих завдань з інсценування пісень та створення ігор-драматизацій для використання у позакласній музично-виховній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ялова Т. Зоряний лебідь. – Слов'янськ : Печатный двор, 2006. – 40 с.
2. Яловая Т. Песни для детей и юношества «Мелодия». – Донецк: Регина, 2004. – 42 с.
3. Яловая Т. Песни и романсы на стихи И. Пономаревой «Рідна земля». – Славянск: Печатный двор, 2005. – 34 с.

УДК 78.02 (070.3)

*Л. О. Заря,
м. Харків*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ УСПІШНОСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДІВ

Музично-виконавська підготовка майбутніх вчителів музики потребує до себе уваги. Поняття "музично-виконавська підготовка" складається з двох містких складових, а саме: підготовка – загальне поняття, що розглядається у великому тлумачному словнику сучасної української мови (2001 р.) як необхідний запас знань, навичок, досвіду, отриманий в процесі навчання та практичної діяльності; та музичне виконавство – особливий різновид музичної діяльності, що визначається як творчий процес відтворення композиторського задуму засобами виконавської майстерності.

У педагогічній діяльності багатьох музикантів-педагогів – Й.Гофмана, Н. Голубовської, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Л. Ніколаєва, С. Савшинського, А. Рубінштейна, Г. Ципіна – першочерговим завданням була активізація

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

інтелектуальної сфери учнів, розширення їх музично-теоретичного кругозіру.

Важливим завданням музично-виконавської підготовки студентів, на нашу думку, є робота викладача над усвідомленням студентом власної виконавської концепції, яка надає можливість вільно орієнтуватись у виборі засобів втілення своїх задумів, формує певний план дії при постановці та реалізації художньо-виконавських завдань, визначає шляхи та прийоми роботи над подоланням звукових та технічних труднощів, розвиває творчу самостійність.

Важлива думка Є. Лібермана, який наголошує, що для опанування виконавського мистецтва необхідно перш за все навчити розуміти музичну мову, її закономірності, виразові можливості та конструктивні зв'язки, навчити техніці гри – складної та трудомісткої частини музичного виконавства; а також сприяти розвитку індивідуальних особливостей художньої натури учня [1, с. 221]. Звісно, що осмислене засвоєння навчального матеріалу та переробка отриманої художньої інформації в процесі музично-виконавської підготовки можлива за умови здійснення особливої пізнавальної діяльності. Узагальненим результатом музичного пізнання стають історико-теоретичні знання про об'єкт вивчення, котрим виступає музичний твір (знання про композитора та його епоху, засоби музичної виразності, способи вивчення музичного твору та механізми звукового втілення художнього змісту), що сприяє розумінню виразності окремих елементів музичної мови, логічному осмисленню виконавського процесу, пошуку власної інтерпретації музичних творів.

З огляду на це, у музичному навчанні доречною стає трансформування відомої формули "чую-бачу-відтворюю" на новий її варіант "уявляю – розумію – чую – бачу – відтворюю", що спонукає до активної творчості та певного рівня самостійності мислення, виявляє індивідуальні можливості кожного суб'єкта виконавської творчості.

Важливим аспектом успішності музично-виконавської підготовки студентів є розвиток у студентів музичного мислення. Всю систему пізнавальних процесів інтегрує в собі, структурує та визначає їх змістовність музичне мислення, що визначається як "переживання виразної сутності музичного художнього образу, розуміння принципів матеріального конструювання звукової тканини, вміння втілити цю єдність у вольовому акті творчості..." [2, с. 204]. Саме від його продуктивності, тобто "вміння, оперуючи музичним матеріалом, знаходити схожість та різницю, аналізувати та синтезувати, встановлювати взаємозв'язки" залежить успішність навчання студентів на уроках фортепіано.

Отже, формування осмисленого засвоєння музичного матеріалу та переробки отриманої художньої інформації є запорукою музично-виконавська підготовка майбутніх вчителів музики

ЛІТЕРАТУРА

1. В классе А.Б.Гольденвейзера : сб. ст. / сост. Д. Благой. – М. : Музыка, 1986. – 214 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология : учеб. пособие для студ. и препод. – М. : Гум. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

**СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Педагог, учитель, вихователь – довірена особа суспільства, якій вона ввіряє найдорожче і найцінніше – дітей, свою надію, своє майбутнє. Доля дітей в руках педагога, в його золотому серці, він має бути джерелом радісного пізнавального і морального зростання своїх вихованців. Жодна інша професія не ставить таких вимог до людини. Педагог зобов'язаний бути яскравою, неповторною особистістю, носієм загальнолюдських цінностей, глибоких і різноманітних знань, високої культури.

Тисячі професій народжуються і вмирають. Та серед вічних професій учительська посідає особливе місце: вона початок усіх професій. Змінюються умови й засоби виховання, та незмінним залишається головне призначення вчителя – навчити людину бути Людиною.

Педагог має справу з конкретними людьми, проте його завдання не лише особистісно, а й суспільно зумовлене – підготовка підростаючого покоління до активної участі в житті суспільства [2, с. 96].

"Зміни, що відбуваються в усіх сферах сучасного суспільного устрою України – економіці, культурі, політиці, науці, освіті, – потребують радикального переосмислення вимог щодо професійної підготовки майбутніх спеціалістів будь-якої галузі, і, в першу чергу, системи освіти. Адже педагог є тією особою, на професійну діяльність якої покладена відповідальність за інтелектуальну й морально-естетичну, тобто базисну, підготовку підростаючого покоління. Від нього, таким чином, залежить прогрес сучасного і майбутнього стану суспільства, країни.

Але педагог тоді зможе успішно виконувати ці завдання, коли рівень його професійної підготовки буде адекватний вимогам, поставленим суспільством перед системою державної освіти. Загальні вимоги щодо кваліфікаційної підготовки вчителя викладені в державних програмних та нормативних документах. Це свого роду нормативно-оцінююча характеристика фахівця, якого потребує сучасне суспільство. [1, с. 144].

Професія вчителя належить до складних видів діяльності в системі "людина – людина", тобто таких, де, крім суб'єктно-об'єктних, наявні суб'єктно-суб'єктні стосунки. Компонентами педагогічної діяльності, як і будь-якої праці, є об'єкт праці (учень, студент), засоби праці (знання, слово, види навчальної діяльності), результат праці (людина з визначеним світоглядом, побудованим на наукових знаннях і нормах загальнолюдської моралі).

Готовність до різних видів музичної діяльності дослідниками визначається, в першу чергу, ступенем розвиненості в конкретної людини комплексу здібностей, які у своїй сукупності визначають її музичність. І хоч питання, пов'язані з визначенням структури музичності, детермінантів і закономірностей її розвитку, дискутуються дослідниками упродовж багатьох десятиліть, більшість з них стоять на позиції визнання за цим багаторівневим і складним психічним утворенням провідної ролі в успішності як опанування, так і здійснення різних видів музичної діяльності (М.А.Римський-Корсаков, Б.М.Теплов, С.Л.Рубінштейн, О.М.Леонтьєв, Н.О.Ветлугіна, К.В.Тарасова, В.Д.Остроменський, К.Штумпф, М.Мейєр, Г.Ревеш, К.Сішор та ін).

Разом з тим, музично-педагогічна діяльність, при певній спорідненості з музично-виконавською діяльністю або сприйняттям творів музики, є значно ширшим і

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

специфічним процесом [4, с. 146 – 154].

Складність музично-педагогічної діяльності полягає в тому, що вона за обсягом професійних завдань поєднує в собі, принаймні, три спеціальності – загальнопедагогічну, музично-педагогічну, із своєю специфікою, і виконавську як обов'язкову частину музично-педагогічної діяльності.

Сучасний учитель музики здійснює музичну освіту й естетичне виховання учнів у відповідності до програми, що реалізується в загальноосвітній середній школі. Він сприяє формуванню в учнів інтересу та любові до музики, виховує в них загальну естетичну, художню і музичну культуру.

Для виконання зазначених завдань учитель музики використовує ефективні форми, методи, засоби навчально-виховного процесу, обирає кращі зразки вокально-хорової та інструментальної народної і класичної музики, вдається як до власного виконання, так і до записів вокальної та інструментальної музики у виконанні майстрів мистецтв.

Служіння сьогоденню і втілення гуманістичної місії сповнюють драматичну долю вчителя, який нерідко скутий вказівками й рекомендаціями адміністрації, поточними потребами. Що більше вчитель підпорядковує свою діяльність конкретним запитам дня, то меншою мірою він є гуманістом і моральним наставником. Піднятися над буденністю, усвідомивши своє покликання, і гідно йому служити – ось що нині важливіше для вчителя. Хоча діяльність учителя суспільно зумовлена і спрямована на завдання соціалізації людини, дитини, в ім'я якої й існує суспільство. Це принципова позиція в роботі педагога, якою він керується повсякчас, і особливо у складних ситуаціях, коли постає питання вибору конкретного розв'язку [3, с. 75].

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. А. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л., 1973. – 144 с.
2. Впровадження методики формування оптимального педагогічного клімату в шкільну практику: Навч.-мет. Посіб. / І. Грабовська, Л. Жуковська, Т. Шевченко та інші. -К. : МАУП, 2000. – 96 с.
3. Кузьмина Н. В. Очерки психологии труда учителя. Психологическая структура деятельности учителя и формирование его личности. Изд. Ленина. Укрю 1976. – 75 с.
4. Львова Ю. Л. Творческая лаборатория учителя – М., 1985. – С. 146 - 154.

УДК 781.66

*Е. Н. Коваленко,
г. Северодонецк*

РЕПЕРТУАР КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И МЕТОДЫ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ

Акомпаниаторство – самая распространенная профессия среди пианистов. Ведь концертмейстер нужен буквально везде – и в классе, и на концертной эстраде, и в оперном театре, и на преподавательском поприще.

Любая деятельность требует широты кругозора, объема специальных знаний. Для музыкально-исполнительских профессий очень важным является знание репертуара. Особенно необходимо накопление репертуара пианистам-концертмейстерам, для них оно по своему значению занимает едва ли не первое место.

Трехлетний курс обучения акомпанементу в училищах представляет собою минимальный срок, на протяжении которого студентам нужно усвоить основные принципы этой сложной профессии. В число профессиональных требований, предъявляемых концертмейстеру, входит способность сохранять в памяти и «держат в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

руках» репертуар. Концертмейстер должен стремиться к тому, чтобы он мог, в случае надобности, исполнить любое когда-либо игранное им произведение без предварительного повторения. Такая готовность является если не основным, то одним из существенных признаков, определяющих квалификацию концертмейстера.

Поскольку перед концертмейстером находятся ноты, доминантой, приводящей в движение весь «механизм» музыкальной памяти являются зрительные восприятия. Те самые зрительные восприятия, быстрота и яркость которых лежит в основе умения пианиста читать с листа. Зачастую это качество возводится в абсолют, считается главным. Выдающийся английский пианист-аккомпаниатор Джеральд Мур придерживался иной точки зрения. Мгновенное чтение с листа не было его «коньком», зато со второго-третьего раза исполнение обретало подлинную художественность. А в искусстве концертмейстера последнее, очевидно, гораздо ценнее. Так что не следует, учась у Мура, переоценивать этот технический навык. Надо признать, что умение «мгновенно» читать с листа еще не делает концертмейстера артистом.

Но в воспроизведении некогда игранного нотного текста зрительные восприятия, подкрепляются слуховыми представлениями, двигательными ощущениями, логическим постижением целостной формы, сохраненными в «кладовых» музыкальной памяти.

Каким же образом повторять пройденные произведения? Задача, собственно говоря, сводится к тому, что в число произведений, предлагаемых студентам для классного чтения с листа, включаются произведения, над которыми студент ранее работал более детально. О том, что педагог может предложить студенту в любой момент исполнить когда-либо игранное или читанное произведение, будущий концертмейстер должен быть, разумеется, предупрежден. Это требование оказывает влияние на систему домашних занятий студентов, на степень сознательности, согласованности, программирования их действий.

Убедившись, что чтение с листа не самоцель, а одно из средств приобретения профессионализма, студенты учатся не смотреть, а всматриваться, не слушать, а вслушиваться, не читать, а вчитываться – буквально «впитываться» в нотный текст. Развивая способность музыкантов «слышать» глазами и «видеть» ушами, такое чтение настолько поглощает внимание пианистов, так возбуждает нервные центры, ведающие сосредоточенностью, что тормозит волнение, не оставляя место для психологического барьера.

Как при первичном чтении с листа, так и при повторном чтении, можно допустить некоторое облегчение фактуры. Для концертмейстера, равно как для любого исполнителя, под «буквой» текста должен присутствовать «дух произведения». При воспроизведении музыкального произведения, несомненно, ведущим является эмоциональное начало. Вот почему, если музыкант исполнял какое-либо произведение с солистом, то, как правило, запоминает его значительно лучше и на более длительный период. Это обстоятельство еще и еще раз подтверждает настоятельную необходимость концертмейстерской практики – общения с разными исполнителями. Такая активная практика приближает будущего концертмейстера к условиям профессиональной деятельности, воспитывая в нем: способность преодолевать страх сыграть что-то не то или не так, развивает творческую смелость, умение мгновенно восстанавливать кроме текста свое эмоциональное состояние, испытывая при этом счастье соприкосновения с миром прекрасного.

Как завещание нашей пианистической молодежи звучат слова В.В.Софроницкого: «... Что главное в искусстве исполнителя, концертмейстера? Необходимо, во-первых: не знать покоя, всегда желать сыграть еще лучше и отчетливо

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

себе это представлять. Не желать этого – значит умереть в искусстве. И, во-вторых: не утратить чувства благоговения..!

УДК 781.21 (07)

*І. М. Коржавих, Л. В. Юришева,
м. Харків*

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ХОРОВОМУ КЛАСІ

Сучасна система освіти в Україні перебуває у стані вирішення питань значного поліпшення якості підготовки фахівців, зокрема вчителя, котрий впливає на інтелектуальний та духовний потенціал нації. Водночас великого значення набуває тенденція до професійного й творчого розвитку особистості, збільшується попит на формування навичок самостійної роботи, які відповідають вимогам сучасного суспільства. Професійна підготовка студентів на музично-педагогічному факультеті являє собою одну із складових всебічного розвитку особистості у вищій школі.

Диригентсько-хорова підготовка майбутніх хорових виконавців хвилює багатьох науковців, серед них – І. Заболотний, А. Болгарський, А. Лащенко, В. Попов, Г. Струве, П. Чесноков, К. Пігров, Л. Дмитрієва та ін.

Аналіз праць визначених авторів дозволяє виявити низку невідповідностей між потребою формувати високопрофесійного фахівця й недостатньою розробленістю технологій та методик реалізацій цих процесів.

Актуальність цієї проблеми дослідження зумовлена потребами сучасної теорії й практики музичного виконавства. Зростання сучасних вимог у сфері музично-педагогічної діяльності до поліпшення якості підготовки фахівців, формування в них практичних навичок зумовлює необхідність розвитку творчої особистості майбутнього вчителя музики як виконавця, одним з вагомих чинників якого є цілеспрямоване формування професійних навичок.

Мета статті – розкрити особливості професійної підготовки майбутнього вчителя музики на заняттях з дисципліни «Хоровий клас».

Хоровий спів є традиційним національним мистецтвом, за розвиток і збереження якого несуть відповідальність усі верстви суспільства, а музиканти-хоровики – особливо. Учителеві мистецьких дисциплін довірена місія виховання в дітей любові до хорового співу, а через нього – до серйозної музики взагалі. Саме спів є головним засобом активного прилучення дітей до світу музичного мистецтва та культури.

Серед комплексу спеціальних музичних дисциплін базовим є «Хоровий клас». Він поєднує в собі: по-перше, навчальну дисципліну, що синтезує знання з усіх предметів музичної спеціалізації, по-друге, навчальний виконавський колектив.

Як навчально-творчий колектив хоровий клас складається із студентів музично-педагогічного факультету. Більшість студентів ніколи не співали у хорі і не мають практичного досвіду роботи в ньому. Таким чином, хоровий клас на музично-педагогічному факультеті, по суті, є школою хорового співу і центральною дисципліною, де студенти на практиці «з азів» оволодівають вміннями й навичками особистої вокально-хорової техніки та методикою проведення вокально-хорової роботи у колективі.

У хорознавській літературі існує багато тлумачень поняття «вокально-хорова техніка, вокально-хорові навички». Так В. Соколов визначає його, як «навички, які забезпечують хору гарний ансамбль, стрій, дикцію, нюанси» [2, с. 43]. К. Пігров

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

визначає це поняття як «вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто мати розвинуте та слухняне волі співака дихання, вирівняний регістр, гнучке музичне фразування; вміння прикрити звук, гарну дикцію і головне – бути музично грамотним, тобто вміти вільно й точно співати інтервали, мати розвинуте гармонічне відчуття, нерозривно пов'язане з відчуттям ансамблю, володіти точністю виконання ритму, вміти почути музику всього твору, що виконується» [1, с. 149].

Під вокальною технікою ми розуміємо оволодіння правильною співацькою установкою, яка забезпечує повну свободу гортані; розвиток співацького дихання, звукоутворення та дикції. На заняттях співаків слід застерігати від пасивної, інертної роботи, тому що такий стан негативно впливає на якість звуку і тягне за собою збільшення кількості проспівування для досягнення певних завдань.

Особистість студента в хоровому класі формується шляхом розвитку творчої активності, яка виявляється в різних аспектах діяльності: з одного боку, він учасник хорового колективу, навчається і співає в ньому як хоровий співак, а з іншого, цей колектив є базою для набуття студентом практичних вмінь та навичок керування хором в якості диригента.

Спів у хорі розвиває у студентів почуття колективізму, організованості, свідомого ставлення до процесу навчання, емоційність, художній смак, музичні здібності, вокальні навички в специфічних умовах хорового строю та ансамблю, а також формує виконавську культуру і майстерність

Таким чином, навчальна робота та виконавська діяльність студентів у хоровому класі сприятиме:

- формуванню гармонійно розвинутої особистості;
- створенню умов для розкриття і розвитку творчого потенціалу кожного студента та його подальшої самореалізації;
- підготовці до організації та проведення вокально-хорової діяльності у класній та позакласній роботі;
- розвитку у студентів професійних вмінь та навичок співу у хорі;
- вихованню у студентів професійних навичок керування хоровим колективом на основі оволодіння методами роботи з хором, дидактичними принципами і знанням психофізіологічного процесу співацької діяльності;
- вивченню кращих зразків хорового мистецтва, які будуть сприяти музичному, художньому та естетичному вихованню студентів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пігров К. Керування хором / К Пігров. – К. : Держвидав, 1962. – 202 с.
2. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. – М. : Музыка, 1967. – 228 с.

УДК 781.6

*М. И. Крупкин,
г. Северодонецк*

РАБОТА НАД ЧИСТОТОЙ ИНТОНАЦИИ КАК ПЕРВООСНОВА УНИСОННОГО АНСАМБЛЯ

Хоровое пение имеет большое значение в подготовке дирижера-хормейстера. Искренняя любовь и глубокий интерес к хоровому пению, хороший художественный вкус, овладение богатым арсеналом хоровых приёмов тесно связаны с задачами музыкально-художественного воспитания учащегося в начальном хоре.

Для чистоты интонирования необходимо развитие вокальных, слуховых

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ощущений и навыков. Эти ощущения развиваются не сами собой, а лишь в процессе самой деятельности, которая требует развития этих представлений.

Работа над чистотой интонации в хоре является главной в развитии мелодического и гармонического музыкального слуха.

Студент должен научиться на уроках хорового пения:

1. Чисто, выразительно, ритмично интонировать мелодию разного склада – гомофонно-гармонического, имитационно-полифонического, песенно-подполосочного;
2. Записать нотами мелодию (фрагмент музыкального произведения или целиком небольшое произведение);
3. Определять на слух элементы музыки как изолированно, так и в их взаимодействии;
4. Различать ладовые и ритмические особенности.

Помимо вокальных упражнений, в работе над чистотой интонации надо использовать пение без инструментального сопровождения.

Для развития правильного воспроизведения музыкального звучания огромное значение имеет певческое дыхание, нарушение которого снижает точность интонирования. Надо учить детей с младшего возраста пропевать музыкальную фразу на одном дыхании. Это укрепляет дыхательный аппарат, вырабатывается единый тембр, что важно для хорового пения.

В воспитании навыков красивого и выразительного пения особая роль принадлежит артикуляции, дикции и звукообразованию. Необходимо правильное формирование различных гласных как основы пения и согласных звуков, которые прежде всего влияют на дикцию.

Пение без сопровождения имеет огромное значение для хорового воспитания. Чтобы в полной мере понять и оценить достоинства хорового пения, нужно слышать, как хор звучит без инструментального сопровождения. Пение *a cappella* – высшая ступень хорового исполнительства.

Чистота интонирования зависит от многих причин. Чтобы добиться ее, необходимо развивать у студента мелодический слух, внутренний и ладовое чувство. Для правильного воспроизведения звуковысотного рисунка мелодии необходимо наличие слухового внимания и музыкально-слуховых представлений. Прежде чем студент начнет петь вслух звуки мелодии, он должен их мысленно услышать. То, что хорошо внутренне прослушано, будет чисто и выразительно звучать в интонировании.

Существуют различные формы занятий направленных на интонационную работу:

- а) сольфеджирование одноголосия без словесного текста;
- б) пение вокального произведения с предварительной подготовкой;
- в) пение вокального произведения под аккомпанемент фортепиано;
- г) чтение с листа;
- д) ансамблевое сольфеджирование.

Прежде чем рассмотреть эти формы, надо выяснить причины «нечистого» интонирования.

Они могут заключаться: в неправильной певческой установке (правильная посадка, дыхание, манера пения и артикуляция); слабые слуховые данные; отсутствие координации между слухом и голосом; если музыкальный материал не подходит по диапазону; отсутствие простейших навыков пения; болезнь и различные дефекты голосовых и слуховых органов.

Для выработки точности интонации необходимо пение интонационных упражнений; пение гамм и тетракордов; пение ступеней; пение интервалов; пение

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

аккордов.

Параллельно следует осваивать гармоническое звучание интервала двухголосно. Наиболее удобные интервалы – терции большие и малые, квинты чистые, октавы, сексты. Таким образом, задача чистого интонирования является одной из главных в достижении ансамбля унисонов.

Музыкальной педагогикой признано, что точное интонирование – ключевая задача в воспитании навыков исполнительства. Современная методика слухового воспитания рассматривает интонирование в двух аспектах: с одной стороны, это способ осмысления музыки, с другой – одно из средств воспитания слуха. Сложно переоценить значение интонирования для певцов, дирижеров хора, исполнителей на инструментах с нефиксированной высотой звука. Интонирование и интонация для них являются одним целым.

УДК 372.87

*Г. Н. Крупкина,
г. Северодонецк*

РАЗВИТИЕ ВНУТРЕННЕГО СЛУХА КАК СОСТАВНАЯ ВСЕСТОРОННЕЙ ПОДГОТОВКИ ХОРМЕЙСТЕРА

Одной из главных проблем обучения в музыкальных школах и училищах является развитие музыкального слуха. Решение этой задачи затрудняется тем, что коллективная система обучения на уроках хорового пения – предмета, призванного служить развитию музыкального слуха, – входит в противоречие с индивидуальными особенностями слуха в каждом отдельном случае.

Различаются две разновидности музыкального слуха:

- 1) способность слухового восприятия реально звучащей музыки, или внешний слух;
- 2) способность внутреннего слышания и восприятия музыки, или внутренний музыкальный слух.

Необходимыми условиями успешного развития слуха является системность и последовательность в работе, индивидуальный подход к учащемуся, методически правильный подбор распевок, постепенное их усложнение. До тех пор, пока не будут достигнуты легкость и скорость в выполнении простых упражнений, нельзя переходить к более сложным.

Существует несколько форм работы на уроках хорового пения:

1. Распевание хора.
2. Сольфеджирование.
3. Работа над строем и ансамблем.
4. Работа над артикуляцией и дикцией.
5. Работа над ритмом и т. д.

В каждой из этих форм работ должны присутствовать упражнения для развития внутреннего слуха.

Музыкальный слух включает в себя несколько видов – звуковысотный, мелодический, полифонический, гармонический, тембро-динамический, внутренний (музыкально-слуховые представления). Его можно воспитывать и развивать.

1. Звуковысотный слух.

На развитие звуковысотного слуха в значительной мере влияет сольфеджирование, особенно в сочетании с игрой.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Методи: дублювання голосом граємої мелодії; пропевання одного з 2-х, 3-х, 4-х голосів; нешвидке читання з листа; чередування співу та гри по фразам.

II. Мелодический слух.

Проявляється в сприйнятті саме як музикальної мелодії, а не ряду наступних друг за другом звуків.

III. Поліфонический слух.

Поліфонический слух необхідний всюди, т.к. вміння слухати декілька мелодических ліній вимагається в будь-якій формі, будь-якому жанрі.

Методи та прийоми: проигрування по голосам з осмисленням їх самостійності; пропевання одного з голосів – гра решти; виконання вокальним ансамблем поліфоничесеских творів; проигрування цілком з насиченим показом одного з голосів, решти приглушаючи.

IV. Гармонический слух.

Прийоми: проигрування в повільному темпі з вислуховуванням; арпеджированное виконання аккордових созвучий; видозміна фактури при збереженні гармоничесескої основи;

V. Внутренний слух.

Це музикально-слухові уявлення, здатність виконавської передачі змісту.

Виджу – слухаю – уявляю – мислено граю.

Прийоми:

- 1) підбір по слуху, транспонування;
- 2) гра або спів: фраза вслух, фраза «про себе»;
- 3) беззвучна гра на клавіатурі – пальці легенько дотрагуються до клавіш;
- 4) вивчення п'єси або його епізоду очима наизусть;
- 5) написання музикальних диктантів (розвиває музикальну пам'ять, сприяє свідомому сприйняттю мелодії, навчає записувати чуване).

Для розвитку внутрішнього слуху слід запропонувати запис знайомих мелодій по пам'яті. Можливо також ритмічний та гармоничесеский диктант.

Отже, розвиток внутрішнього слуху – це одна з основних завдань на уроках хорового співу. Розвивати його потрібно використовуючи всі форми роботи. Від нього залежатимуть чистота інтонації, та вміння читання з листа, та вміння слухати окраску та функції аккордів.

Розвиток внутрішнього слуху – процес складний та тривалий та повинен продовжуватися на протязі всього навчання учасного в хоровому класі.

УДК 374.1:785.1

*Т. О. Ланіна,
м. Луганськ*

ДЖАЗ У СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛІСТА ДМШ

Концепція музичної освіти в дитячих музичних школах (ДМШ) має принципову спрямованість на вивчення світової академічної музики, що визначає пріоритети в області змісту навчання початкуючих музикантів. При цьому музично-освітня система базується на положенні про те, що діти до приходу в ДМШ не мають яких-небудь попередніх музичних знань і не мають власного музичного досвіду.

У контексті традиційної музичної освіти знайомство початкуючих музикантів з

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

джазовим мистецтвом може бути цінним учбовим матеріалом, сприяючим рішенню актуальних загальнопедагогічних, загальноестетичних і спеціальних завдань: якісного перетворення музичних смаків і потреб учнів, підготовки їх до сприйняття складнішої, глибшої і серйознішої музики, розкриття творчо-імпровізаційного потенціалу, який, як правило, залишається незатребуваним при традиційному підході до відбору учбового репертуару. При цьому освоєння джазового мистецтва не лише доповнює і розширює зміст дитячої музичної освіти, але і сприяє активізації і поживленню процесу навчання.

У зв'язку із сказаним представляється можливим і *актуальним* оновлення і розширення змістовної частини сучасної загальної музичної освіти шляхом введення в його контекст розділу по навчанню початкуючих музикантів, основам джазового виконання і знайомства їх з особливостями становлення і розвитку джазового мистецтва в цілому, що відповідає реальним потребам суспільно-музичної практики.

Особливо актуальна ця проблема в умовах навчання співу, в практиці яких джазове виконання широко розвинене і має історичні корені. Слід підкреслити, що нині музиканти-початківці, у тому числі, приходять в музичну школу з частково сформованими музичними смаками і перевагами, основою яких найчастіше є поп-музика досить низького рівня. У зв'язку з цим перед музичною школою стоїть завдання не лише якісного перетворення стихійне і неконтрольоване сформованих музичних інтересів співаків-початківців, але і знайомства їх з усім спектром жанрів і репертуарних напрямів джазового мистецтва в цілому. Виникає необхідність використання усього музично-педагогічного потенціалу цього виду мистецтва, формування у співаків цілісного уявлення про явища сучасного музичного життя і підготовки їх до сприйняття серйозної музики.

Аналіз існуючої навчально-методичної літератури по навчанню співу в ДМШ показали, що нині у вітчизняній системі музичної освіти незаслужено забуті джазові корені, а також практично повністю відсутні теоретичні і методичні рекомендації по навчанню основам джазового виконання. Як і в усій вітчизняній музично-освітній системі, в методиці і практиці співу нині переважає традиція академічного виконання, що знаходиться в у протиріччі з музичними смаками і перевагами співаків-початківців. Цим визначається актуальність вибраної теми.

Основна увага до області естрадно-джазового мистецтва історико-мистецтвознавчу, педагогічну проблематику, технологію виконання вивчали І.М. Бриль [1], В. Д. Конен [2], Е.М. Кузнєцов [3], Е.В. Овчиніков [4], О.С. Саульський, Б.К. Штейнпресс, Ю.Н. Чугунов [6].

При усій цінності опублікованих праць не можна не відмітити, що існує велике поле для дослідження проблем естрадно-джазової освіти.

Традиційна концепція утворення ДМШ, основи якої були закладені ще в 20-х роках минулого століття, жодного разу не зазнавала серйозних, якісних змін відносно змісту навчання. Вона завжди була спрямована на вивчення зразків світової академічної музики. Сьогодні така спрямованість до "серйозного" зовсім не сприяє підвищенню інтересів молоді до академічного мистецтва, а також поліпшенню якості навчання і розвитку навичок сприйняття музики у дітей.

Одним з можливих шляхів підвищення ефективності педагогічної дії в цьому напрямі може бути оновлення змісту навчання засобами інших музичних систем, за своєю суттю ближчих до переважаючого, повсякденного музичного досвіду учнів.

Джазовий стиль, що поєднує в собі властивості розважальної і академічної музики, є одним з можливих засобів в сучасному навчанні, яке може використовуватися для виведення музичних інтересів, смаку і якості сприйняття

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музики на більш високий рівень розвитку, засобом досягнення усвідомленого відношення дітей до творів класико-романтичної спадщини.

Володіння імпровізацією і уміння творчо обробляти музичний матеріал, входить обов'язковою умовою в цій освіті. Уміти вигадати соло, нестандартно розвивати метроритмічну основу твору, наповнювати процес музичного розвитку увесь час новим драматургічним змістом, розуміти логіку загального розвитку музично-художнього образу і при цьому переконливо користуватися усіма засобами музичної виразності – ось те, що відрізняє якість освіченого естрадно-джазового, рок і поп-музиканта-співака від суто академічного співака і усієї специфіки академічної освіти, широко і традиційно розвиненого в Україні.

Музична підготовка музиканта неодмінно повинне включати уміння імпровізувати. "Навчання імпровізації припускає розвиток в учневі слухо-зородинамічного стереотипу, тобто рефлексивно надійного уміння миттєво і грамотно утілювати результат музичного фантазування в реальних звуках" [3, с. 197]. Уміння імпровізувати, як акт музичної самореалізації, не залежить від копітного розучування нотного матеріалу і створює величезний стимул для стійкого і зосередженого музичення.

Безумовна, основною ланкою у вихованні виконавців має бути ДМШ, проте реальна ситуація в цій області далека від ідеальної. Імпровізацією і композицією займаються в одиничних школах. В основному учні придбавають елементарну навичку розучування музики по нотах, причому цьому навичка така слабка, що витрати часу себе не виправдовують: учень не відчуває ніякого задоволення від виконання вивченого. Тому в музичній школі мають бути закладені основи майбутнього саморозвитку учня, стимулом для якого є можливість індивідуальної творчої діяльності.

Здатність імпровізувати у будь-якому стилі – щонайперша умова, що визначає професіоналізм джазового музиканта. Ці факти вказують на певні недоліки в методиці академічних курсів. Хоча, навчання імпровізації не протистоїть системі класичної освіти, а є лише доповненням до неї. Оскільки мистецтво імпровізації в ДМШ доки ще не викладається, існує певна проблема здібностями до імпровізації.

Виходячи із мети і творчих завдань ми прийшли до таких висновків, що масове поширення джазового вокального мистецтва спричинило до дедалі суттєвішої його професіоналізації. На сьогоднішній день сучасне вокальне джазове виконавство потребує розширення стилістико-змістовного діапазону, збагачення репертуару та підвищення якості виконавця. На основі вивчення історико-теоретичної, культурологічної, педагогічної і науково-методичної літератури, обґрунтована можливість і необхідність навчання співаків основам джазового виконання, обумовлена особливостями історичного розвитку джазу і тенденціями в сучасній суспільно-музичній практиці, що формує музичні смаки і переваги учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации [Ноты]; для ф-п : учеб. пособие / И. Бриль; ред. Ю.Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1979. – 112 с.
2. Кузнецов В. Работа с самостоятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. – М. : Музыка, 1981. - 149 с.
3. Конен В.Д. Рождение джаза / В.Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 320 с.
4. Овчинников Е. Джаз и культура. Методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – 74 с.
5. Петров А. Джазовые силуэты. – М. : Музыка, 1996. – 238 с.
6. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие. – М. : Сов. композитор, 1988. – 152 с.

**ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ
НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Музичне мистецтво є важливим засобом виховання, що сприяє розвитку особистості школяра, осягненню духовних цінностей людства. Завдання художньо-естетичного виховання школярів у процесі навчальної діяльності засобами музичного мистецтва:

- ознайомлення з музичною культурою України, народів світу; формування гуманістичних загальнолюдських цінностей, характерних для сучасного громадянина світу;
- формування пізнавального інтересу учнів до музичного мистецтва, потреби у сприйманні творів ціннісного ставлення до них;
- розвиток творчих здібностей учнів, художньо-образного асоціативного мислення, уяви, фантазії імпровізації та інтерпретації, виховання здатності до художньо-творчої реалізації та самореалізації особистості;

Естетичне виховання – складова частина виховного процесу, безпосередньо спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності людини.

У процесі естетичного виховання важливо навчити учнів розуміти й сприймати красу. Спостерігаючи прекрасне, людина не може бути байдужою, вона переживає, відчуваючи любов або ненависть до спостережуваного. Тому важливо, щоб діти вміли розрізнати справді красиве і потворне. Не менш важливе формування їх здатності повноцінного сприймання творів мистецтва. Для цього учням необхідна елементарна теоретична підготовка. Це має особливе значення при використанні в естетичному вихованні музики, образотворчого мистецтва, скульптури.

Виняткову роль в естетичному вихованні школярів відіграють предмети естетичного циклу (малювання, співи, музичне мистецтво). На таких уроках учні не лише здобувають теоретичні знання з певних видів мистецтва, а й набувають відповідних практичних умінь та навичок, розвивають свої мистецькі здібності [2, с. 59].

Мистецтво має унікальні можливості впливу на людину, тому художньо-естетичне виховання потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як універсальний засіб особистісного розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб і інтересів.

Мета художньо-естетичного виховання полягає в тому, щоб у процесі сприймання, інтерпретації творів мистецтва і практичної художньо-творчої діяльності формувати в учнів особистісне – ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, розвивати естетичну свідомість, загальнокультурну і художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні. Загальна мета конкретизується в основних завданнях, що інтегрують навчальні, виховні й розвиваючі аспекти:

- збагачення емоційно-естетичного досвіду, формування культури почуттів, розвиток загальних та художніх здібностей, художньо-образного мислення, універсальних якостей творчої особистості;
- виховання в учнів естетичного ставлення до дійсності та мистецтва, світоглядних уявлень і ціннісних художніх орієнтацій, розуміння учнями зв'язків

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мистецтва з природним та предметним середовищем, життєдіяльністю людини, зокрема сучасною технікою, засобами масової інформації;

- виховання здатності сприймати та інтерпретувати художні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки та оцінки;
- розширення і збагачення художньо-естетичного досвіду, опанування художніми вміннями та навичками в практичній діяльності;
- формування системи знань та уявлень про сутність, види та жанри мистецтва, особливості художньо-образної мови мистецтв – музичного, візуального, хореографічного, театрального, екранного;
- Виховання художніх інтересів, смаків, морально-естетичних ідеалів, потреб у художньо-творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні відповідно до індивідуальних можливостей та вікових етапів розвитку, формування навичок художньої самоосвіти та самовиховання.

У початковій школі в галузі «Мистецтво» виділено змістові лінії, що охоплюють основні види мистецтв – музичне, візуальне (образотворче), хореографічне, театральне, екранні. Домінуючими змістовими лініями залишаються музичне та візуальне мистецтва, у зміст яких інтегруються елементи інших змістових ліній. Завдяки варіативності освіти реалізується викладання або окремих предметів («Музика», «Образотворче мистецтво»), або інтегрованого курсу («Мистецтво»).

В основній школі виділяються музична, візуальна (образотворча), мистецько-синтетична (хореографічне, театральне та екранні мистецтва) і культурологічна змістові лінії. Кожний вид музичної діяльності має свої специфічні особливості, завдяки яким впливає на розвиток дітей [3, с. 12].

Наводимо орієнтовний зміст художньо-естетичного виховання учнів у процесі навчання музики, що допускає різні варіанти практичної реалізації, відкриває можливості для роботи вчителів за різними програмами, зокрема й інтегративного спрямування. Сприймання творів мистецтва. Визначення настрою, характеру музики. Розрізнення динаміки та темпу музики. Сприймання творів української та зарубіжної музики, народної, класичної та сучасної; розпізнавання різних інструментальних і вокальних жанрів, відчуття форми творів, динаміки розвитку музичних образів. Розрізнення за тембром інструментів. **Практична (виконавська) діяльність. Спів.** Точне інтонування звуків мелодій. Оволодіння вокально-хоровими навичками (звукоутворення, дикція, дихання), навичками співу в ансамблі. Виконання вокальних вправ, народних та дитячих пісень з інструментальним супроводом. **Гра на музичних інструментах.** Елементарний інструментальний супровід пісень на дитячих (трикутник, металофон) та народних інструментах. **Музично-ритмічна діяльність.** Відтворення ритму музичних фраз, характеру музики та її виразних особливостей у рухах.

Оволодіння мовою мистецтва. Розуміння основних музичних понять: музичний звук і його властивості (висота, тривалість, динаміка), засоби музичної виразності (мелодія, ритм, темп, лад, гармонія); музичні форми (куплетна, 2 – 3-частинна, рондо, варіації), жанри вокальні (пісня, романс, кантата), інструментальні (симфонія, концерт, соната) та театральні (опера, балет, оперета, мюзикл) тощо [4, с. 37].

Художня творчість. Ритмічна, вокальна, інструментальна, імпровізація. Участь у колективних музичних іграх, інсценізаціях народних обрядів, виконанні фрагментів дитячих опер-казок.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛІТЕРАТУРА

1. Мадушевский В. В. О содержании понятия « адекватное восприятие » // Восприятие музыки : сб. ст. – М. : Музыка, 1980. – с. 141 – 155.
2. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
3. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 С.
4. Тарасов Г. Психологические особенности музыкального обучения младших школьников // Музыка в школе. – 1983. № 2. – с. 14 - 18

УДК 398.33

*В. О. Малєєва,
м. Донецьк*

З ДОСВІДУ ВИКЛАДАННЯ ФОЛЬКЛОРУ В ШКОЛАХ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Без пам'яті немає традицій, без виховання немає духовності, без духовності немає особистості, без особистості немає народу.

Академік Г.Н. Волков

Духовно-моральне виховання є одним з найважливіших аспектів сучасної освіти. Єдність освіти і виховання особливо проявляє себе при вивченні народної культури. Адже саме рідна культура допомагає пізнати і засвоїти культурно-духовні надбання свого народу, є своєрідним орієнтиром у складних процесах самовираження і самовизначення, формує національну самосвідомість дітей.

У курсі музичної літератури для ШЕВ другий рік навчання присвячений вивченню українського музичного фольклору. Велика увага приділяється знайомству з національними традиціями та обрядами. Однак у навчальних посібниках у викладі цих тем часто спостерігається тільки інформаційно-ілюстративний підхід, що дає односторонню і неповну оцінку національної культури, позбавляє виховного впливу на дітей. Необхідним же є глибокий і цілісний аналіз усього укладу життя, що враховує, в першу чергу, духовну еволюцію українського народу.

Кардинальні зміни в житті суспільства і держави (обов'язкове у радянські часи атеїстичне виховання залишилося в минулому), сучасний рівень розвитку науки про традиційну культуру, масив нових фактів, що дозволив переглянути багато уявлень про народну духовну культуру, диктують вже інший підхід в поясненні цих тем, який враховує важливі історичні факти, релігійну основу, духовну сутність та еволюцію народних цінностей.

Одна з перших тем програми – зимовий цикл календарно-обрядового фольклору – присвячена вивченню колядок, щедрівок, знайомству з першими театралізованими діями (Вертеп, «Коза», «Маланка»). При викладенні теми ми, відзначаючи тісне сплетіння старої та н, підкреслюємо головну роль великих християнських свят Різдва Христового та Водохреща, висвітлюємо важливі моменти історії країни (хрещення Київської Русі святим рівноапостольним князем Володимиром і, внаслідок цього, будівництво церков, створення слов'янської писемності, книгодрукування), пояснюємо в доступній і зрозумілій формі суть язичництва і християнства, протиставляючи їх:

Язичництво – стародавня віра слов'ян, що відображає їх міфологічне світорозуміння, має основною рисою множинну культів (предків, родючості, тварин, рослин, природних стихій), обожнювання природи, використання магічних, ритуальних дій і заклинань з метою зміни майбутнього;

Християнство – віра в єдиного Бога, Творця всесвіту (язичницькі божества

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

потрапляють в розряд демонів), що сформувала неповторний духовний і моральний вигляд народу, його культуру і традиції, перетворила колись роз'єднані племена язичників в єдиний боголюбивий народ.

З поєднанням в народних звичаях язичницького і християнського (двоєвірря) завжди велася рішуча боротьба, про що свідчать різноманітні документи XI – XIII століть:

статут Володимира Святославича, Ярослава Володимировича, усна грамота Ростислава Мстиславича, визначення Володимирського Собору 1274 року суворо карають за двоєвірря;

також забороняються ритуально-обрядові дії з ряженням і масками:

«... танці та обряди, що здійснюються за старовинним і далеким від християнського життя звичаєм, забороняємо і визначаємо: нікому з чоловіків не одягатися в жіночий одяг, що не відповідає чоловікові, не носити масок» (з постанов VI вселенського собору).

Тому до пояснення язичницьких пісень та обрядів (напр., «Маланка», «Коза», які знову набувають популярності) ми підходимо з урахуванням даних фактів, а для розбору та вивчення вибираємо пісні християнського змісту, різдвяні спектаклі в традиціях вертепних вистав, а також пісні й обряди, не християнські за своїм походженням, але які й не суперечать церковним догматам (т.зв. теологумени) – побутові колядки і щедрівки, новорічні обходи будинків з побажанням всяких благ, масляні гуляння.

Такого ж принципу викладання необхідно дотримуватися і при поясненні весняного та літнього циклів календарно-обрядового фольклору, відзначаючи центральне місце в них таких християнських свят як Благовіщення, Великдень, Трійця, Різдво Іоанна Хрестителя (наголосимо на неприпустимості об'єднання язичницького Івана Купали з Іоанном Хрестителем).

Визначення та відокремлення язичницького та християнського в народних звичаях сприяє розвитку в учнів достеменного в духовному відношенні сприйняття народної культури, а відповідність вітчизняним духовним традиціям формує в дітях ідеали, завжди притаманні нашому народу: святість, духовність, любов до Батьківщини.

УДК 78.072.2

*Л. А. Мальцева,
г. Луганск*

«ТЕТРАДЬ ПО ПОЛИФОНИИ» И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА

Создание учебно-методических пособий является предметом постоянной заботы преподавателя, обязанного учитывать изменения в учебной программе, условиях учебной работы и студенческом контингенте. Полифония является одной из наиболее специфических дисциплин музыкально-теоретического цикла, объективная сложность которой заключается в синкретизме чувственно-слухового и абстрактно-рационалистического, аналитического и творческого подходов. Для преодоления этих проблем в 2010 году была создана «Тетрадь по полифонии. Часть первая», охватывающая материал первого семестра изучения и предназначенная для студентов теоретического отдела музыкального колледжа и студентов исполнительских специализаций вузов культуры и искусств. Она прошла успешную апробацию на

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

протяженні ряду лет, значительно облегла и совершенствуя процесс обучения. Методическое пособие «Тетрадь по полифонии. Часть вторая», созданное в 2012 году, является ее продолжением и охватывает учебный материал второго семестра изучения предмета.

Создание данного пособия актуально по ряду причин. Первая – необходимость собрать воедино лекционный материал, соответствующий всем без исключения темам действующей учебной программы. Поскольку нынешняя программа несколько расширена по сравнению с прежними (в частности, тематика II семестра), она нуждается в дополнительном материале, отсутствующем в известных учебниках полифонии. Вторая причина заключается в недостаточности библиотечных фондов и дефиците современных учебников, достаточно кратких и доступных по стилю изложения. Следует заметить, что современный ритм жизни и обучения предполагает информационную емкость и конструктивный лаконизм предлагаемого лекционного материала. Поэтому современный студент не настроен читать традиционные «толстые» учебники, предпочитая жанры «конспектов» и «лекций». В-третьих, практическая направленность предмета полифонии и традиционная сложность его восприятия студентами обусловили наличие в пособии указаний практического характера, образцов выполнения полифонического анализа.

Цели, побудившие создать данное пособие, следующие:

- обеспечение студента, впервые знакомящегося с этим предметом, кратким, информационно емким лекционным материалом по всем темам, служащим необходимым базисом для практической и аналитической работы;
- оптимизация аудиторной работы, организация самостоятельной работы студента;
- обучение полифоническому анализу на конкретных примерах.

Данное пособие включает конспекты лекций, задания, нотные примеры, методические указания, образцы выполнения анализа, вопросы к семинару, экзаменационные требования, список литературы. Характер изучаемого материала определил расположение по темам, внутри крупных тем есть подразделение на занятия с конкретными заданиями для самостоятельной проработки. Согласно действующей учебной программы по полифонии в пособие включены:

Тема 9. Свободный стиль. Полифония барокко.

Тема 10. Фуга.

Тема 11. Другие полифонические формы.

Тема 12. Полифонические вариации.

Тема 13. Полифония украинской народной песни.

Тема 14. Некоторые сведения из истории полифонии.

Полифония венских классиков.

Полифония XIX – начала XX веков.

Полифония в XX веке.

Предлагаемая версия «Тетради по полифонии» является первой, предполагает апробацию и последующую доработку, дополнения. В частности, планируется расширить количество нотных примеров, ввести раздел, посвященный полифонии в украинской профессиональной музыке. Данное пособие может быть весьма полезно студентам заочной формы обучения ввиду приоритета самостоятельной работы и всем, интересующимся вопросами полифонии.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ВОСПИТАНИЮ ВОКАЛИСТА

Искусство – одно из важнейших и интереснейших явлений в жизни общества, неотъемлемая часть человеческой деятельности, играющая значительную роль в развитии не только отдельной личности, но и общества в целом. Суть искусства определяется тем, что оно представляет собой наиболее полную и действенную форму эстетического осознания окружающего мира. Само собой, искусство должно было принять разнообразные формы, чтобы воплотить все идеи, мысли, чувства людей не в виде отвлеченных понятий, а во вполне конкретной форме. Для этого у искусства есть особое, только ему присущее средство – художественный образ. Без художественного образа невозможно существование художественного произведения. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

Постановка голоса, развитие музыкальности, раскрытие содержания произведения, его интерпретация, поиски средств выразительного пения – вся эта большая многогранная работа педагога со студентом в классе должна завершаться главным: появлением артиста на сцене.

Когда начинающий певец выходит на сцену, он скован волнением, отсутствием самоконтроля, неумением посмотреть на себя со стороны.

Неумелый певец пристально слушает себя, заранее готовится к трудной ноте – и зрители это видят по напряженному лицу. Довольно часто встречается, что «приспособления», которые находит для певца его педагог или он сам, связаны с некрасивыми гримасами, «певческой маской». Зритель не только слушает артиста, но и смотрит на него. «Певческая маска» и напряженная поза не позволяют певцу выразить содержание исполняемого произведения мимикой, движением рук.

Вспомним свободное от напряжения лицо хорошего, настоящего артиста. Артист думает о том, что он передает, и лицо способно выразить переживаемые чувства, участвует в создании художественного образа.

Волнение на сцене необходимо, оно не только не мешает, но способствует творчеству, помогает певцу. На основе психологической обоснованности организации занятий в классе уже можно моделировать ситуацию и целенаправленно формировать состояние психологической готовности певца к публичным выступлениям.

Педагог может и должен помочь студенту научиться хорошо держаться на сцене, справляться со своим волнением, нацелить его на выполнение творческой задачи. Как этого добиваться?

Во-первых, студентам нужно чаще выступать на академических вечерах, используя для этого каждую возможность. Не нужно бояться того, что у студента есть еще какие-то недостатки, недоработки и что работу педагога рано еще выносить на «суд» общественности. Неоценимая польза практики выступлений перед квалифицированной аудиторией должна перевешивать все другие соображения.

Во-вторых, во время работы со студентом в классе нужно всегда помнить о главной цели – воспитании артиста, и под этим углом зрения критически оценивать его недостатки, добиваясь их устранения.

Для артиста «публичное одиночество» – это величайшая вещь. «Публичное одиночество» создается при выполнении собственного, конкретного задания. Развитие

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

способности к фантазии – вот ключ к истинному артистизму, и в этом педагог может оказать студенту большую помощь.

Развитие артистической фантазии, воображения художника основывается на наблюдательности ко всем сторонам жизни, чуткости человека, общем его кругозоре. Влияние педагога-вокалиста на ученика не должно ограничиваться только вопросами вокала. В частности, очень полезно беседовать со студентами о литературе, направлять их чтение. Поводов к таким беседам достаточно – ведь образы музыкальных произведений неотделимы от образов художественной литературы.

Воспитание певца – подлинного артиста – это сложный комплекс задач, все стороны которого необходимы, все взаимосвязаны.

Всякое искусство имеет свои особенные технические приемы, без соблюдения которых невозможно совершенство исполнения. На основании многолетней вокальной деятельности и педагогического опыта, хочется дать краткий анализ специфики процесса дыхания, сделать обзор методического наследия знаменитых вокальных школ и педагогов; изложить основные принципы работы одного из важнейших компонентов звукообразования – певческого дыхания.

Весь дыхательный аппарат певца (грудная клетка с заключенными в ней легкими, брюшные стенки с их сложной мускулатурой и лежащими в них брюшными внутренностями) должны быть использованы таким образом, чтобы сперва обеспечить достаточный запас рабочего воздуха, а затем под определенным и равномерным, без толчков давлением пропустить его через сближенные и активные голосовые связки.

Вопросу дыхания в своей работе со студентами мы уделяем очень большое внимание. Сама дисциплина «постановка голоса» потому так и называется, что ее главная задача – «поставить» голос на дыхание, то есть голос должен получить опору. Считаем, что целесообразно применять касто-абдоминальный или нижнереберно-диафрагматический тип дыхания: вдыхание производится посредством опускающейся (при сокращении) диафрагмы, а выдыхание – брюшным прессом.

В основном работа над развитием дыхания ведется на певческом звуке при помощи медленных широких упражнений. Считаю исключительно полезным пение вокализов. Это переходная ступень от пения упражнений к пению со словами играет большую роль для выработки кантилены. Во время пения упражнений, вокализов нужно следить за плавностью звуковедения, за плавной подачей дыхания на каждом звуке. Особенно большое внимание обращаем на первые звуки упражнений – на первой ноте не должна теряться опора дыхания, первый звук служит основой последующей фразы.

При работе над постановкой голоса педагоги расходятся во мнениях: одни считают главным дыхание, другие – работу гортани, третьи – резонаторы и т.д. Я присоединяюсь к педагогам, которые в процессе обучения гармонически развивают одновременно и дыхание, и резонаторы, тренируют гортань. При этом важно одновременно развивать музыкальность, дикцию, умение грамотно произносить фразу, иными словами, весь комплекс навыков необходимых для певца. Основой пения являются кантилена и интонационная точность подачи тона, а условием хорошей кантилены служит безукоризненное звучание и точность гласных и согласных, правильное сочетание слогов и слов, при котором не рвется мелодическая линия.

Дикция тесно связана с развитием техники звукообразования, и, как правило, недостатки голоса моментально отражаются на ее качестве. Певучесть, кантиленность вокального исполнения – результат правильной техники голосообразования и звуковедения. Достигается это путем выравнивания гласных и умением быстро и четко произносить согласные.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Правильное формирование гласных, сохранение их в одной позиции и их протяженность создают тот льющійся, непрерывный характер звука, который отличает профессионального певца и который на языке итальянцев называется *bel canto*.

Звучание голоса должно быть непрерывным, и каждый новый гласный должен вливаться совершенно незаметно, как бы нанизываясь один на другой. Высокое звучание гласных дает возможность формировать их очень близко и способствует высокой позиции звука.

Гласные должны формироваться в передней части артикуляционного аппарата при активном участии губ.

При исполнении произведений оперного репертуара стараюсь добиваться более крупной дикции. Это связано с более крупным оформлением звука, с большим открыванием рта, со стремлением вывести звук и слово через оркестр.

При работе над камерными произведениями требую дикцию и артикуляцию менее крупно, но при этом большую выразительность каждого слова.

Артикуляционные органы имеют особое значение в вокальной педагогике. Это наиболее подвижная подчиненная нашей воле часть голосового аппарата.

Вялая работа артикуляционных органов, также как и их перенапряжение, сказываются на работе всего голосового аппарата. Воздействуя в нужном направлении на полностью подчиненные нашему сознанию артикуляционные органы, мы можем существенно влиять на весь голосовой аппарат. Добиваясь свободной, активной работы этих органов, мы через них можем формировать правильно функцию всех других органов голосообразования.

Подводя итоги, подчеркнем важность проблемы певческой дикции – от ясности и легкости произношения слова зависит не только смысл вокального произведения, его содержание, но и качество певческого звукообразования.

И надо всегда помнить, что, как бы ни было ценно слово в романсе или арии, в первую очередь при оценке общего настроения необходимо исходить из музыки. Именно об этом в свое время говорил С.Я. Лемешев: когда отсутствует мысль, то нет слова и хромает дикция.

УДК 78.01

*Л. Г. Молчанова,
г. Северодонецк*

ПЛАНИРОВАНИЕ И ПРОВЕДЕНИЕ ИДЕЙНО- ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ (из опыта работы)

1. Формы воспитательной работы.

Идейно-воспитательная работа в классе по специальности осуществляется в условиях классной и внеклассной работы. Общая характеристика классной воспитательной работы выражается через деятельность студента в музыке, исполнительстве с учетом учебного плана, курса.

Одним из важнейших принципов современной методики является воспитывающее обучение. На уроке по специальности затрагиваются разнообразные области воспитания. Глубокое проникновение в художественное содержание музыкальных произведений, выявление эстетических воззрений, идеалов композитора.

Внеклассная воспитательная работа включает собрания студентов класса,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

концерты студентов класса в ДМШ региона, лекции-концерты на различных площадках города, всевозможные походы (природа, филармония, театр, художественные выставки и т.д.).

Для результативности воспитания рекомендуется применять четыре взаимоусложняющие и взаимосвязанные формы деятельности: информация; выполнение задания по поручению с указанием способов действия; выполнение задания по поручению без указания способов действий; выполнение самостоятельных действия в преднамеренно планируемых ситуациях.

Тематика классных собраний может систематизироваться в 3-х разделах:

1. *Тематический*. Цель: развитие музыкального мышления, расширение кругозора, развитие интеллекта, эрудиции.

1). Отмечаются различные даты, праздники. Например, День учителя, Международный день музыки, Международный женский день, день рождения музыкального училища и т.д.

2). Отмечаются знаменательные даты, юбилеи композиторов. Например, 200-летие со дня рождения Ф.Шопена, 120-летие С.С.Прокофьева, 200-летие со дня рождения Ф.Листа.

Несколько собраний посвящается изучению творческого облика композитора. Каждый студент имеет в программе то или иное произведение Ф.Шопена (или других юбиляров). Обязательно определяется проблемность темы собрания. Например, «Патриотизм Ф.Шопена» или «Поэтичность мышления Ф.Шопена», «Национальные истоки творчества Ф.Шопена». Задания должны даваться с учетом курса. Студенты класса ознакамливаются со всей доступной литературой о Ф.Шопене (С.Прокофьеве, Ф.Листе), причем учитывается подготовленность студента к той или иной литературе. Проводится внутриклассный конкурс на лучшее исполнение произведения Ф.Шопена (С.Прокофьева, Ф.Листа), лучшие исполнители выдвигаются на прослушивание к тематическому юбилейному концерту отдела или отчетному концерту.

Эффективной формой воспитания может служить слияние двух групп (классов) разных специальностей. Например, группа пианистов и группа теоретиков. Тема собрания: «А.Скрябин – композитор, пианист», где теоретики – лекторы, пианисты – иллюстраторы.

II. Раздел профессионального воспитания. Цель: повышение профессионального и исполнительского уровня, развитие аналитического мышления:

- 1) прослушивание программ академических концертов и обсуждение;
- 2) прослушивание выпускников с последующим анализом;
- 3) проведение конкурса внутри класса на лучшее исполнение какой-либо формы. Например, этюда, гамма и т.д.;
- 4) проведение диспутов, бесед на различные темы о выбранной профессии;
- 5) встреча с бывшими выпускниками класса;
- 6) участие студентов класса в региональных конференциях;
- 7) знакомство с новой методической литературой, аудио или видеозаписями;
- 8) ведение тетрадей по специальности (подготовка к коллоквиуму при поступлении в ВУЗ).

III. Учебно-воспитательный раздел. Цель: Освоение морально-этических, нравственных норм жизни, осмысление проблематики: личность – социальная среда.

В начале учебного года целесообразно проработать тему «Планирование рабочего времени студента»:

- 1) экран успеваемости по итогам аттестации;

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

- 2) аналіз посещаемості;
- 3) організація самопідготовки студента;

Для реалізації всього вищеизложеного в центрі уваги педагога по спеціальності знаходяться наступні основопологаючі фактори:

- 1) визначення психологічних особливостей, рівня інтелектуального розвитку, моральних етичних норм життя і діяльності студентів, їх соціально-особистісного образу в цілому;
- 2) забезпечення підкореності плану виховальної роботи в класі по спеціальності комплексному перспективному і річному загальношкільним планам;
- 3) організація необхідних видів діяльності, формуючих особистість студента, забезпечуючих його всебічне розвиток, спрямоване на виховання зрілості в оцінці явищ суспільного життя, професійної діяльності, соціальної активності.

Тільки завдяки плідній цілеспрямованій педагогічній діяльності можна розраховувати на виховання **чоловіка** з високою моральною і мистецтвенною культурою.

УДК 781.66

*А. С. Николаева,
г. Северодонецк*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРА

Мистецтвенна практика концертмейстерів в хорі класі представляє собою дуже відповідальну сферу діяльності музикантів. В роботі концертмейстера об'єднуються творчі, педагогічні і психологічні функції. Концертмейстер повинен добре володіти роялем; мати загальну музикальну одареність, хорошим музикальним слухом, уявою, вмінням охопити образну сутність і форму творіння.

Одним з важливих аспектів діяльності концертмейстера є здатність бегло «читати з листа». Від піаніста вимагається швидкість орієнтації в нотному тексті, чуткість і увага до фразировки соліста, вміння одразу охопити характер і настрій творіння.

Читання з листа не тождественно розбору творіння, бо означає повне мистецтвенне виконання одразу, без підготовки; причому при грі оркестрових або хорів партитур головним завданням концертмейстера є вміти «адаптувати» текст в процесі гри.

Для читання нотного тексту, викладеного на трьох і більше нотних станах, швидке визначення гармонічної основи є необхідним вимогою (такі вміння придатні для читання хорової партитури).

Для гарної орієнтації в нотному тексті аккомпаніатор повинен виробити комплексне сприйняття і в стосунку мелодических зв'язей.

Концертмейстеру, крім читання з листа, абсолютно необхідно вміння транспонувати музику в іншу тональність.

Концертмейстер хору – це піаніст, аккомпаніруючий хоровому колективу на репетиціях і концертах, здійснюваних під керівництвом дирижера. Але все ж робота концертмейстера з хором значно відрізняється від занять з солістами і має свої специфічні особливості.

Професійний концертмейстер, аккомпаніруючи хору, завжди повинен

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

помнить о голосовой, певческой природе хорового звука. Ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники.

В процессе творческого взаимодействия с хоровым коллективом концертмейстер участвует в четырех разных видах общего ансамбля. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается пианисту с нотным текстом произведения, когда концертмейстер выступает непосредственно в роли ансамблиста-аккомпаниатора.

Нотный текст произведений для хора *a cappella* не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения.

В репертуаре хоровых коллективов часто встречается и нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра. В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры.

И, наконец, существует ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений.

Итак, необходимые концертмейстеру хора знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности;
- умение читать и транспонировать хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль произведений.

Подытожив все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себя) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).

УДК 378.147:784

*Н. А. Овчаренко,
м. Кривий Ріг*

ЗАСТОСУВАННЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Зміст вокальної підготовки студентів у вищих музичних навчальних закладах спрямований на формування професійних якостей співака-виконавця, педагога-музиканта, його художньо-естетичних смаків, здатності до творчої діяльності в педагогіці та мистецтві. Навчання вокалу передбачає засвоєння низки понять, у яких відображаються й закріплюються об'єктивні відношення взаємопов'язаних і взаємозалежних елементів вокальної та загальної педагогіки, основ вокальної методики і вокального виконавства, а також їх зумовленість усією системою навчання.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

- У процесі навчання в педагогічному вузі завданнями вокальної підготовки є:
- сценічне виконання музичних творів, програм у різних модусах – соло, у складі ансамблю, хору; з інструментом, оркестром, хором;
 - оволодіння вміннями репетиційної роботи з солістами і творчими колективами;
 - практичне засвоєння репертуару солістів і творчих колективів, участь у формуванні репертуару;
 - навчання співу учнів освітніх закладів, закладів позашкільної освіти;
 - вивчення вокального і пізнавального потенціалу школярів;
 - вивчення музично-художнього і творчого рівня розвитку учнів;
 - сприяння вокальному і особистісному розвитку дітей;
 - навчання учнів самостійно працювати над музичним твором, вирішенням творчих завдань;
 - планування навчального процесу, виконання методичної роботи;
 - здійснення контрольних заходів для перевірки результатів вокально-педагогічного процесу;
 - застосування під час навчального процесу у школі кращих зразків вокальних і педагогічних методик;
 - розробка нових технологій щодо сутності і організації вокального навчання учнів загальноосвітньої школи.

Зміст та форми організації сучасної вокальної підготовки майбутнього вчителя-музиканта потребує застосування як відомих методів формування вокальних знань, умінь і навичок, так і пошуку нових методик у вирішенні даної проблеми. Сучасні технології базуються на поєднанні інформаційних та дистанційних технологій, реалізованому на базі комп'ютерних мереж та мережі Інтернет. Дистанційно-інформаційне навчання дає можливість студентам зручно і з урахуванням їх індивідуальних темпів життя, пройти курс з відповідної дисципліни та напрямку знань.

В теорії педагогічної освіти є значна кількість визначень поняття «дистанційний курс», серед них – думка А.Дабагян та А.Михайліченко, які доцільно вважають, що «дистанційний курс навчання – це новий східець заочного навчання, на якому забезпечується застосування інформаційних технологій, основаних на використанні персональних комп'ютерів, відео-аудіо техніки, космічної техніки та оптичних систем зв'язку [1, с. 45].

Вокальні дисципліни («Постановка голосу», «Естрадний спів», «Вокальний клас», «Основи вокальної методики», «Методика постановки дитячого голосу» та інші) за традиційною думкою краще вивчати при очній формі навчання. Навчитися професійному співу без контролю викладача неможливо, навіть, при найкращих вокальних даних. При заочній формі навчання майбутніх учителів музичного мистецтва цей контроль зводиться до певного мінімуму годин під час сесій, визначених програмою вищої школи.

Дистанційний курс з «Методики постановки голосу» дає можливість значно поглибити свої знання з вокальних дисциплін студентам очного та заочного навчання. Бази даних навчального матеріалу з дисципліни складають: навчальні посібники, підручники, методичні рекомендації, списки літератури за темами, конспекти лекцій, майстер класи видатних співаків і педагогів з аналізом і рекомендаціями викладача, розспівки для всіх типів голосів; записи виступів відомих співаків. Розроблений нами навчальний матеріал являє собою дистанційний курс у вигляді системи пов'язаних між собою сторінок, переміщення між якими здійснюється за допомогою гіперпосилань. Інформаційне середовище для організації роботи дало можливість обрати два формати,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

а саме: *тематичний* – вивчення навчального матеріалу розподілений за темами і *відео-форум* – спілкування викладача і студента за допомогою програми «скайп» із застосуванням веб-камери. Оцінювання та зв'язок зі студентами є істотною частиною дистанційного курсу. Спроектоване опитування, завдання, тест, семінар, виконання вокального твору можуть дати вичерпну інформацію про рівень підготовки студента за рахунок наявності у системі оберненого зв'язку.

Таким чином, у вокальній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва дистанційне навчання – це сучасна нова гуманістична форма навчання, що базується на використанні широкого спектру як традиційних так і нових інформаційних та телекомунаційних технологій, технічних засобів, що створюють умови, що відповідають стандартам, діалоговому обміну з викладачем, при цьому процес навчання не залежить від розташування студента в просторі і часі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дабагян А. В. Некоторые проблемы реформирования системы образования / А.В. Дабагян, А.М. Михайличенко. – Харьков : Интехпром, 2001г. - 337 с.

УДК 78.01

*І. А. Овчарова,
м. Харків*

ОПТИМІЗАЦІЯ ЗАСВОЄННЯ ПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ НА ЗАНЯТТЯХ З АКОМПАНЕМЕНТУ

Формування потреби в постійному особистісному і професійному самовдосконаленні є одним з основних завдань навчальних дисциплін. Сьогодні суспільству потрібен педагог-дослідник, педагог-новатор, здатний на творчу перетворювальну діяльність.

Робота вчителя музики вимагає обізнаності у численному музичному матеріалі, який спрямований на задоволення інтересів особистості. Вчитель покликаний прищеплювати учням цілісне уявлення про сучасну картину музичного світу, розвивати і активізувати інтерес до музики, навчити слухати, розуміти й оцінювати музичні твори.

Основною метою нашого дослідження є пошук оптимального підходу до засвоєння навчального матеріалу з акомпанементу. Засобом, який цьому сприятиме, стає спрощення, тобто текстуальне скорочення фактури акомпанементу.

У вирішенні питання оптимізації ми керувалися думкою деяких сучасних педагогів, зокрема О. Бабанського, К. Біктагірова, О. Кобзаря, які під оптимізацією розуміють досягнення максимально можливого результату при мінімальних затратах часу, зусиль студентів та викладачів.

Одна з головних задач, що стоять перед викладачем акомпанементу – забезпечення змістовного виконання майбутнім учителем пісенного репертуару та його володіння необхідною піаністичною та вокальною майстерністю, яка дозволить розкрити авторський задум у виконанні творів.

Оволодіння основами концертмейстерської майстерності – безпосереднє завдання студента на занятті з дисципліни «акомпанемент». Не викликає сумніву, що виконавський аналіз пісні повинен містити обґрунтування плану інтерпретації на основі зв'язку літературного і музичного текстів, усіх виражальних засобів – фразування, темпу, агогіки, динаміки. Викладачу необхідно спрямувати студента до усвідомлення поетичного образу, що лежить в основі пісні. Слова пісні не повинні

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

уявлятися тільки фонетичною «канвою», на яку нашаровується мелодія. Поетичний текст повинен бути зрозумілим у всій змістовній виразності. Усвідомленим розкриттям поетичного тексту значно полегшується охоплення усієї пісні як музичного цілого. Це можливо перевірити на фразівці, виборі моменту дихання, виділенні мелодичної кульмінації.

Нерідко ускладнений акомпанемент заважає художньо зіграти та проспівати пісню. Виникає необхідність спрощення, тобто полегшення фактури акомпанементу. У питанні текстуального скорочення акомпанементу викладачу слід ґрунтуватися на індивідуальному підході до кожного студента, враховуючи рівень його музичної підготовки. Ступінь полегшення визначається в процесі початкового ознайомлення студента з твором.

Спрощення акомпанементу може відбуватися завдяки уникненню одного чи декількох із складових елементів фактури. Текстуальним скороченням і полегшенням підлягають у першу чергу фонові гармонійні звукоутворення (фігураційні орнаменти, акордові комплекси). Мелодійні малюнки, як і басові лінії потребують до себе бережливого відношення. В нотному тексті виконавцю необхідно вміти визначати тему – мелодію та складові елементи його фактури. Студент повинен усвідомлювати, що бас створює фундамент, на якому базується гармонія та відіграє важливу роль в будь-якому сполученні. Якщо виконавець вже має достатній досвід засвоєння акомпанементу, то він може самостійно визначитися в цьому питанні. Самостійність стає головним чинником особистої інтерпретації твору.

Для поліпшення навичок полегшення акомпанементу майбутньому спеціалісту необхідно прищеплювати вміння узагальнювати музичний матеріал, абстрагуючись від деталей. Таке відношення до тексту зміщується на узагальнене виконавське охоплення твору, на вміння зіграти твір в необхідному темпі, без страху зробити якусь помилку в тексті.

Потенційні можливості використання цього методу, його доцільність прискорюють термін проходження музичного матеріалу, скорочують строки роботи над піснями та ведуть до істотного збільшення навчального матеріалу, що є необхідною умовою в педагогічній практиці майбутнього вчителя музики. До того ж, формування навичок беззупинного читання з аркуша, логіки аплікатурних прийомів сприяє розвитку логічно-послідовного мислення, вміння самостійно використовувати їх у практичній діяльності. Все це призводить до безперервного збагачення студентів новими знаннями, підвищення темпів роботи над навчальним матеріалом, прискорює строки просування вперед.

Отже, оптимізація засвоєння пісенного репертуару шляхом спрощення акомпанементу створює умови розширення художнього світогляду, поповнення педагогічного репертуару, формування творчого професійного мислення студентів педагогічних закладів.

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАВИЧОК РИТМУ
ЯК СКЛАДОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ДІТЕЙ
ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ**

Базова культура людини, фундамент всіх видів мислення закладається в шкільному віці. Саме тоді формуються основи естетичного виховання, оскільки в цей період мозок і весь організм людини найбільше сприймають нову інформацію (Г.А. Кураєв, Т.З. Маляренко, Ю.Е. Маляренко) [1, с. 6]. Естетичне виховання дітей підліткового віку стимулює творчий розвиток, гармонізує зростаючу людину, допомагає розвивати психологічні функції і особистісні якості.

Уже в ранньому, а особливо в підлітковому віці необхідно створити умови для розвитку основ музичної культури дітей. Одні школярі здатні досягти високого рівня музичного розвитку, інші – трохи нижчого. Важливо переконати дітей в тому, що музика – це не лише засіб створення веселого настрою, а й неоціненне явища духовної культури. Розвиваючи потреби, інтереси, емоції, відчуття, смаки дітей (музично-естетична свідомість), можна залучити їх до музичної культури, закласти основи її розуміння. Тому *актуальність* дослідження розвитку навиків ритму як складової музичної культури зумовлена потребою музично-естетичного та етичного виховання підлітків як елемента духовного збагачення підростаючого покоління.

Мета статті – проаналізувати особливості розвитку навиків ритму як складової музичної культури у дітей підліткового віку.

Проблемам, пов'язаним з творчим розвитком дітей у процесі навчання і виховання, в педагогіці традиційно приділяється значна увага. У основі педагогічних досліджень особливостей розвитку дітей складного з різних точок зору підліткового віку лежать роботи відомих психологів: Л.А. Венгера, Л.С. Виготського, Л.В. Занкова, А.В. Запорожця, А.Н. Леонтьєва, А.Н. Люблінської, С.Л. Новосолової, С.Л. Рубінштейна, Д.Б. Ельконіна та інших.

У працях педагогів-музикознавців В. Холопової, І. Способіна, О. Должанського, Л. Мазеля, В. Цукермана, М. Бонфельда, Г. Задніпровської окреслені психофізіологічні основи музичного ритму і загальні концепції його вивчення. На нашу думку, сучасний розвиток мистецтва і культури загалом потребує чіткого осмислення впливу ритму на формування музичної вихованості молоді, а особливо – підлітків.

Одним із першоелементів музики є ритм, який завжди був життєво важливим для музичного мистецтва. Існує певна проблема у визначенні дефініції «ритм» та його місця в системі засобів музичної виразності. У музикознавчій літературі поняття музичного ритму є чи не найбільш різнобічним і навіть суперечливим. Ритм був однією з категорій античної естетики і спочатку усвідомлювався в якості однієї із головних закономірностей живопису і скульптури. Саме тому давні греки віднесли ці види художньої творчості до складу музичних мистецтв і поширили на них принципи, розроблені теорією мистецтв – «музикою». Перші спроби системного вивчення ритмічної організації музики зроблені у трактаті видатного мислителя, який жив на межі Античності і Середньовіччя, Аврелія Августина «Про музику». Вся праця дослідника пронизана думкою про ритм, який у Августина є синонімом поняття числа. Розглядаючи метричні закономірності поезії та музики, середньовічний автор спирається на числові закономірності і знаходить закони організації ритмів – рівність, відповідність, пропорційність, – тобто ті властивості, які обумовлюють почуття

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

задоволення, радості і насолоди.

Що ж є критерієм при вирішенні музично-ритмічних завдань? Передусім – відчуття музичного ритму, тобто критерій емоційний. Даний ритмічний рух відрізняється від будь-якого іншого тим, що він має свою абсолютно унікальну виразність. Інший ритмічний рух, що відрізняється хоч на долю секунди, буде «зовсім іншим», якісно відмінним, тому що він вже не має цієї виразності. Проте, не можна думати, що музично-ритмічне завдання – це завдання на встановлення тимчасових співвідношень. З психологічного боку, ці завдання якісно різні, вони вирішуються на основі різних критеріїв.

Ритм, пульсація, рух, дія – це, по суті, характеристики одного й того ж явища. Впродовж не одного десятиліття педагоги використовували рух як засіб музичного розвитку. У прогресивних педагогічних системах музичного виховання руху відводилося особливе місце, оскільки музиканти розуміли його не лише як можливість удосконалити тіло, але як і спосіб розвивати духовний світ людини. Для цілісного сприйняття музики необхідний ритм. Якщо у людини зі шкільних років не розвинене відчуття ритму, вона неповноцінно сприйматиме музику, тобто розуміння «музичної культури» буде неповним, а етико-естетичне виховання втратить свої основні орієнтири.

Суспільство зацікавлене зберегти і передати майбутнім поколінням духовні цінності, у тому числі музичну культуру. Діти повинні розвиватися через пізнання культурної спадщини, виховуватися так, щоб бути здатними його примножувати. Вирішення завдань музичного виховання дітей залежить від педагогічної майстерності, умов, методів виховання, уваги батьків і вихователів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей / М.А. Михайлова. – Ярославль : Академия развития, 2003. – 238 с.

УДК 378.147.111

*О. В. Перцова,
м. Харків*

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ПРОФІЛАКТИКИ СТРЕСОВИХ СТАНІВ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Одним з важливих напрямів в багатофункціональній діяльності практичного психолога усіх ланок освіти, будь то загальноосвітня школа, коледж чи ВНЗ, є збереження психологічного здоров'я молоді. Аналіз наукових досліджень з сучасної дидактики та психології свідчить, що ефективність освіти залежить від того, наскільки засоби, зміст, методи навчання та виховання розробляються з урахуванням психологічних закономірностей, які виникають у процесі навчальної діяльності.

Процес підготовки вчителів музики для ЗОШ на музично-педагогічних факультетах коледжів та ВНЗ відрізняється складністю, багатогранністю і має свої особливості: з одного боку студент готується як педагог для ЗОШ, а з іншого – виховується як музикант. В існуючій практиці спеціальних музичних дисциплін виконавчої спрямованості (вокал, диригування, спеціальний музичний інструмент) мають місце такі обставини, які стають перешкодою і супроводжуються сильними емоційними переживаннями, перенапругою фізичних та психічних функцій студентів. Ці сильні емоційні переживання, що супроводжуються фізичною або психічною перенапругою, об'єднані терміном *стрес*. Стрес (від англ. Stress – тиснення, напруга,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

натиск) – «психічний стан загального збудження, психічної напруги при діяльності в складних, незвичайних, екстремальних ситуаціях» [1, с. 326]. Поняття стресу було введено канадським фізіологом Г.Сельє.

Стресові ситуації, в контексті музично-виконавчої підготовки майбутнього вчителя музики, пов'язані з тим, що прослуховування, екзамени, заліки, відкриті концерти, лекції-концерти відбуваються в умовах концертних публічних виступів.

Метою статті є висвітлення психологічних стратегій подолання стресового стану на різних етапах концертно-виконавчої діяльності студентів.

Питаннями закономірностей функціонування музично-психологічних процесів, прийомами емоційно-вольової регуляції при підготовці до публічних виступів, розробкою методів аутогенного тренування займалися такі науковці, як А.Д. Олексійв, Д.Б. Богоявленська, Л.А. Боренбойм, Л.С. Виготський, Х.Ліндеман, В.І. Петрушин, І. Шульц.

Екзаменаційний стрес посідає одне з перших місць серед причин, що викликають психічну напругу в студентів. Для одних публічний виступ – це радість творчості, самоствердження. Для інших – подія, яку вони переносять з великою напругою усіх систем організму, з погіршенням якості виконання у порівнянні з репетиційними варіантами. Мають місце випадки, коли іспит чи концертний виступ сприймаються студентом як своєрідна критична ситуація, в якій він настільки не володіє собою, що не може «донести» до слухачів навіть твердо вивчений твір, за виконання якого у класі (або у залі на репетиції) він отримував похвалу. Характер реакції організму студентів на екзаменаційний стрес залежить не тільки від самого стресового фактору, але і від особистісних особливостей, мотивації до навчання. У деяких студентів процедура виступів може мати значний травмуючий вплив на психіку аж до появи невротичних розладів, порушень сну, підвищення збудливості, виникнення почуття тривоги, збільшення або зниження тиску й інших показників, що в свою чергу викликає в студентів необґрунтований страх перед виступами, невпевненість у власних силах. У таких випадках, важливим для викладача та студента стає отримання від практичного психолога інформації щодо методів попередження екзаменаційних стресів та формування такого психофізичного стану, при якому студент з найбільшим успіхом реалізує свої виконавчі задуми.

Психологічна підготовка до екзаменів та концертних виступів повинна складатись з 3-х етапів: попереднього, основного, постекзаменаційного. Використання саме такого підходу є дуже важливим, бо своєчасно дає можливість не тільки діагностувати свій психоемоційний стан, а й оволодіти методами саморегуляції та керування певними психофізіологічними станами, для їх впровадження у виконавчий процес.

1 етап – інформаційно-діагностичний: проведення тестування, співбесід зі студентами та викладачами для визначення стану тривоги, ознайомлення з методами психологічної стійкості до стресу.

2 етап – основний: навчання ефективного засвоєння програми; навчання засобам поліпшення пам'яті та уваги; рекомендації щодо режиму харчування та сну; оволодіння прийомами аутогенного тренування (методами м'язової релаксації Е. Джекобсона). Один з ефективних методів, що оптимізує рівень психофізичної стійкості складається з моделювання концертних та екзаменаційних умов у аудиторній та домашній роботі над програмою (уявлення студентом себе у концертному залі, «наповнення» цього залу слухачами тощо), навчання методу позитивного мислення, засобу прогнозування бажаної стратегії поведінки, керуванню емоціями, сумісне створення пам'ятки студента.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

3 етап – постекзаменаційний: прийоми емоційної саморегуляції реабілітаційного етапу – змочити обличчя, шию, руки у холодній воді, увяйти себе у приємній обстановці (у саду, на пляжі, на гойдалках і т.п.), використання формул прискорення гальмування нервових процесів: «Досконалість недосяжна і у кожного є своя вершина», «Сьогодні я не звертаю уваги на дрібниці» тощо.

Таким чином, можливо зробити висновок, що психологічний моніторинг концертно-виконавчої діяльності студентів має велике значення та є важливим чинником оптимізації навчального процесу і збереження психологічного здоров'я майбутніх учителів музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коджаспирова Г. М. Словарь по педагогике / Г. М. Коджаспирова, А. Ю. Коджаспиров. – М. : ИКЦ «МарТ» ; Ростов н/Д. : Изд. центр «МарТ», 2005. – 448 с.

УДК 681.817.6

*С. В. Петрик,
г. Луганск*

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТА-ДИРИЖЕРА НАД ОРКЕСТРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ

Подготовительная работа студента – дирижера основывается на всестороннем анализе оркестровой партитуры, так как передача исполнительских намерений всегда связана с уверенностью, убежденностью в своем замысле. Во-первых, анализ партитуры способствует лучшему усвоению музыкального произведения, которое он должен знать в совершенстве. Во-вторых, анализ партитуры необходим для выявления стилистических, исполнительских и других особенностей произведения, определения трудностей, которые могут возникнуть в процессе изучения и исполнения его оркестром. В-третьих, на основе анализа партитуры дирижером составляется исполнительский план произведения, и определяются конкретные выразительные средства для его практического воплощения. Дирижер должен знать о произведении по возможности все. Любая исполнительская концепция должна иметь в своей основе прочный теоретический фундамент.

Самостоятельную работу над партитурой можно условно разделить на несколько этапов органично связанных между собой. Первый этап посвящен созданию музыкально-слухового представления об оркестровой партитуре. Второй знаменует собой постепенное углубление в сущность изучаемого произведения, третий необходим для создания общего представления об основных художественных образах произведения. И наконец, на четвертом этапе происходит отбор дирижерских жестов и овладение пластическими средствами выражения, необходимыми для реализации художественного содержания партитуры. В своей автобиографии Б. Вальтер так говорит об этой важной стороне дирижерского облика: «Сам дирижер не создает музыку, он делает это с помощью других, которыми он должен уметь руководить посредством жестов, слов, воздействием своей личности» [1, с. 78]. Нужно отметить, что путем натаскивания и инструктажа студент осваивает эти этапы поверхностно и при этом между ними отсутствует логическая взаимосвязь. Поэтому будущий руководитель оркестра народных инструментов должен иметь навыки самостоятельной работы по изучению оркестровой партитуры. Это главная задача, только тогда студент постигает информацию методического характера: как анализировать, как работать над освоением партитуры, как учить наизусть, как использовать результаты анализа в

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

процессе исполнения. Сознательное овладение методикой изучения оркестровой партитуры открывает большие возможности в будущей практической работе с коллективом исполнителей. Результатом самостоятельного изучения произведения является непосредственный эмоциональный отклик на музыку и постижение идейно-образного содержания произведения, замысла композитора [3].

Первоначальный этап работы над оркестровой партитурой предполагает зрительный охват ее и изучение с помощью внутреннего слуха (мысленное вслушивание в текст), пропевание оркестровых партий. Зрительный обзор помогает установить тип и вид оркестровой партитуры, фактуру изложения, тональный план, размер, темп, характер звуковедения, музыкальную форму, авторские указания. Такой начальный анализ в процессе общего ознакомления с произведением дает возможность осознать его идейный смысл, отметить особенности его замысла. Полезным представляется ознакомление с творческой биографией композитора, с общим анализом его творчества, с исторической эпохой создания произведения, прослушивание других произведений данного автора. Все это будет способствовать пониманию стиля, более глубокому изучению данного музыкального сочинения.

В процессе работы над партитурой возникают следующие задачи: это осмысление музыкальной фразировки, определение цезур, исполнение агогических отклонений, пауз, интонационных и ритмических трудностей, регистровых особенностей на меховых инструментах, аппликатурных удобств исполнения, намечается предварительный замысел исполнения. Весьма существенным разделом работы над оркестровой партитурой является тщательное изучение нотного текста, точное его воспроизведение в мануальной технике. Уже на этом этапе изучений оркестровой партитуры создаются общие представления о темпах, об основных динамических нюансах, намечаются элементы фразировки, кульминации произведения в целом и отдельных его частей.

В описываемый период работы над оркестровой партитурой нужно уметь проанализировать встречающиеся трудности, выявить эпизоды, требующие дополнительные тренировки. Нередко ощущение целого приходит в процессе овладения отдельными частями, эпизодами. Особое внимание в процессе работы над партитурой нужно уделить музыкальному ритму. Нередко не уделяется должного внимания к паузам, игнорируется не только их выразительное значение, но и простая необходимость их точного исполнения. Существенное значение имеет установление штрихов и темпа, соответствующего содержанию произведения.

Несколько слов необходимо сказать о запоминании партитуры наизусть. Психологически оправданным является выучивание партитуры небольшими отрывками, которые постепенно соединяются между собой. Такими отрывками должны быть законченные предложения, фразы, имеющие определенное смысловое значение, активизирующее музыкально-слуховую память. Запоминанию наизусть способствует сознательная работа, а не механическое повторение. В некоторой мере процессу запоминания помогает не только слуховое, но и зрительное восприятие.

Творческим результатом всей предыдущей работы над партитурой должен явиться предположительный исполнительский план интерпретации изучаемого произведения. Формирование творческой гипотезы предполагает создание у исполнителя общих чувственных представлений об изучаемом сочинении, его образно-эмоциональном строе, характере, исходных данных о его форме, структуре, стиле драматургическом развитии образов через познание истории создания данного произведения, изучение творческого портрета композитора, художественно-эстетических взглядов, распространенных в его историческую эпоху. «Если дирижер

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

убежден, в чем то, он должен найти способ убедить в этом и оркестр», – говорил П. Казальс [4, с. 112]. На стадии просмотра произведения важно охватить партитуру в целом, единым взглядом, а затем осуществлять детальную, кропотливую работу «по кускам».

Следующий этап самостоятельной работы над оркестровой партитурой – это воплощение музыкального образа в дирижерских жестах, творческое раскрытие своего понимания содержания произведения путем поиска выразительных дирижерских движений, художественное осмысление произведения в целом. А.П. Иванов-Радкевич писал - «В работе над техникой дирижирования следует незаметно придерживаться положения, что движения дирижера обуславливаются смыслом исполняемой музыки; они должны ясно выражать творческие намерения дирижера, побуждая коллектив к выполнению этих намерений. Иначе говоря, они должны быть только самыми необходимыми, непринужденными, выразительными, точными и музыкально целесообразными» [2, с. 23].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальтер Б. Фрагменты автобиографии / Б. Вальтер. – М. : Сов. музыка, 1956. – 142 с.
2. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 75 с.
3. Каргин А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. Каргин. – М. : Музыка, 1987. – 158 с.
4. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом / Х. М. Корредор. – Л. : Музгиз, 1960. – 227 с.

УДК 786.2

*Л. А. Пікалова,
м. Северодонецьк*

ТРАНСПОНУВАННЯ ТА ЧИТАННЯ З ЛИСТА В КУРСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

Навчання гри на фортепіано посідає одне з важливих місць у музичному вихованні. На фортепіано, крім музики, створеної безпосередньо для цього інструмента, можна виконувати все – від найпростішої мелодії до масштабних полотен симфонічної та оперної музики. Розгляд методичних питань, пов'язаних з читанням з листа та транспонуванням, на сьогодні є одним з найбільш складних у фортепіанній педагогіці. Читання з листа сприяє розвитку музичного кругозору та професійних навиків виконавців.

Навички читання з листа необхідні кожному музикантові і є одним із показників його професійної зрілості. Тому читанням з листа слід займатися систематично з перших кроків музичної освіти.

Робота над твором повинна починатися не з розучування уривками, а з перегляду твору, програвання його цілком – читання з аркуша. При читанні з листа треба прагнути зіграти твір без зупинок, у темпі, що наближається до справжнього.

Виховання навичок читання з листа – невід'ємна складова навчання учня-піаніста. Починати треба з уміння розрізняти лише декілька нот, що набагато корисніше, ніж розбирати погано та неякісно велику кількість нотного матеріалу.

Читання з листа має відповідати таким принципам, як точність відтворення нотного тексту, виразність, осмислення, проникнення в авторський задум.

Отже, основою навчання читання нот є усвідомлення єдності та цілісності художнього образу та музичних засобів його відтворення.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

На відділі загального та спеціалізованого фортепіано ми маємо справу з дуже неоднорідним контингентом студентів. Їхня підготовка відрізняється значною нерівномірністю розвитку окремих ігрових та виконавських навичок. Це зумовлює використання викладачами індивідуального підходу до студентів, метою якого є довести розвиток їхніх умінь та навичок до вдосконалення здібностей.

Велику допомогу у формуванні самостійного музичного мислення надає підбір слухом і транспонуванням. Транспонування або транспозиція (від лат. *transponere* – *переставляти, переміщувати*) полягає у перенесенні музичного твору або його частини в іншу тональність. Транспонування – це, по суті, пристосування для зручнішого виконання, де сама зручність може бути спричинена багатьма факторами. У нашому ж випадку транспонування є одним із дієвих методів розвитку музичних здібностей, оскільки розвиває музичний слух, пам'ять і навички читання нот з листа. Транспонування є досить складним умінням і вимагає широкого кола навичок: від читання нотного тексту до вміння транспонувати його на слух, виконуючи на музичному інструменті. Це допоможе учневі налагодити зв'язок між слухом і орієнтуванням на клавіатурі. Учень, який займається транспонуванням, розвивається швидше за інших і проявляє у самостійній домашній підготовці достатню музичну грамотність. Уміння транспонувати сприяє розвитку пам'яті та практичного засвоєння різних тональностей. Завдання на транспонування окремих музичних фраз, мелодійних уривків, пісень, а згодом і цілих п'єс є складовою частиною комплексного процесу навчання.

Навички транспонування слід розвивати двома способами: на слух і граючи з нот. У практиці музиканта раніше з'являється транспонування на слух, тобто відтворення мелодій в різних тональностях без допомоги нотного викладу твору. Транспонування граючи з нот є найбільш дієвим засобом розвитку музичного слуху, пам'яті, уваги, навичок читання з листа і навіть техніки (при транспонуванні аплікатура зберігається). Транспонування граючи з нот неможливе без глибокого знання тональностей.

Транспонування можна застосовувати і під час читання з листа, якщо учень достатньо підготовлений для цього.

Порівнюючи процеси читання з листа та транспонування, неважко помітити їх спорідненість, яка проявляється у схожості психічної діяльності музикантів: вірно вироблена навичка читання є одночасно й навичкою транспонування. Тому транспонування граючи з нот є ефективним засобом розвитку навички читання з листа і особливо корисне тим, у кого домінує прямий зоро-руховий зв'язок, хто читає за абсолютним значенням нотних знаків, не придивляючись до відображених у нотній графіці звуковисотних зв'язків.

Читання нот з листа не є природною здібністю, а є наслідком систематичного тренування музикантів різного профілю. До гри з листа треба привчитися. Це повинно стати невід'ємною часткою щоденних занять кожного учня. Практика показує, що після тривалої перерви подальші заняття з цієї форми музикування тимчасово ускладнюються.

Викладач спеціального фортепіано має навчити студента самостійно оцінювати свої дії, успіхи та недоліки, загальні результати спільної праці, що стане запорукою професійного самовдосконалення майбутнього вчителя музики.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

УДК 378.4.014.25

*Т. В. Пістунова,
м. Київ*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИСЦИПЛІН ПРОФЕСІЙНО-ОРІЄНТОВАНОГО ЦИКЛУ ВІДПОВІДНО ДО ВИМОГ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКИХ ВНЗ

Відповідно до державних нормативних документів, навчання у ВНЗ України відбувається згідно стандартів та вимог загальноєвропейської системи вищої освіти (Болонського процесу). Зазначене забезпечує мобільність студентів, надаючи їм можливість навчатися у провідних вищих навчальних закладах Європи та сприяє вільній міграції трудових ресурсів й надає рівні права для громадян різних країн при прийомі на роботу.

Перш за все необхідно зауважити, що трансформаційні процеси, як це неодноразово підкреслюється в установчих документах Болонського процесу, поєднані із збереженням та розвитком неповторного національного досвіду, культурної спадщини кожної країни.

Отже, «евростандарт» в освіті в жодному разі не означає уніфікації, нівелювання специфіки освітніх систем європейських країн, а спрямовано на їх взаємне узгодження та гармонізацію з потребами сучасного світу.

З метою пристосування освітньої діяльності до динаміки сучасного життя європейська реформа впроваджує гнучку систему навчальних кредитів, надає можливість зарахування та накопичення в загальному освітньому здобутку людини не лише її попередніх навчальних надбань, але й практичного досвіду [1].

Так, навчання у ВНЗ, зокрема, у мистецьких, здійснюється за кредитно-модульною системою шляхом впровадження інноваційних освітніх технологій, відповідно до двох рівнів вищої освіти, відображених в ступенях «Бакалавр» та «Магістр». Зазначене передбачає особливу увагу до самостійної та практичної діяльності, що є домінантною у професійній підготовці фахівців мистецької галузі. Відтак, значної трансформації зазнають навчальні плани та програми. Зокрема нові вимоги часу спонукають до створення комплексів професійно-орієнтованих дисциплін, а саме практикумів: музично-теоретичних, сольо-ансамблевих, диригентських тощо, котрі розробляються за допомогою як традиційних підходів так і новітніх освітніх технологій.

Розглянемо детальніше взаємодію підходів до процесу підготовки музикантів-виконавців на прикладі дисципліни «Практикум (сольно-ансамблевий)». Так, поряд із традиційними методиками (О.Алексєєв, Л.Баренбойм, А.Готліб, Г.Нейгауз, Б.Міліч, М.Фейгін і ін.), особливу увагу зосереджено на новітніх освітньо-парадигмальних принципах (І.Бриль, А.Корженевський, Ю.Маркін, Ю.Чугунов, В.Шульгіна і ін.).

Під час вивчення дисципліни практикуються ігрові моделі навчання, ансамблева гра, імпровізаційне «коло», а також використовуються новітні технічні засоби (комп'ютерні програми нового покоління, інструментарій, допоміжне обладнання) та інформаційні джерела (новітня фахова література, виконавські школи, репертуарний пошук).

Так, під час застосування ігрової моделі навчання, студенти залучаються до педагогічної діяльності, виступають в ролі диригента, викладача-методиста, виконавця тощо. Ансамблева гра та імпровізаційне «коло», передбачає ставлення до ансамблю як до живого організму однією з прикмет якого є згуртованість учасників, адже модель співтворчості у ансамблі подібна до життєвої комунікації. Окрім того кожному з

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

учасників відведена оригінальна роль основного виконавця, лідера або сублідера. Слід зауважити, що означені ролі почергово виконує кожен із учасників ансамблю. Ансамблеве музикування формує характер особистості, допомагає психологічній адаптації у колективі, розвиває ініціативність та відповідальність, удосконалює культуру спілкування.

Імпровізація у рамках цієї дисципліни розуміється як різновид комунікативної ситуації (виконавство та сприйняття). За таких умов від імпровізатора транслюється музичний зміст, художня ідея-символ, що упорядковується через послідовність сигналів, натяків, ключів до декодування інформації слухачем. Це дає змогу майбутньому виконавцю накопичувати своєрідний ряд кодових репертуарів та розвиває здібність до кодового переключення, наприклад, у формі зміни стилів [2].

Питання застосування у навчальному процесі новітніх технічних засобів. детально розкрито у наукових розвідках О. Чайковської, котра обґрунтовує методологічні засади поєднання традиційних засобів навчання з інноваційними (мультимедіатехнології, Internet-технології, телекомунікаційні проекти, апаратно-програмні засоби: Hi-class, MBS – мультимедійні навчальні системи) та у фундаментальному дослідженні К. Фадєєвої [3], де розглянуті музичні комп'ютерні програми (системи алгоритмічної музики, секвенсери, запис та цифрова обробка звуку, додаткові Plug-ins модулі обробки звуку, програмні емулятори синтезаторів та звукових модулів; навчальні, евристичні).

Трансформації, що відбуваються у моделях підготовки фахівців у мистецьких навчальних закладах зорієнтовані на комплексне навчання та, окрім фахової підготовки, акцентовані на психологічній адаптації та саморегуляції випускників до концертної та педагогічної діяльності.

Не дивлячись на численні методичні, психолого-педагогічні, мистецтвознавчі пошуки окреслена проблема залишається актуальною та потребує подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болонський процес: перспективи і розвиток у контексті приєднання до Європейського простору вищої освіти : монографія / за ред. В.М. Бебика. – К. : МАУП, 2004. – 200 с.
2. Маркин Ю. Школа джазової імпровізації. – М., 2008. – 179 с.
3. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / К.В. Фадєєва. – К., 2009. – 38 с.

УДК 78.01

*О. В. Погода, Є. А. Круглова,
м. Харків*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Розбудова національної системи освіти висуває якісно нові вимоги згідно з нормативними документами МОН України та стає актуальним формування професійно значущих якостей фахівця, серед яких одне із чільних місць належить виконавській культурі, оскільки відтворення музики виступає необхідним чинником проведення занять і позакласних заходів.

Незважаючи на актуальність питання, формування концертмейстерських умінь у музично-педагогічній науці розглядаються здебільшого опосередковано, крізь призму

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

розкриття окремих практичних аспектів, такими педагогами-науковцями – Ф. Брянцевою, Р. Верхолаз, К. Виноградим, Л. Живовим, М. Крючковим, А. Люблінським, О. Рафалович, Г. Ципіним, Б. Яворським та іншими.

Досягнення певної майстерності у роботі концертмейстера-практика є складним багатоплановим процесом, що потребує врахування багатьох аспектів та розв'язання низки методичних проблем. Крім того, концертмейстерська робота має свої особливості, зумовлені індивідуально-особистісними якостями молодого фахівця, специфікою художньо-творчої діяльності.

Метою статті є обґрунтування основних методичних аспектів набуття навичок та формування власного досвіду концертмейстерської майстерності молодого фахівця.

Не потребує доведення той факт, що для роботи над будь-яким музичним твором необхідне теоретичне підґрунтя, яке допомагає проникнути в інтонаційну сферу музики, зрозуміти стильові особливості композиторського письма, механізми його звукового втілення й змістовної інтерпретації.

Розумінню особливостей такої роботи сприятиме ознайомлення молодого концертмейстера-практика з творчою діяльністю видатного вченого-музиканта, музикознавця і педагога Б. Яворського [4, кн. 2, с. 365]. Його настанови у процесі підготовки вокаліста до спільного виступу з піаністом є взірцем високого професіоналізму, творчого підходу до професії концертмейстера.

Предметом цілеспрямованої уваги концертмейстера-практика, перш за все, має стати диференціація рівнів фактури музичного твору. Фактуру вокально-хорового твору треба уявляти як багаторівневу структуру, в якій, на першому плані повинна бути мелодична лінія, на другому – бас як основа гармонії, інші голоси – для колористичної забарвленості, насиченості чи прозорості фронтального звучання.

Особливої уваги концертмейстера-початківця потребує робота над сольними фортепіанними епізодами, де акцентується увага на інструментально-виконавському аспекті. Працюючи над вступом, кодою, інструментальними інтерлюдіями молодому фахівцю важливо пам'ятати, що вони є виразниками художньо-образного змісту твору, його основного настрою, де у центрі уваги весь час повинна залишатися вокально-хорова партія як елемент музичного цілого, що визначає загальний план виконання акомпанементу.

Етап виконання музичного твору в ансамблі зі співаком чи хором колективом є найважливішим для формування власне концертмейстерських навичок. У вокально-хорових творах відповідальність за досягнення звукового балансу несе концертмейстер. Необхідною умовою вдалого виконання є узгодження виконавцями інтерпретації музичного твору – його стильових, жанрових, метроритмічних особливостей, кульмінаційних моментів тощо [1, вип. 1, с. 161]. Однак ця робота концертмейстера повинна коректуватися відповідно до реального звучання вокально-хорової партії.

У результаті спільної наполегливої праці концертмейстера з вокалістами повинно бути досягнуто оптимальне співвідношення складових елементів вокальної партії та фортепіанної фактури, темпових, динамічних, тембрових характеристик вокально-хорового твору, знаходження спільної інтерпретації музичного твору тощо [2, т. 1, с. 242-246].

Отже, акомпанування – це складний, багатоаспектний процес, у якому зосереджуються великі можливості для вияву музикантом-концертмейстером власних творчих якостей, віддзеркалюється набутий естетичний, музично-виконавський досвід, максимально розкривається його індивідуальність.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей / Сост. М.А.Смирнов.- М.: Музыка, 1988.- Вып. 1-й.- С.156-178.
2. Горощенко О. М. Работа Б.Л. Яворского с вокалистами / О.М. Горощенко // Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка / ред.-сост. И.С. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1972. Т. I. – 1972. – С. 242–246.
3. Джура О.Ф. Б.Л. Яворський про розвиток професійних якостей музиканта-виконавця // Питання культурології: Міжвідомчий збірник наукових статей. – Вип. 16. – К., 2000. – С. 148-153.
4. Яворський Б. Избранные произведения. – М., 1987. – Кн.2. – С. 341-365.

УДК 786:374

*М. А. Погребная,
г. Лисичанск*

ИЗУЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Концерт (от итал. *concerto*, букв. – состязание) в основе принцип «соревнования» на контрастном сопоставлении оркестра (*tutti*) и солистов (*solo*) [1, с. 922].

Учащиеся в музыкальной школе играют концерты в переложении для двух фортепиано. Партию оркестра, как правило, исполняет педагог.

Для исполнения фортепианного концерта нужны навыки игры в ансамбле.

«Игра в ансамбле издавна ценилась как прекрасный способ общения, развивающий умение чувствовать и понимать другого человека без слов, лишь по движению души. Слияние с партнером в процессе исполнения в единый организм не только доставляет огромное удовольствие, но и раскрепощает ученика, снимает зажатость, страх перед публичным выступлением. Совместная игра учит детей собранности, одновременному распределению внимания, благотворно влияет на развитие интеллекта и памяти» [2, с. 2].

Концерты значительно расширяют кругозор ученика, что позволяет почувствовать сложную симфоническую музыку, познакомиться с редко звучащими произведениями.

Общность понимания и чувство темпа – главные условия ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, даже не начав игру. Музыка начинается уже в ауфтакте. При разучивании нужно просчитать в соответствующем темпе «пустой такт».

В работе над концертом важное место занимают вопросы, связанные с ритмом. Мало заметные в сольной игре темповые недочеты в ансамбле могут резко нарушать целостность произведения и быть причиной «аварий» при публичном выступлении.

В ансамбле ритм должен обладать особым качеством, т. е. он должен быть «общим» и при этом естественным и органичным для каждого исполнителя.

Наиболее распространенными недостатками учащихся является отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажение исполнения ритмического рисунка чаще всего встречается в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых длительностей тридцать вторыми и сочетание их триолями, в условиях политритмии, при изменении темпа, метра произведения и т.д. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс, или в стремительных пассажах, а также в сложных для исполнения местах, когда хочется скорее «проскочить» опасные такты.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

При исполнении фортепианного концерта большую роль играет слух – нужно уметь слышать как себя, так и партнера. Преподаватель, исполняющий партию оркестра должен помогать ученику своей внутренней свободой и целеустремленностью, чтобы раскрыть навыки ученика с лучшей стороны. Также, педагог в качестве концертмейстера может помешать ученику «перекрыванием» в динамике, нарушением звукового баланса, мощностью игры. В таких случаях ребенка почти не слышно, ансамбль не достиг звукового единства и общего пальцевого туше, преподаватель и ученик играют разным звуком.

Педагог садится за второй инструмент, чтобы поддержать ученика, организовать его и раскрыть эмоционально, но при этом постоянно «держат» в своих руках. Когда воспитанник почувствует удовлетворение от совместной работы, радость общего порыва, тогда ему очень понравится играть концерт и будет желание продолжать изучать концерты других композиторов.

Прослушивая концерты на различных конкурсах, я обратила внимание, что если преподаватель и ученик составляют единое целое, в процессе исполнения хорошая сыгранность, чувство ритма, внутренняя наполненность всех проигрышей и пауз, выстроена форма произведения (драматургия, содержание), слушание друг друга. Если же в исполнении нет ансамблевого единства, пропадает общее движение, рвется динамический план произведения и в целом создается неприятное впечатление.

Разучивание концерта – большой труд: необходимо запомнить большой объем текста; соединить две партии; составить план исполнения.

Задачи сонатной формы значительно расширяются в концерте, нужно понять и выстроить форму произведения: двойная экспозиция, оркестровые проигрыши, каденция солиста.

Как учить концерт

Сравнить характеристики тем в экспозиции, разработке, репризе, каденции.

Поиск способов выразительности должен быть связан со стилем, характером музыки и красками различных инструментов.

Преодоление технических трудностей.

Выявление кульминаций в эпизодах и их подчинение основной кульминации произведения.

Эмоциональное переживание цезур.

Найти единую пульсацию и эталон темпа.

Игра полностью по «режиссуре» педагога.

Дирижирование с участием внутреннего слуха.

Репертуар

5. И. Беркович. Второй концерт до мажор в 3-х частях для фортепиано и струнного оркестра.

6. Н. Сильванский. Легкий концерт соль мажор в 3-х частях.

7. А. Роули. Миниатюрный концерт соль мажор в 3-х частях.

8. К. Шутенко. Концерт ми минор для фортепиано и струнного оркестра.

9. Ю. Полунин. Концерт ля минор.

10. Й. Гайдн. Концерты: соль мажор, ре мажор в 3-х частях.

11. И. С. Бах. Концерт фа минор.

12. В. Моцарт. Концерты: до мажор, ля мажор I часть.

13. Ф. Мендельсон. Концерт соль минор I часть.

14. Л. Бетховен. Концерты: №1, №2 I часть.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2 – М. : Сов. энцикл., 1974. – 960 с.
2. Смирнова Т. В две, четыре и шесть рук. : учеб. пособие / Т. Смирнова. – Allegro. Фортепиано. Интенсивный курс, тетрадь № 18. – М. : Грааль, 200. – 64 с.

УДК 378

*І. І. Полубоярина, Н. С. Білоус,
м. Харків*

РОЗВИТОК УЯВИ В МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Г.Г. Нейгауз зазначав, що показниками місця художника у світі мистецтва є його холодний розум, гаряче серце та *жива уява*. Тому, одною з передумов розвитку творчих здібностей студентів музичних спеціальностей визначено формування музичної уяви. Виникає необхідність наукового обґрунтування поняття "музична уява", визначення методів, форм формування та розвитку музичної уяви як передумови професійної підготовки майбутніх вчителів музики.

Проблема уяви досліджується у працях вітчизняних і зарубіжних психологів, а саме: А. Брушлинського, Л. Виготського, А. Готсдинера, Р. Грегори, Б. Ломова, Р. Немова, Т. Рібо, В. Роменця, Т. Себара, С. Рубінштейна та ін.

Проблема уяви була цікавою для філософів Древньої Греції: Аристотеля, Геракліта, Платона та ін. У працях Аристотеля уява представлена як деякий рух, що виникає від відчуттів у дії. У Платона аналізується уява як деякий тип відчуттів. Однак, всі античні філософи представляли уяву як *здатність* душі.

У контексті нашої роботи, дуже важливою є думка Л. Виготського про те, що уява є *основою творчої діяльності*, вона виявляється у всіх напрямках культурного життя, роблячи можливим художню, наукову, технічну творчість [1, с. 260]. Завдяки уяві людина діє, розумно планує свою діяльність і керує нею. *Майже вся людська матеріальна і духовна культура є продуктом уяви і творчості людини* [Там само, с. 217].

У психології уява розглядається як пізнавальний процес, поряд з пам'яттю, увагою, мисленням, сприйняттям.

Український психолог В. Роменець уважає, що для створення художнього образу необхідна фантазія, яка оживлює зображення. Завдяки роботі фантазії ми сприймаємо предмет частинами, в результаті одержуємо його цілісний образ.

Л. Виготський формулює закон емоційної реальності фантазії: емоція пов'язана з впливом дійсності, вона завжди реальна; те, що ми відчуваємо, завжди реально [2, с.183].

Вивчення Б. Тепловим музичної діяльності показало, що для здійснення її, велике значення мають не тільки музичні здібності, а й уява, увага, вольові процеси. Б. Теплов, аналізуючи творчі здібності М. Римського-Корсакова, зазначає багатство зорових, колірних образів, зв'язок слухової та зорової уяви, здібність переводити у звучання зорові враження й бачити у звуках зорові образи.

Отже, уява виступає необхідним компонентом творчих здібностей, а вони, у свою чергу, необхідним компонентом музичної обдарованості студентів. Творчість та уява є взаємопов'язаними поняттями. Уява – необхідна сторона будь-якої творчої діяльності.

Нам потрібно було виявити рівень знань про методи та прийоми розвитку музичної уяви у студентів музичних спеціальностей. Метод контент-аналізу понять було застосовано до вивчення категорій "креативність" та "музична уява". Із цією

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

метою було проведено опитування серед студентів музичних спеціальностей.

Студентам було запропоновано відповісти на наступні питання: "Які методи, форми та прийоми розвитку музичної уяви можуть бути використані у роботі з обдарованими дітьми? У чому полягає креативна робота викладача з музично обдарованими? У чому полягають основні завдання навчального процесу з обдарованими дітьми?".

У результаті опитування було з'ясовано, що 37% студентів пов'язують розвиток музичної уяви з розвитком креативності у обдарованих дітей; 43% студентів вважають, що уява сприяє розумінню художнього образу музичного твору; 15% - пов'язують уяву з формуванням у обдарованих дітей естетичного смаку; на жаль, 5% студентів не змогли відповісти на питання. Таке співвідношення свідчить про те, що більшість студентів розуміють важливість музичної уяви для розвитку музичної обдарованості.

Для розвитку музичної уяви ми застосовуємо рольову гру як прогресивну форму навчання музично обдарованих студентів. Дослідники встановили, що при поданні матеріалу в ігровій формі засвоюється 90% інформації. Активність студентів виявляється яскраво, має тривалий характер і "примушує" бути активним. Педагогічна сутність ділових ігор полягає в активізації мислення та уяви, підвищенні самостійності майбутнього спеціаліста, піднесення духу творчості в навчанні, підготовці до професійної практичної діяльності.

Таким чином, можна зробити наступні **висновки**: музична уява студентів музичних спеціальностей є **здатністю**, яка виявляється у вмінні відтворювати та створювати музичні образи, художні трактовки музичних творів, мисленнево маніпулювати музичним образом; музична уява є складовою творчих здібностей майбутніх вчителів музики; від рівня розвитку уяви буде залежити рівень виконавських вмінь та навичок студентів; розвиток музичної уяви залежить від обсягу отриманих життєвих вражень, чим більше цей обсяг, тим більше музичних образів виникає у студента. При вивченні музичних творів, для розвитку музичної уяви застосовуємо метод рольової гри та варіативний підхід у виборі засобів музичної виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2003. – 713 с. : ил. – (Серия «Мастера психологии»).
2. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики / В.Г. Ражников. – М.: Музыка, 1980. – 257 с.

УДК 784.3

*А. Н. Прокуденко, Е. В. Ярош,
г. Донецк*

С. ПРОКОФЬЕВ «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ АХМАТОВОЙ» (К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ КУРСА ММЛ)

Программа курса мировой музыкальной литературы (ММЛ) в музыкальном училище ориентирована на изучение лучших образцов музыкальной классики. При этом целесообразно знакомить студентов различных специализаций с произведениями, выходящими за рамки программы, что даст им более полное представление о жанровой и образной палитре наследия композитора. Так, творчество С.Прокофьева в программе обозначено сочинениями кантатно-ораториального, балетного, симфонического и фортепианного жанров, со всей полнотой представляющими художника-новатора огромного дарования. Вокальное же творчество композитора остаётся за рамками представления молодых музыкантов и, что особенно печально, студентов вокального

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

отдела. Ведь этот раздел советской вокальной музыки связан с певческим искусством блестящей плеяды советских исполнителей: А.Неждановой, М.Максаковой, Н.Обуховой, А.Пирогова, Н.Дорлиак. Знакомство с вокальными произведениями Сергея Прокофьева будет полезно и студентам-теоретикам, так как они представляют огромный интерес с точки зрения особенностей музыкального языка, а также в плане наследования традиций русских композиторов в этом жанре. Среди ранних вокальных опусов Прокофьева, представляющих собой «стихотворения с музыкой», особого внимания заслуживает вокальный цикл «Пять стихотворений Ахматовой» — свидетельство интереса композитора к творчеству молодой поэтессы. Её поэтические сборники «Чётки» и «Вечер» — это рассказ о жизни женщины, своеобразная исповедь, в основе которой – любовь, причём, всегда неразделённая, горькая. Стихотворения Ахматовой нашли отклик в душе композитора возможно потому, что в его жизни это был период увлечения Ниной Мещерской и последующего разрыва, повлекшего глубокие переживания. Прокофьев отобрал из упомянутых сборников пять стихотворений, расположение и последовательность которых складывается в сюжетную линию. Своеобразным символом любви оказывается образ солнца, через который передаётся сложность переживаний героини. Восход солнца ассоциируется с образом впервые вспыхнувшего чувства, яркое сияние в зените - символ расцвета любви, постепенный уход за тучи - горечь печальных предчувствий и закат солнца ассоциируется с гибелью любовного чувства. Первая песня «Солнце комнату наполнило» - весна любви; весь I раздел выдержан в мягких «пастельных» тонах, здесь создана картина утреннего пробуждения природы. Спокойная, свободно льющаяся мелодия разворачивается на фоне мерного колыхания прозрачных фигураций фортепиано. Сочетание этих двух пластов создаёт ощущение зыбкости, текучести, что дополняется двойственностью гармонии: опора на тонику e molл в аккомпанементе и акцент на гармонию минорного трезвучия II ступени в мелодии. Во II разделе песни передана хрупкость пробуждающегося чувства, картина солнечного утра естественно соединяется с мягким образом светлых мечтаний, душевного тепла. Образ умирающей природы и угасания любовного чувства воплощён в песне «Память о солнце». Терцовые чередования со II пониженной ступенью, квинтовые ходы в басу усиливают сумрачность минорного лада и символизируют здесь «уходящее» солнце. Движение в неторопливом темпе, имитирующее унылую мерную поступь (воспоминания о былой любви), направлено к кульминации, где ведущее значение приобретает образ антагониста солнца – тьмы. Гибель любовного чувства, ассоциирующаяся с мрачным видением смерти, передана в заключительной песне цикла «Сероглазый король». Скупая, словно скованная страданием мелодия передаёт состояние крайней отрешённости. Суровый аскетизм диатоники, сухость ритмически ровного аккомпанеента создают имитацию траурного шествия. В тихой кульминации в светлой тональности E-dur разливается ласково-грустная мелодия в характере колыбельной «Дочку мою я сейчас разбужу». Однако ни ясная диатоника, ни мягкое ритмичное покачивание не могут скрыть трагизм ситуации - гибель чувства, несбыточность мечты о счастье. В коде песни монотонная мелодия в натуральном ми миноре звучит на фоне доминантовой квинты в басу, которой и завершается песня. Создавая цикл, содержанием которого становится психологический портрет героини со всей сложностью и хрупкостью её внутреннего мира, Прокофьев выступает прямым продолжателем традиций Даргомыжского и Мусоргского. Он стремится передать не только общее настроение текста, но выявить значение каждого слова, воспроизводя особенности душевного склада человека через речевую интонацию. Психологическая сложность песен обусловила особенности ладотонального плана: все песни тонально

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

определённые, однако под тональностью здесь следует понимать не строгую диатонику, а усложнённые элементами хроматизма мажор и минор. Как отмечает Ю.Холопов, «основная идея прокофьевской ладотональности – обогащение обычного мажора или минора всеми хроматическими ступенями... и свободное распоряжение каждой из них, подобное трактовке обычных диатонических аккордов» [1, с. 203].

Включение в учебный процесс произведений, выходящих за рамки программы, несомненно, способствует расширению художественного кругозора студентов, их представлений о личной и творческой судьбе композиторов, о преемственности традиций и, что особенно важно, обуславливает тесную связь с предметами специального цикла и способствует росту профессионального мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. - М.: Музыка, 1974, - 287 с.

УДК 784.1

*А. Н. Прокуденко, Е.В. Ярош,
г. Донецк*

ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ И. ДЕНИСОВОЙ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Освоение гармонии как составной части комплекса выразительных средств в музыкальном произведении является одной из важнейших задач учебного процесса в музыкальном училище. Причём речь идёт не только об умении студентов различать на слух гармонические функции, но и о восприятии фонической, формообразующей стороны гармонии. В этой связи немаловажную роль играет знакомство студентов с интересными, часто малоизвестными образцами современной музыки, в которых находит отражение индивидуальное гармоническое мышление композитора.

Сборник «Пение всеуниверсальное» белорусского композитора И. Денисовой¹ выбран для работы на уроках теоретического цикла не случайно. Большая часть песнопений представляет собой хоровые миниатюры – активно развивающийся жанр, привлекающий композиторов возможностью камернизации художественной формы, способностью к отображению «большого в малом». Все миниатюры написаны для хора *a capella*, основной их особенностью является ведущее значение духовной тематики. Песнопения, составляющие сборник, написаны в простой четырёхголосной фактуре с эпизодическим применением *divisi*, очень мелодичны, поэтому они могут применяться не только в практике церковного пения, но и стать прекрасным материалом для ансамблевого пения на уроках сольфеджио. Расположение каждой партии в удобном для певческого голоса регистре, плотная фактура делают эту музыку пригодной для исполнения студентами разных курсов и специализаций. В качестве примера выбраны две хоровые миниатюры: тропарь «Попечение жития» и кондак великого канона Андрея Критского «Душе моя», на основе анализа которых можно сделать следующие обобщения:

1. Тематизму хоров свойственна моноинтонационная природа, тематическое

¹ Ирина Денисова – выпускница теоретико-композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории, преподаёт музыкально-теоретические дисциплины в Белорусской Академии Музыки, работает регентом, пишет церковные песнопения. Её сочинения исполняются церковными и светскими хорами Беларуси, России, Украины.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

содержание миниатюр вырастает из начального мотива (в тропаре – восходящего хода на чистую кварту и последующего его заполнения, в кондаке – на большую терцию). Этот мотив, сохраняя стабильность ритмики, в дальнейшем развивается, приобретая разнообразные мелодические варианты и новое гармоническое освещение, что наполняет тему различными смысловыми оттенками. Основной «фонд» мелодической попевки отличается нарочитой простотой, архаичностью. Многоголосие вырастает из унисона и становится результатом его расщепления. Использование постепенности в движении голосов наследует принципы знаменного пения. Средние голоса как бы «цементируют» всю живую движущуюся ткань. В итоге формируется многообразное звучание внешне простой фактуры четырёхголосного хора (в кульминационных зонах он увеличивается до шести-восьмиголосного), где, словно в многоцветном орнаменте, переплетаются линии отдельных голосов. Важно отметить почти полную ритмическую синхронность всех хоровых партий, что обеспечивает чёткость произнесения слов и подчёркивает цельность музыкального образа миниатюр.

2. Структура хорового произведения во многом определяется особенностями построения текста, в ней органично сочетаются музыка и слово. Цезуры – кадансы, паузы, выдержанные аккорды всегда обусловлены логикой текста. Отсюда, в частности, в «Попечении жития» метроритмическая особенность – частая смена размера (2/4, 3/4, 4/4, 5/4). Такая свобода метра (традиционная для православной духовной музыки) указывает на бережное отношение композитора к литературному тексту и стремлению с максимальной полнотой передать все нюансы содержания, широкий диапазон эмоциональных состояний. Отсюда и явно выраженный «крещендирующий» характер образно-эмоционального развития в обеих миниатюрах. Это подчёркнуто длительным движением к драматической кульминации, которая отмечена увеличением количества голосов, более плотным звучанием, появлением экспрессивных интонаций и постепенным спадом динамического напряжения.

3. В области гармонии можно отметить стремление композитора, с одной стороны, к простоте, ясности и прозрачности гармонического изложения, с другой – к его усложнённости, связанной с внесением в хоровую фактуру экспрессивности звучания. Классическая гармония является лишь канвой, на основе которой композитор создаёт свой собственный стиль. Важнейшей его особенностью является свежесть музыкального языка, выраженная в использовании богато развитой диатоники с различными видами септаккордов и нонаккордов побочных ступеней, «терпких» аккордовых созвучий, эллиптических оборотов (23-25 тт. кондака «Душе моя» – D–D→S), нарушении функциональной логики последования аккордов (11-14 тт. «Попечение жития» – D2 П43-S6-П7). Интересно, что чувство сдержанности в начале изложения достигается полным отсутствием вводного тона, что лишает звучание острых тяготений. Отсюда в гармоническом плане обеих миниатюр – мягко звучащие плагальные обороты на протяжении всего первого четырёхтакта (кондак-S7-П65-Т6-П7-VI64-S65-П43, тропарь – S64-Т-П2-Т-П2-Т-Т6-П7-VI2-П65-S-П6-Т6); длительное преобладание субдоминантовой сферы (1-6 тт. «Попечения жития»).

Опора на классическую гармонию, богатство мелодических линий в сочетании с метро-ритмическими трудностями дают широкие возможности для использования произведений И.Денисовой в качестве музыкального материала для сольфеджирования, гармонического и слухового анализа. Они отмечены продуманностью музыкальной драматургии, внутренним единством и представляют собой характерную ветвь музыки конца XX - начала XXI веков, в которой следование традициям соседствует с обогащением музыки современным пониманием гармонического языка.

**ЗНАЧЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЙ
В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

Пение – явление, обусловленное всеми сторонами психической жизни человека. Интерес к пению, желание, потребность, склонность заниматься вокалом обычно связаны с развитием музыкального слуха, ритма и т. п., т. е. с развитием слуховых ощущений. Пение на публике, как и процесс овладения вокалом. Требуется волевого напряжения, определённых черт характера, без которых при работе на сцене не обойтись.

В успехе певческой деятельности, как и в обучении, пению, психологические качества ученика играют решающую роль. При хороших музыкальных способностях, при воле, целеустремлённости, «одержимости» ученик с посредственным голосом часто достигает большого успеха, чем певец с отличными вокальными данными, но с недостатками в психическом комплексе.

Теперь остановимся на психических свойствах личности, которые отличают каждого человека, на его интересах и склонностях, на его способностях, характере и темпераменте, которые составляют индивидуальность человека и вырабатываются в процессе жизни.

Ученика приводит в класс интерес к музыке и пению, склонность заниматься именно ею. Наличие глубоко устойчивого интереса – это залог успеха, как в вокальном исполнительстве, так и вокальной педагогике.

Каждого ученика характеризует своеобразный комплекс способностей. Одни, имея отличные музыкальные способности, не обладают сценическими или вокальными данными, у других, наоборот, отсутствуют музыкальные данные, а третьи сочетают в себе всё, что надо для пения, и мы их называем одарёнными.

Певческий голос так же является одной из способностей человека. Способности развиваются, и иногда с очень раннего возраста. Поэтому надо предоставить детям разнообразно проявить себя в играх, танцах, жизни и т. д. Однако наилучшее развитие способностей происходит в процессе обучения данной деятельности.

Если, например, музыкант начинает заниматься с раннего детства, то музыкальные способности разворачиваются особенно полно. Для певцов, которые нередко начинают обучение будучи взрослыми, ситуация значительно менее благоприятная, чем для музыкантов других специальностей, где планомерное музыкальное развитие и постепенный рост техники начинается с детского возраста. Певец, даже если он имел возможность планомерно заниматься музыкой и имел выработанные автоматизмы в пении, например, если он пел в хоре с детства, должен после мутации как бы заново осваивать пение. Вся система его двигательных навыков претерпевает коренную ломку. В лучшем случае к началу обучения у него хорошо развиты музыкальные способности.

В худшем – приходит и музыкально неподготовленным.

От способностей необходимо отличать навыки, умения, приобретённые ранее. Малоспособный, но успевший получить необходимые навыки ученик может показаться с первого взгляда более одарённым, чем способный, но никогда не учившийся. Оценить способности можно лишь в процессе занятий. При той огромной любви к делу, которая характеризует всех талантливых людей, у них всегда разрабатываются те способности,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

которые прежде отставали.

Способности прямо связаны с типологическими особенностями нервной системы индивидуума. Обладающие сильным типом нервной системы, обычно вообще способные люди, так как у них хорошо и прочно образуются связи в нервной системе. Слабый тип может обладать хорошими способностями, но он легко утомим и для такой активной деятельности, как пение, мало подходящ.

Реже всего среди певцов можно встретить ярко выраженных меланхоликов. Вследствие сильной внутренней ранимости, малой активности и быстрой утомляемости, человек меланхолического темперамента не сможет заниматься певческой деятельностью. Между прочим, замечено, что сангвинический и холерический темпераменты чаще встречаются у высоких голосов, в частности у теноров. Наоборот, флегматический больше характерен для баритонов и басов. Известно, что работа с тенорами весьма трудна не только в чисто вокальном отношении, но и по свойствам их темперамента часто неуравновешенного. Наоборот, басы с флегматическим темпераментом более удобный материал для педагогической работы. Они легко удерживают деятельный напряженный урок, спокойны, невозмутимы, что помогает успешному формированию навыков.

Из практики известно, что успех или неуспех педагогической деятельности в значительной мере зависит от характера ученика и педагога.

Для успеха в вокальной педагогике большое значение имеют черты, связанные с отношением к труду: добросовестность, трудолюбие, аккуратность, инициативность, скромность и высокая требовательность к себе. Наличие волевых черт: умение действовать в направлении поставленной цели, преодолевать все трудности и препятствия, стоящие на пути, другими словами, целеустремленность и настойчивость, выдержка и самообладание, смелость и решительность, самостоятельность и дисциплинированность.

Певческая деятельность – труднейшая деятельность искусства, и биография любого выдающегося певца пестрит факторами, свидетельствующими о воле, которая помогала ему преодолевать множество препон на пути к овладению искусством пения. Достаточно вспомнить, например, биографии Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой, Л. В. Собинова, чтобы понять, сколько препятствий даже к простому профессионализму, не говоря уже о высотах искусства, лежит на пути молодого певца. Повседневная практика и история вокального искусства показывают, что настоящего профессионализма в пении чаще всего достигают певцы с ярко выраженными волевыми качествами, с «актёрским характером», как иногда говорят. И напротив, именно неполноценность психологического комплекса, и в основном воли, мешает большинству обучающихся пению достигнуть выдающихся результатов.

Молодые певцы, которые плохо развиваются. Обычно винят окружающие обстоятельства, ссылаются на всевозможные объективные причины, однако, как правило, причина заключена в них самих, в слабости их воли, в малом развитии интеллекта, недостаточной работоспособности и т. д. В том и сила волевого человека, что он может подчинить свою жизнь достижению поставленной цели. Когда говорят о жертвенном отношении к искусству – а это свойственно всем крупнейшим певцам, – то подразумевают волевые действия, направленные к единой цели и связанные со многими лишениями в других сферах жизни.

**ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРУВАННЯ ЯК УМОВА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ
ЕФЕКТИВНОСТІ НАВЧАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ВИКЛАДАЧА
ТА СТУДЕНТА В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО**

Сучасний розвиток системи музичної освіти потребує певних змін в організації навчання у вищих навчальних закладах. Пріоритетного значення набуває впровадження методик, спрямованих на виховання активної творчої особистості, здатної до саморозвитку та самовдосконалення у процесі музично-освітньої діяльності. Великі можливості для цього надає фортепіанна підготовка, якість якої значною мірою залежить від відповідної організації навчальної взаємодії викладача та студента.

Виходячи з розуміння навчальної взаємодії як цілісної, динамічної педагогічної системи, яка є переплетенням об'єктивних (функціонально-рольових) і суб'єктивних (індивідуально-особистісних) чинників; складним поєднанням художніх, педагогічних та організаційних аспектів, ми розглядаємо педагогічне керування як спосіб підвищення її ефективності.

Проаналізуємо особливості *цілеспрямованого педагогічного керування* означеним процесом. Як філософська категорія, *керування* є елементом організованих систем, який забезпечує збереження їх структури, підтримку діяльності, реалізацію її мети. Навчальна взаємодія є педагогічною системою, яка вимагає керуваності. Педагогічне керування виступає *способом* регулювання зв'язків між елементами педагогічної системи і виражає сутність, характер, функціональний аспект освітньої роботи. Логіка керування визначається особистістю студента як об'єкта керування, а відтак завжди відбувається в нових умовах, які можуть бути об'єктивно актуальними в одному випадку, і неактуальними – в іншому.

Оскільки керувати процесом навчальної взаємодії – означає передбачувати зміни в об'єкті (тобто керувати розвитком студента), ми дійшли висновку щодо його несталості й динамічності, яка виявляється в етапах становлення й розвитку. Передбачення стосуються й ефективних шляхів реалізації поставленої мети, оптимальних засобів і методів, які забезпечують її досягнення. Методологічно важливим є висновок щодо керування навчальною взаємодією за такою функціональною моделлю: формулювання мети, визначення інформаційного забезпечення, прогнозування, прийняття рішення, виконання, контроль та оцінювання результатів, коригування (О.Ростовський).

Метою керування процесом навчальної взаємодії у класі фортепіано є підвищення її ефективності. Означений процес має подвійну природу: з одного боку, він вимагає цілеспрямованого керування, з іншого – залежить від численних непередбачуваних чинників, які визначають специфіку музично-виховного процесу.

Організація навчальної взаємодії залежить від уявлень викладача про означений процес, які можуть бути різноманітними й суперечливими, та від розгортання навчальної діяльності студента, що навчається музичному мистецтву. Сутність педагогічного керування полягає в доцільному впливі на студента з метою організації й координації його навчальної діяльності, спрямованої на адекватне досягнення й змістовну інтерпретацію музичних творів, творче їх опанування, художньо-переконливе та технічно досконале виконання, формування ціннісного ставлення до творів музичного мистецтва.

Інформаційною основою керування є зміст навчання та знання про об'єкт

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

керування (музичні здібності студента, рівень його фахової підготовки тощо). Об'єктом керування виступає студент. Доцільність впливу на нього визначається вибором навчальної програми (саме ця для саме цього студента), яка повинна враховувати рівень підготовки й перспективу розвитку в процесі її оволодіння; передбаченням методів, що мають забезпечувати активізацію навчальної діяльності, сприяти досягненню самостійності; врахуванням індивідуально-психологічних якостей (пам'ять, увага, швидкість та гнучкість мислення, характер, темп навчання), відмінностей рівнів загальної та музичної підготовки, які є вихідним станом керування.

Інформацію про перебіг навчально-виконавської діяльності студента й результати впливу на нього викладач отримує шляхом зворотного зв'язку. У процесі навчальної взаємодії зворотна інформація дає викладачеві можливість проникати в емоційно-творчі та навчально-виконавські процеси; вивчати якість самостійної роботи студента, її змістовність і систематичність; виявляти його психологічний стан. Правильна інтерпретація зворотної інформації сприяє диференціації й індивідуалізації керування учінням, забезпечує його ефективність відповідно індивідуальних можливостей студента.

Педагогічне прогнозування пов'язане з передбаченням музично-виконавського розвитку студента й результатів його навчальної діяльності. Результатом аналізу об'єкта керування є педагогічні рішення, спрямовані на вибір навчальних програм, методів впливу на студента. Виконання пов'язане з реалізацією робочих планів з основного інструменту. Контроль передбачає оцінку результатів навчально-виконавської діяльності студента, а коригування – рефлексивне осмислення труднощів учіння, їх корекція й усунення в процесі роботи над музичними творами.

Основою керування процесом навчальної взаємодії є художньо-педагогічне спілкування, яке інтегрує в собі інші методи та є багатофункціональним. Викладач дбає про стимулюючу, навчальну, розвивальну спрямованість педагогічних дій, враховує індивідуально-особистісні якості студента та на основі зворотного зв'язку коригує навчальну діяльність.

Використання ідей теорії керування у процесі організації навчальної взаємодії у класі фортепіано сприятиме виявленню нових способів її налагодження в музично-освітньому процесі, переосмисленню завдань і можливостей суб'єктів керування.

УДК 681.8 (477.61)

*О. С. Рєзнік,
м. Кременна*

АНАЛІЗ КОНСТРУКТОРСЬКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЛІВОГО НАПІВКОРПУСУ БАЯНА «КРЕМІННЕ 55x100-II» 1950-х рр.

Сучасне баянно-акордеонне мистецтво тісно пов'язане з дослідженням та вивченням кустарного і промислового виробництва. Стрімка еволюція баянно-акордеонного мистецтва спричинила швидкий розвиток різноманітних конструкцій баянно-акордеонного інструментарію. У контексті цієї проблеми спостерігається посилений інтерес до вивчення конструкторської будови баянно-акордеонного асортименту, особливо лівої механіки. Надбання у цьому напрямку, як зарубіжного, так і вітчизняного виробництва протягом ХХ століття висвітлювалось у науковій літературі.

Дослідженню в галузі конструкторських особливостей лівої механіки баянно-акордеонного інструментарію на різних етапах розвитку музичного виробництва

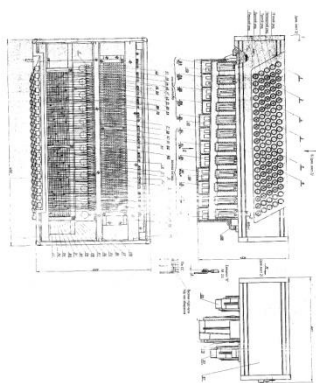
ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

присвячували увагу музиканти-педагоги, композитори та виконавці, серед яких: Г.Благодатов, М.Імханицький, А.Мірек, М.Давидов, Є.Іванов. Їх дослідження лише частково висвітлювали загальні характеристики лівої механіки: кількість кнопок-клавіш, набір басо-акордового акомпанементу тощо. Винятком можна вважати лише дослідження В.Новожилова, який більш ретельно висвітлив не тільки конструкторську будову лівої механіки, а і систему її функціонування. На жаль дослідження В.Новожилова обмежилось лише характеристикою лівої механіки загальної стандартизації всіх баянів. Проте у часи сьогодення, як ніколи раніше, ця проблема набуває все більшої актуальності, зокрема в галузі вітчизняного (українського) музичного виробництва. Відомо, що саме на Україні функціонувало чотири державні фабрики з виготовлення баянно-акордеонного інструментарію і водночас, кожна їх продукція мала свої конструкторські особливості. Тому основною метою цієї публікації буде вивчення конструкторських особливостей лівої механіки баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр..

Ліва клавіатура баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр.. має традиційне розташування кнопок-клавіш, яке містить в собі два ряди басів (1-й додатковий, 2-й основний, рахуючи від міха) та три ряди готових акордів – мажорних і мінорних тризвуків, доміант септакордів. Тобто має повний хроматичний набір басо-акордового акомпанементу, який дозволяє грати влюбій тональності [1].

Лівий напівкорпус складається з корпусу із закріпленою фанерною декою (перегородка), лівої механіки і трьох резонаторів [1; 2, с. 7].

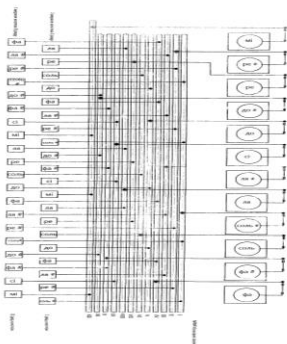
Конструкторський малюнок лівого напівкорпусу:



Аналізуючи конструкторські креслення лівого напівкорпуса, можна сказати, що ліва механіка має більш складну систему функціонування, ніж права механіка. Тому буде доречним висвітлити особливості її функціонування.

Ліва механіка – система важелів, яка з одного боку закінчується кнопками, а з іншого – клапанами. Кнопки кріпляться на металевих пластинкових штовхачах. Інші кінці штовхача вільно встановлені в пази гребінки, яка забезпечує зворотно-поступовий рух штовхача. В середній частині кожного штовхача є виступи, за допомогою яких рух крізь вертикальні важелі передається валикам. На валиках розташовані також ще й маленькі вертикальні важелі, з'єднані за допомогою дротяних стяжок з гачками. Вільний кінець кожного гачка закінчується клапаном [5, с. 6].

Кінематична схема взаємодії басових кнопок з валиками і клапанами:

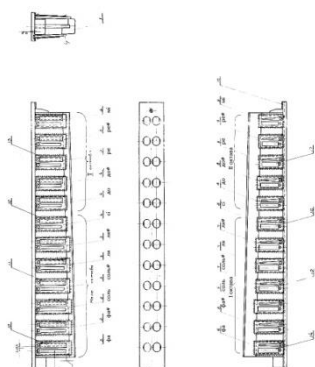


Система функціонування басової механіки відбувається у такий спосіб: натискаючи кнопку закріплену з штовхачем, рух передається валику, який за допомогою вертикального важеля і дротяної стяжки з гачком з'єднує з необхідною тональністю [1; 2, с. 8]. До того ж уздовж валика одночасно натискається ще три звука. З наведеної кінематичної схеми стає зрозумілим, що басова механіка має дванадцять основних валиків і дванадцять тональностей, які між собою з'єднані. У басовій механіці голоси розташовано за хроматизмом: «фа», «фа-дієз», «соль», «соль-дієз», «ля», «ля-дієз», «сі», «до», «до-дієз», «ре», «ре-дієз», «мі» [1; 4, с.4]. Таким чином, можна стверджувати, що за допомогою зворотно-поступового руху

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

штовхача 12 валиків басової механіки з'єднують з 12-тю тональностями, які розташовано у двох басових резонаторах [1].

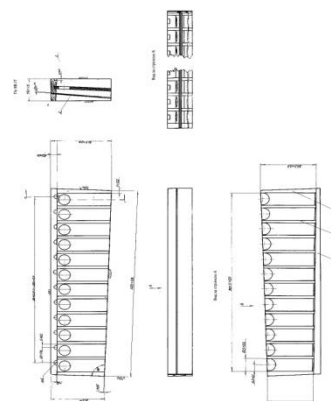
Конструкторський малюнок басового резонатору 3-го і 4-го тону:



Перший басовий резонатор 3-го і 4-го тону розташовано за хроматизмом: «фа», «фа-дієз», «соль», «соль-дієз», «ля», «ля-дієз», «сі», «до», «до-дієз», «ре», «ре-дієз», «мі»; діапазон від «фа» малої октави до «мі» другої октави [1].

Конструкторський малюнок октавного резонатору (баса і підбаска) без голосових акордів:

Другий басовий резонатор 1-го і 2-го ряду (бас і підбасок) теж розташовано за хроматизмом і в тій послідовності, лише діапазон від «фа» контр октави до «мі» малої октави. Цей резонатор має ще одну назву октавний, тому, що він є основним вузлом, на якому закріплено голосові планки баса і підбаска. Октавний резонатор складається з верхньої накладки, перегородки, городушок і розетки [1]. Розглянемо таблиці комплектування зібраних голосових планок з язичками по басовим резонаторам:



Резонатор басовий 3-го і 4-го тону:

Бас III октави	Мала октава							Перша октава					Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.	
	Тональність	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Мі
	Номер зібраної планки	11	11	11	12	12	12	14	14	14	15	15		15
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1
Бас IV октави	Тональність	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Мі
	Номер зібраної планки	16	16	16	17	17	17	18	18	18	19	19		19
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
								Перша октава					Друга октава	

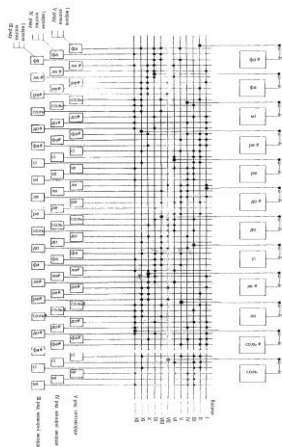
Резонатор басовий 1-го і 2-го ряду (бас і підбасок):

Бас I октави	Контр октава							Велика октава					Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.	
	Тональність	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Мі
		Номер зібраної планки	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3		3
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1
Бас II октави	Тональність	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Мі
	Номер зібраної планки	4	4	4	4	5	5	5	5	6	6	6		6
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
								Велика октава					Мала октава	

Таким чином, на підставі вищезазначеного стає зрозумілим, що баян «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр. має чотиритонний бас, тобто під час натискання однієї басової кнопки одночасно звучить чотири голоси. Однією з особливостей конструкції лівої механіки баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр. є зворотна камера басових резонаторів, яка сприяла різносторонньому руху повітря на голос, завдяки чому був соковитий бас [3, с. 8]. Ще однією особливістю лівої механіки можна вважати самостійний спосіб кріплення середнього резонатору 1-го і 2-го ряду (баса і підбаска) до деки, який одночасно виконує функцію розетки. Інші два резонатори (3-го і 4-го тону та акомпанементу) кріпляться за допомогою розеток окремо [2, с. 10].

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

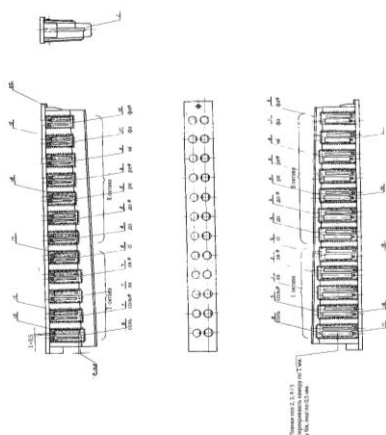
Кінематична схема взаємодії кнопок 3-го, 4-го і 5-го рядів акомпанементу з валиками і клапанами:



Система функціонування акомпанементу відбувається за таким же принципом як і система басів. Різниця полягає у тому, що натискаючи кнопку мажорного або мінорного тризвуків штовхач з'єднує одразу з трьома звуками, кожен з яких розташований на визначених трьох валиках. У басовій же системі штовхач з'єднує лише з одним звуком.

Також винятковою особливістю лівої механіки баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр.. можна вважати повний набір звуків в септакорді (1-основний, 3-терцовий, 5-квінтовий, 7-септімівий), оскільки переважна більшість баянів має септакорд з пропущеним 5-квінтовим тоном [1].

Конструкторський малюнок резонатора акомпанементу:



Резонатор акомпанементу, який теж розташований за хроматизмом тільки від звука «соль»: «соль», «соль-дієз», «ля», «ля-дієз», «сі», «до», «до-дієз», «ре», «ре-дієз», «мі», «фа», «фа-дієз»; діапазон від «соль» малої октави до «фа-дієз» другої октави [1].

Розглянемо таблицю комплектування зібраних голосових планок з язичками резонатора акомпанементу:

Резонатор акомпанементу:

Акомпанемент I	Тональність	Мала октава					Перша октава						Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.
		Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#	Мі	Фа	
	Номера зібраних планок	11	12	12	12	14	14	14	15	15	15	16	16
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Акомпанемент II	Тональність	Мала октава					Перша октава						Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.
		Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#	Мі	Фа	
	Номера зібраних планок	16	17	17	17	18	18	18	19	19	19	20	20
	Кількість	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
		Перша октава					Друга октава						

Однією з найголовніших особливостей лівої механіки є незалежне функціонування басової механіки і механіки акомпанементу, що сприяло зручності у випадку ремонту [4, с 5]. Останньою особливістю конструкції лівої механіки є подвійна драбинка, яка вмонтована у верхній частині лівого корпусу. В цій драбинці розташовувались повідки, які відкривають отвори для подання повітря. Саме за рахунок цієї драбинки функціонував акомпанемент. В кремінському баяні ця драбинка була дерев'яною (в моделях баянів інших вітчизняних музичних виробників ця драбинка була металевою) [3, с. 9]. Отже, система басів і готових акордів ідеально пристосована для акомпанементу і має безперечні переваги в порівнянні з іншими

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музичними інструментами [5, с 6].

За результатами аналізу конструкторських креслень лівого напівкорпусу баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр.. можна зробити такі висновки. Лівий напівкорпус має два басових резонатора (3-й і 4-й тон, бас і підбасок), в кожному з яких по дві голосові планки – цей факт дає змогу стверджувати, що бас в баяні «Кремінне 55x100-II» чотирихитовий. Наявність кінематичної схеми взаємодії кнопок акомпанементу дає змогу стверджувати, що особливістю лівої механіки є септакорд із повним набором звуків: 1-основного, 3-терцового, 5-квінтового, 7-септимового тонів). Інші особливості лівої механіки було виявлено за допомогою усних спогадів працівників Кремінської фабрики баянів: конструктора В.Ю.Андрєєва, головного інженера О.Ю.Андрєєва, працівника з виготовлення голосових акордів експериментальної дільниці Д.І.Литвинова. Отже, за їх твердженням лівій механіці баяна «Кремінне 55x100-II» властиві ще такі особливості: зворотна камера басових резонаторів, самостійний спосіб кріплення резонатору 1-го і 2-го ряду (баса і підбаска), незалежного функціонування механіки басів і акомпанементу, дерев'яна подвійна драбинка для системи функціонування механізму акомпанементу.

Проблематика вивчення конструкторських особливостей вітчизняних виробників баянно-акордеонного інструментарію достатньо багатогранна і має перспективи її подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

1. Альбом конструкторських креслень лівого напівкорпуса баяна «Кремінне 55x100-II» 1950-х рр.. / Архів Кремінської фабрики баянів.
2. Із усних спогадів головного інженера, працівника експериментальної дільниці Кремінської фабрики баянів Андрєєва О.Ю. – Записала Резнік О.С. – 2011. – 13 с. / Архів автора.
3. Із усних спогадів конструктора Кремінської фабрики баянів Андрєєва В.Ю. – Записала Резнік О.С. – 2009. – 12 с. / Архів автора.
4. Із усних спогадів працівника з виготовлення голосових акордів експериментальної дільниці Кремінської фабрики баянів Литвинова Д.І. – Записала Резнік О.С. – 2009. – 6 с. / Архів автора.
5. Новожилов В. Баян / В.Новожилов. – М.: Музыка, 1988. – 63 с.

УДК 378.14:004.5

*О. М. Рибніков,
м. Київ*

ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ З ВИКОРИСТАННЯМ ЦИФРОВОГО ЕЛЕКТРОННОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Інформатизація сучасного суспільства охоплює всі сфери його діяльності. Відбувається поступовий перехід суспільства до нового стану – формується інформаційне суспільство. Нові технології невпинно змінюють людське життя, модернізують сучасну діяльність людини в усіх її проявах.

Ці процеси торкнулися музичного мистецтва: сьогодні важко уявити музичне життя без звуків електрогітар, цифрових синтезаторів, використання мультимедійних комп'ютерів, різних музичних пристроїв і апаратури. Електронна музична творчість має свою специфіку. Сучасному цифровому електромузичному інструментарію притаманна велика свобода в роботі із звуковим матеріалом, яка надає електронній музичній творчості значні переваги в порівнянні з традиційними методами. Перш за все це пов'язано з суттєвим розширенням її предметної сфери, яка крім завдань виконавської діяльності (побудови музичного звучання по темпу, агогіці, динамічному

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

плану, артикуляції), включає також створення нових музичних звуків, гармонізації, музичної фактури і вибору тембрів, установки балансу голосів за звучанням і їх панорами, уточнення внесеного в пам'ять інструмента або комп'ютера звукового тексту і його нотного запису.

Як зазначає О. Рудницька: «В останні десятиліття науково-технічний прогрес змінив статус традиційної педагогіки. Очевидним став її кризовий стан, суть якого полягає у нездатності до пошуку перспективних форм і механізмів кардинального вирішення практичних завдань, недостатній відкритості нововведенням, обмеженості збагачення педагогічної думки досягненнями світового наукового досвіду та міждисциплінарними дослідженнями творчої особистості, що необхідно для задоволення потреб сучасного суспільства» [3, с. 11]. Такі тенденції розширюють межі педагогічних знань, сприяють посиленню їх системних зв'язків з іншими науками, розглядають освіту як компонент культури та провідний засіб розвитку гуманістичної сутності людини і здатні змінити ці кризові явища в сучасній мистецькій педагогіці.

Професійна діяльність на основі цифрового музичного інструментарію, як діяльність на основі комп'ютеризованих засобів навчання, може бути визначена як *інноваційна педагогічна діяльність*. Вона вимагає від музиканта-педагога як музично-педагогічної, так і технічної компетентності, адже сучасний синтезатор – це складний електронний прилад, який можна визначити як музичний комп'ютер. Розуміння технологічних процесів, які відбуваються в процесі вирішення професійних завдань цифровими засобами і досягнення позитивного результату в цьому процесі можна визначити як *цифрову музично-інструментальну компетентність*. Її набуття музикантом-педагогом потребує створення системи інтегрованих знань, як технологічних, так і гуманітарних, умінь застосовувати їх на практиці, впроваджувати якісно нові технології навчання з використанням ЦЕМІ на основі міждисциплінарних зв'язків, цифрових засобів, з урахуванням музичного і педагогічного компонентів. У сучасному інформаційному просторі такі вимоги до професійної компетентності музиканта-педагога стають реальною необхідністю.

Одним із завдань модернізації вітчизняної системи освіти, – відзначає О. Олексюк, є створення принципово нових галузей знання, інтегративних курсів, блоків навчальних предметів, їхніх варіативних модулів, що можуть стати основою оптимального розвитку особистості [1, с. 61].

Формування компетенції, як зазначає Д.А. Погонишева, не може віддаватись на відкуп лише одній дисципліні. Задля її успішного вирішення необхідна актуалізація професійного змісту навчального матеріалу, що стимулює формування професійних компетенцій в кожному курсі [2, с. 25]. Таких базових курсів було визначено декілька: «Музично-інформаційні технології», «Основи мультимедійного інструментознавства», «Мультимедійні технічні засоби навчання», «Мультимедійне аранжування музики», «Основи звукорежисури». Ці курси містять окремі навчальні модулі, що сприяють набуттю компетентнісного ряду, який складає основу готовності до використання ЦЕМІ. Педагогічний, технологічний і творчо-діяльнісний компоненти такого навчання перетинаються і утворюють нову професійну якість музиканта-педагога.

Розглянемо докладніше кожен із компонентів.

а) Технологічний компонент надає необхідні навички для керування цифровим музичним інструментом як апаратним засобом творчої роботи музиканта-педагога, знання з його конструктивної побудови, які набуваються на заняттях з «Основ мультимедійного інструментознавства», «Мультимедійних технічних засобів навчання».

б) Творчо-діяльнісний компонент містить знання з технологій електронної

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музичної творчості, які студенти отримують на предметах «Музично-інформаційні технології», «Мультимедійне аранжування музики», «Основи звукорежисури».

в) Педагогічний компонент стає об'єднуючим для набутих знань і навичок. Педагогічна творчість зумовлює взаємозв'язок та взаємозбагачення педагогічної науки і педагогічної майстерності, дає імпульс їх нерозривному розвитку.

Роботу студентів було спрямовано на реалізацію нових дидактичних і виконавських можливостей електромузичного інструментарію в основних формах професійно-педагогічної діяльності вчителя музики. Така мета передбачає творчий підхід в процесі спілкування і вирішується за допомогою нових форм та методів активного навчання: моделювання виконавської інтерпретації, педагогічних завдань, індивідуального практикуму, спільного обговорення творчих проєктів.

Розуміючи інструментально-виконавську діяльність як інтегративну, яка передбачає синтез знань, досвіду і якостей особистості, можна стверджувати, що використання цифрового електромузичного інструментарію в професійній діяльності музикантів-педагогів є позитивним чинником в галузі мистецької педагогіки.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Олексюк О.М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К.: Знання України, 2009. – 123 с.
2. Погоньшева Д.А. Моделирование как метод реализации компетентностного подхода в профессиональном образовании / Д.А. Погоньшева // Педагогика. – 2009. – № 10. – С. 22 – 28.
3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.

УДК 78.087.2

*О. В. Рязанкина,
г. Северодонецк*

РОЛЬ АНСАМБЛЯ В ВОСПИТАНІИ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА

Умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя. При подборе ансамблевых "пар" должны учитываться дарования каждого учащегося. Специфика ансамблевого музицирования способствует взаимному творческому обогащению. Вот почему так полезно порою соединить исполнителя, обладающего ярким темпераментом и даже излишней "азартностью", с тем, кому присуща эмоциональная сдержанность.

Совместная игра отличается от сольной, прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий, творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей. Знание партии, даже отличное, еще не делает инструменталиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другими участниками ансамбля.

Самый трудный период для педагога – начало работы с ансамблем. Именно в это время происходит важнейший двусторонний процесс приспособления участников к требованиям педагога и «приноравливание» педагога к уровню, индивидуальным способностям учащихся.

Приступая к работе над музыкальным произведением участникам ансамбля, прежде всего, необходимо осознать его идейно-художественное содержание, ознакомиться с формой сочинения, прочувствовать основные направления музыкальной мысли, определить взаимоотношения различных фактурных звеньев и функций голосов, выявить кульминации в частях, разделах и отдельных фразах. Надо

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

постоянно иметь в виду общий замысел произведения, его единую "драматургическую канву". Первостепенное значение имеет понимание учениками органической взаимосвязи всех элементов и сторон музыкально-исполнительской выразительности. Элементы зачастую, в связи с различием инструментов и приемов, различны. Проблема затрагивает все стороны интерпретации: ритм, динамику и даже аппликатуру.

Касаюсь структурно-смыслового значения можно выделить три основных функции каждой партии: мелодия, аккомпанемент, полифоничность. Поэтому огромное значение в ансамблевом музицировании музыкальной ткани имеет деление на главные и второстепенные элементы. Необходимо общение партнеров в различных музыкальных ситуациях, где и фразировка, и динамический план, и штрихи и другие средства музыкальной выразительности являются совместным замыслом, раскрывающим сложную систему взаимоотношений главного и второстепенного. Специфические требования к звуковой стороне ансамблевого звучания – это политембровность и слышание.

Звук – единственный материал для создания художественного образа. Самоконтроль развивает чувство меры, ощущение звуковой перспективы, повышение внимания к полифонической стороне исполнения, к гармонической структуре различных элементов музыкальной ткани. Подлинный ансамбль возникает при полном взаимопонимании, и исключает подавление индивидуальности. Ансамблевая же координация, музыкальное общение активизируют творческую волю, границы фантазии.

Для коллективного решения ритмических задач важно всестороннее развитие "ритмического слуха". Музыкант должен уметь не терять нить повествования в моменты молчания и обладать правильным ощущением пропорций времени в медленном темпе. Необходимо безукоризненное соблюдение пауз. В них накапливается энергия для мощного разряда. Сила внутритактового метра создает предельное напряжение и сокращение пауз недопустимо. Синхронность является первым техническим требованием игры.

Особого внимания требует смена ритмических фигурации, полиритмическое наложение различных метров и ритмических группировок на одну счетную долю. Тщательная ансамблевая работа над приемами и штрихами способствует детальной реализации совместного исполнения. Выбор штриха всецело зависит от музыкального содержания и его выбор определен художественной целесообразностью.

Следует учитывать, что одинаковые нотные обозначения имеют разный смысл для исполнителей на разных инструментах. Следует различать смысловые, то есть фразировочные и смычковые лиги, связанные с артикуляцией, сменой смычка. Следует отличать лиги по строению музыкальной фразы. Иногда фразировочные и смычковые лиги бывают однозначными. Ансамблист должен ясно понимать какую функцию выполняет лига в каждом конкретном случае. У каждого инструмента существуют специфические приемы звукоизвлечения, обогащающие звучание новыми красками, тембрами, обертонами.

Процесс обучения в любой области включает обязательное время самостоятельных занятий. В классе ансамбля нередко можно встретиться с недооценкой учащимися самостоятельной работы, когда ученик ограничивается порой весьма беглым разбором собственной партии, считая возможным сыграваться с партнером лишь на уроке. Совершенно очевидна необходимость подготовки к уроку как лично, так и коллективно. При столкновении со значительными фактурными трудностями, наоборот, целесообразно переходить к совместной игре, после, хотя бы частичного, преодоления их в процессе индивидуальной работы. Методика

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ансамблевих занять – одна из очень важных тем в музыкальном образовании.

УДК 378

*С. В. Світайло,
м. Київ*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ

Стан хормейстерської підготовки у вищих мистецьких закладах незмінно привертає увагу як педагогів, так і практиків у галузі хорового виконавства. Особливо зростає його актуальність в умовах запровадження нових освітніх стандартів, адже результати мистецької освіти досить складно оцінювати за формальними критеріями, бо вона спирається на творчу індивідуальність студента.

Починаючи з 70-х років ХХ ст., шляхи оптимізації диригентсько-хорової освіти широко обговорювалися не лише педагогами, а й хоровими диригентами, композиторами. Так, Є. Савчук головним вважав максимальне практичне спілкування студента з хором всупереч традиційній підготовці диригента. Водночас він, практик, говорив і про необхідність збагачення теоретичного рівня фахових дисциплін. Відомий дослідник історії хорового мистецтва і досвідчений педагог А. Лащенко наголошував, що професійна підготовка студента-хормейстера має спиратися на ґрунтовні теоретичні засади з хорознавства, музикознавства, мистецтвознавства, психології і педагогіки тощо [2]. Його підтримав відомий педагог-хорознавець П. Левандо та інші. Йшлося передусім про дисципліни з хорознавства і хорової літератури.

Хорознавство від початку викладалося лише у музичних училищах, з часом на його основі сформувалися окремі навчальні курси – з хорової літератури, теорії і методики хорового виконавства, методики роботи з хором та аналізу хорових творів. Однак і сьогодні не в усіх вищих навчальних закладах кожна з них викладається як окрема. І це суттєво знижує рівень теоретичної підготовки хорових диригентів. П. Левандо справедливо наголошував, що наявні недоліки зумовлені недостатнім науковим рівнем курсу і нерозробленістю найважливіших його розділів [3].

Ґрунтового перегляду зазнав і курс хорової літератури. До 80-х років його викладали тільки в музичних училищах, його завдання – дати огляд репертуарних хорових творів, найзагальніше проаналізувати їх форму і фактуру. Однак таку методологію викладання з часом перейняли і вищі навчальні заклади – консерваторії, інститути культури, музичні факультети педагогічних ВНЗ.

Водночас, у музикознавстві (монографічних і дисертаційних працях) всебічно досліджено жанри хорової музики, їх жанрово-стильовий розвиток, хорову творчість композиторів. Інша справа, що автори навчальних підручників (посібників) недостатньо враховують цей науковий доробок.. У викладанні історії хорової музики педагогам варто залучати результати наукових досліджень, зокрема Н. Герасимової-Персидської про жанр хорового концерту, Л. Пархоменко про хорову п'єсу, А. Терещенко про кантатно-ораторіальний жанр, Б. Фільц про жанр обробки народної пісні тощо.

Таку спробу здійснила І. Гулеско у навчальному посібнику з хорової літератури (1991). Характеризуючи жанрово-стильові особливості хорової музики 60-90-х років, вона спиралася на визначення і класифікацію хорових жанрів, здійснені Л. Пархоменко. Її посібник містить основи теорії хорових жанрів, принципи їх класифікації, модифікації окремих жанрів у хоровій творчості сучасних композиторів. Про актуальність оновлення методології викладання історії хорової музики свідчать окремі

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

методичні видання з цього навчального курсу (І. Тилик, Т.Олійник, А. Кречківський). Однак їхні спроби висловити нове бачення історії і сучасного стану хорової музики ще не впливають на стан викладання цього навчального курсу, вони є, так би мовити, авторськими. Проте ці спроби цілком симптоматичні.

Як переконує виконавська практика, в історії українського хорового мистецтва відомі періоди, коли творчі здобутки композиторів у хоровій музиці *не були підтримані саме виконавцями*. Особливо це актуально для академічного хорового співу, адже був час, коли з ідеологічних міркувань були вилучені духовний спів, духовні хорові твори, власне, його серцевину, генетично значиму складову. Натомість набули поширення два різновиди хорових творів, які протягом десятиліть домінували не лише в аматорському, а й в академічному хоровому мистецтві – обробки народних пісень та масові хорові пісні. Така хорова музика не вимагала високого професіоналізму від хорових колективів.

Свого часу на цьому наголошував М. Вериківський, що з художнім рівнем того або іншого музичного жанру перебуває у безпосередній залежності від рівня літератури даного жанру й майстерності його виконавців. Це стосується і хорового мистецтва. Високий художній рівень народних хорів – результат широкого використання кращих зразків народної творчості, виконавського досвіду прекрасних співаків і диригентів. Причини ж відставання хорів академічного типу потрібно шукати в недостатності цих компонентів [1, с. 23].

Серед причин такого відставання М. Вериківський називав і брак хормейстерів високої кваліфікації, внаслідок чого наприкінці 50-х та у 60-і роки виявилась різюча невідповідність між потужним творчим потенціалом молодого покоління композиторів і обмеженими можливостями хорового виконавства. Давалася взнаки тривала практика хорового виконання лише пісенного репертуару, що рішуче знижувало професіоналізм співаків і хормейстерів. Тому з появою хорових творів, позначених новою стилістикою, ускладненою гармонічністю та інтонаційним строем, з усією очевидністю виявився розрив між стилістичною складністю нових зразків хорової музики і професіональною невідповідністю для їх виконання тогочасних хорових колективів.

Отже, і сьогодні не втрачає актуальності проблема методичного забезпечення навчального процесу в системі диригентсько-хорової освіти. Одним із шляхів її вирішення може бути залучення матеріалів музикознавчих наукових досліджень до навчального процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вериківський М. До вершин майстерності / М. Вериківський // Музика. – 1971. – № 6. – С. 20 – 23.
2. Вопросы. хорового образования : сб. трудов. – Вып. 77. – М., 1985. – 148 с.
3. Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин в вузе культуры : сб. тр. – Л., 1985. – 188 с.

РОЛЬ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

В процессе формирования духовной культуры будущего учителя музыки особое место принадлежит вокальному искусству. По утверждению М. И. Ройтерштейна, разница между инструментальной и вокальной музыкой весьма существенная: слово представляет такую конкретность содержанию, которая музыке в «чистом» виде не присуща [2, с. 23]. Человеческий голос – могущественный и совершеннейший музыкальный инструмент. По своему страстному напряжению, по силе эмоционального воздействия на слушателей с голосом не может сравниться ни один инструмент. Почему именно музыка, созданная человеческим голосом, считается высочайшей? Потому, что это язык души, язык духовного влияния, язык идеального естественного инструмента, насыщенного мощным магнетизмом. Одним из древнейших видов музыкального исполнительства считалось умение передавать средствами певческого голоса идейно-образное содержание музыкальных произведений.

По мнению А. Дашак, «влияние вокального голоса на слушателя зависит не только от уровня исполнительского мастерства (вокальной техники), но прежде всего от духовного уровня исполнителя, его индивидуальной духовной эволюции» [1, с. 19].

Пение принадлежит к такому виду искусства, которое можно назвать самым массовым и доступным. Известный философ Фома Аквинский сказал: «Не уметь петь так же стыдно, как не уметь читать» [3, с. 209].

Однако, современная социокультурная ситуация вызывает опасения, поскольку характеризуется активным внедрением эталонов массовой культуры, расширением шоу-бизнеса, формированием общества потребления по типу «мода». Сегодня трудно переоценить роль средств массовой коммуникации, которые становятся проводником всего модного, современного, но далеко не всегда высокохудожественного и нравственно-эстетического. Формируя музыкальную культуру детей и подростков, учитель часто становится противовесом стихийно-направленному влиянию моды, шоу-бизнесу и другим механизмам массовой культуры на эстетический вкус и уровень духовной культуры своих воспитанников. Именно поэтому сегодня так важно поднять духовную культуру будущих учителей музыки на высокий уровень, вооружить их знаниями в сфере вокального искусства, научить различать истинные ценности от псевдоценностей, привлечь их к активной учебной и внеучебной деятельности, в основе которой должно быть: изучение, интерпретация, анализ произведений вокального искусства разных стилей и направлений; стимулирование потребности творческой самореализации будущих учителей музыки как в процессе обучения в вузе, так и в своей профессиональной деятельности после его окончания.

Изучение сущности дефиниции «духовная культура» дает основание рассматривать духовную культуру будущего учителя как систему интегративных качеств индивида, которая обеспечивает его формирование и развитие в различных видах деятельности, имеющих гуманистическую направленность. Это многокомпонентное понятие, интегративное качество личности.

Духовную культуру личности будущего учителя музыки мы рассматриваем как поликомпонентный феномен, в структуру которого входят общекультурный, когнитивный, аксиологический, эмоциональный, творческо-исполнительский,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

професійно-педагогічний і інші компоненти. Обозначені компоненти характеризують духовну культуру особистості, а не її духовність, оскільки духовна культура – це своєрідний духовно-культурний досвід індивіда, в зміст якого входять всі багатогранні аспекти даного феномена, а духовність – це особистісні якості людини, залежні в значній мірі від рівня сформованості духовної культури. Разом з тим це не означає, що духовна культура особистості і її духовність – тотожні. Можливо бути культурно просвіщеним людиною і разом з тим бездуховним.

Оптимальним в розвитку духовної культури студентів засобами вокального мистецтва є наявність системи методів, здатних навчити студента «проникати» в ідейно-образний зміст твору з допомогою основних «механізмів» будь-якого творчого акту: порівняння, сопоставлення, аналізу, синтезу, абстракції і узагальнення; наявність таких форм навчання, в яких через переживання, співпереживання, розуміння образів творів вокального мистецтва активізується розвиток музично-слухових уявлень студентів, виховується культура сприйняття музичного і вокального мистецтва – сприйняття емоційного, активного і діючого, формується особистість з високим рівнем духовної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дашак Г. Божественна природа звуку: Навч. посібник. – Львів: Світ, 2003. – 108 с.
2. Ройтерштейн М. І. Основи музичного аналізу: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
3. Фома Аквінський. Учення о душі / Пер. с лат. К. В. Бандуровського, М. М. Гейде. – СПб., 2004. – 480 с.

УДК 784.2

*С. А. Семенова,
г. Луганск*

КАМЕРНОЕ ПЕНИЕ В КЛАССЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА

Камерное пение – (от лат. camera – комната) – исполнение камерной вокальной музыки. Вокальная камерная музыка (в жанрах песни, романса, ансамбля) с конца XVIII и особенно в XIX веке заняла видное место в музыкальном искусстве. Постепенно сложился соответствующий жанру камерный исполнительский стиль, основывающийся на максимальном выявлении интонационно – смысловых деталей музыки. Камерное пение обладает большими возможностями в передаче тончайших лирических эмоций. Оно требует от исполнителя высокой музыкальной и общей культуры, гибкого, способного к тончайшей нюансировке голоса, который не обязательно должен быть сильным, мощным [5, с. 27].

Расшифровывая более подробно все требования, необходимые для певца исполняющего камерное произведение, можно сказать, что музыкант должен обладать знаниями в области мировой музыкальной культуры и литературы.

Необходимо обладать прекрасной вокальной техникой, чтобы точно передать все нюансы музыкального произведения. Работа вокалиста не должна быть заметна слушателю. Он должен воспринимать только образ, а техника должна раствориться в исполнении. Это всегда находит свою оценку в отзывах публики. Слушатель должен не воспринимать отдельные технические моменты, пассажи, а воспринимать музыку в целом, отдаваясь эмоциям. В пример можно привести исполнение

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Ф. Шаляпина. В его пении мы слышим скорбь Бориса, язвительную насмешку Мефистофеля, глупость и хвастливость труса Фарлафа и т. п. О таких актерах можно сказать – у них само собой все получается, им не надо учиться. Между тем, кто знаком с их биографиями, знают какой ежедневной, кропотливой и целеустремленной работой наполнена вся их жизнь [1, с. 123].

В связи с этим поднимается вопрос, как работать. У талантливых людей, музыкально одаренных, техника связана с выразительностью, как с выражением внутренних музыкальных образов. Этот путь выработки техники имеет прочное физиологическое обоснование. Именно звуковые образы должны диктовать исполнителю приемы, технические средства для их звукового воплощения, тогда вся его техника будет строиться, как выражение определенных музыкально – исполнительских задач [3, с. 23 – 24].

Из сказанного выше следует, что развитие музыкальности должно предшествовать развитию вокальной техники, т.е техника должна строиться на музыкальном материале, который доступен для понимания ученика.

Но понимать и расшифровывать нотный текст – это еще не все, что необходимо для камерного исполнителя, нужно еще разбудить творческую фантазию ученика (вокалиста).

Человек накапливает звуковые представления на протяжении всей жизни. На этой основе происходит развитие внутреннего слуха и музыкально мышления. В равной степени можно развить элементы музыкальности, из которых оно складывается: звуковысотный слух, чувство ритма, ладовое чувство, гармонический слух.

В процессе освоения вокальной техники певец должен научиться различным видам вокальных движений – разной вокализации. Камерному певцу приходится петь самый разнообразный репертуар – от старинных произведений до новейших, включая разные стили и произведения композиторов отечественных и зарубежных.

Основным видом вокализации (голосоведения) в пении является кантилена – плавное, связанное пение. Пение, распевание, распев предполагает владение плавным переходом от звука к звуку.

Кантиленные мелодии в каждой национальной школе имеют свои характерные особенности, связанные с национальным характером музыки, но техника кантиленного пения едина для всех вокальных школ.

Кантиленное пение – это умение петь legato, обязательно требует свободно льющагося звука с устойчивым вибрато.

Т.е важным условием развития кантиленного звучания является нахождение верной координации в работе голосового аппарата, при которой в голосе появляются основные качества оперного звучания.

Для выработки кантиленного звучания необходима отработка правильного звуковедения в различных видах движения мелодии.

Беглость – умение петь в быстром движении, колоратурная техника – необходимое качество профессионального певческого голоса, применяется очень часто для передачи главным образом эмоции веселья, радости, бодрости. Певец должен уметь петь все основные элементы, из которых складывается мелодия: гаммообразные последовательности, арпеджио, интервалы вверх и вниз, форшлаги, морденты и трели. Беглость развивается упражнениями с постепенными усложнениями.

Филировка – умение плавно, естественно менять силу голоса от громкого звучания к тихому и наоборот. Развитие филировки переносится на значительно поздние этапы воспитания голоса [4, с. 36 – 39].

Послушный инструмент легко поддается управлению, но заставить себя слушать

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

он может только тогда, когда звук его содержателен. Кроме звука своего голоса музыкант должен любить музыку слова, чувствовать и раскрывать красоту в сочетании гласных и согласных. Работа над дикцией должна идти одновременно с музыкальным развитием певца.

Безусловно, надо добиваться свободы речевого аппарата, т.к. зажатость челюстей, напряженность языка и т.д. мешают ясности произношения.

Конечно, каждый композитор трактует роль слова в музыке по-своему. Скажем, М. Мусоргский брал за основу речевые и облакал их в вокально – художественную форму. П.И.Чайковский, необыкновенно остро ощущая слитность слова и музыки, нередко слово подчинял мелодической мысли. Поэтому осмысление слова должно происходить от концепции композитора. Гармоническое слияние двух компонентов – музыки и слова(в воплощении человеческого голоса) – искусство, к познанию которого должны стремиться певцы.

Чайковский метко назвал музыку языком чувств. Сколько эмоций, переживаний и красок вложено в богатство романса мастерами камерного исполнительства. Это Ф.Шаляпин, С. Лемешев, Н.Обухова, П.Лисициан, И. Козловский и др.

Огромны заслуги Ф.Шаляпина в популяризации камерной музыки, в особенности народных песен. Известно, что исполнение было неповторимо, что каждое произведение он исполнял по-своему, нередко внося изменения в текст и мелодию. Он боролся с рутинной на сцене, его актерские открытия, активная пропаганда реализма на сцене оказала большое влияние на музыкальную культуру.

Сергей Яковлевич Лемешев во многих профессиональных моментах был наследником Ф.Шаляпина. Он умел перевоплощаться, рисовать яркие жанровые картинки, и полные лирики задушевные, сливающие с природой мелодии русской протяжной песни. Хорошо передавал Лемешев национальный колорит неаполитанских, чешских, польских песен. Музыкальным словом, согретым душевным переживанием С. Я. Лемешев мог выразить множество самых различных чувств.

Д.Я.Пантофель- Нечецкая - певица большого дарования, обладающая чистым полнозвучным голосом редкой красоты и силы. В самой манере ее исполнения, технически безупречного, есть обаяние мягкой задушевности, теплоты и нежность лирического чувства. Ее интонация отличается безупречной точностью, музыкальная форма рельефна выразительна.

Значительное место в творчестве И.С. Козловского занимает камерное пение. Козловский создал совершенно особый стиль исполнения романсов, лишенный всякой фальши и слащавости. Его пение является образцом русского бельканто.

Предмет «камерное пение», как учебная дисциплина, неотъемлем от занятия по классу академического вокала. Без владения вокалистом техникой невозможно занятие камерным пением, т.е. это взаимообогащающие предметы, развивающие профессионального певца – вокалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 683 с., нот, ил.
2. Ламперти Ф. Искусство пения (L'arte del canto) / По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам : учеб. пособие / Ламперти Ф. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. – 192 с. – (Мир культуры, история и философия).
3. Луканин В. Мой метод работы с певцами / В. Луканин. – М. : Музыка, 1972. – 47 с. : ил.
4. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с. : ил.
5. Кочнева И. Вокальный словарь / И.Кочнева, А.Яковлева. – Л. : Музыка, 1988. – 70 с.

**КОНКУРС «ВІЗЕРУНКИ ПРИКАРПАТТЯ» ЯК ЧИННИК ПРОПАГАНДИ
БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКОВИХ
МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

За роки Незалежності в Україні широкого розповсюдження набули різнопланові міські, обласні, регіональні, Всеукраїнські, а відтак і міжнародні конкурси. Організацію та проведення цих заходів неможливо звести до якоїсь однієї формули, у різних регіонах вони проводяться по-різному. Що до народно-інструментального баянно-акордеонного музикування зокрема серед початкових мистецьких навчальних закладів України, то фестивалі-конкурси, присвячені даному жанру не такі численні, але вони надзвичайно цікаві й сповнені справжніх нових відкриттів.

Сьогодні в Україні конкурси до яких входить початкова ланка мистецької освіти це – «Провесінь» (Кіровоград, імені династії Воєводіних (Луганськ), «Рідні наспіви» (Донецьк), «Кримська Весна» (Ялта, АР Крим), «InterSvitiaz accomusic» (Луцьк), імені А.Онуфрієнка та «Perpetuum mobile» (Дрогобич, ім. М.Різоля (Дніпропетровськ), «Барви Полтави» (Полтава) та ін.

Одним із таких мистецьких конкурсів є «Візерунки Прикарпаття» спочатку заснований як регіональний [2], а сьогодні Всеукраїнський [4] конкурс баяністів-акордеоністів Дрогобиччини – один із кращих та унікальних дитячих конкурсів України став потужним поштовхом заострення інтересу до баянно-акордеонного мистецтва на початковій ланці. Крім солістів на ньому мають можливість спробувати свої сили дитячі ансамблі однорідного та мішаного складу, й зокрема оркестри народних інструментів.

«Історія конкурсу «Візерунки Прикарпаття» розпочалася 2005 року у Старосамбірській дитячій музичній школі і на початку його статус був регіональний. Але поступово він набував популярності, і географія учасників вийшла за межі Львівщини, а сьогодні – й України, зазначає у своєму зверненні до учасників директор конкурсу доцент А.Душний [4, с. 3]. Конкурс є винятково дитячим, а його особливість у тому, що категорії та умови складені відповідно до віку дітей.

Відродженню сільських музичних шкіл, популяризації баянно-акордеонного виконавства України, підтримці молодого покоління виконавців, пошуку нових талантів і присвячений конкурс «Візерунки Прикарпаття». Підтримка обдарованої молоді, педагогів, навчальних закладів шляхом проведення конкурсних змагань – чи не єдиний засіб збереження жанру народно-інструментального мистецтва у складних умовах сьогодення [Там само].

Доцільно акцентувати, що у рамках конкурсу відбуваються концерти за участю журі конкурсу (В.Мурзи, В.Зайця, Я.Олексіва, М.Дмитришина, А.Нікіфорука), студентів ВНЗ (Р.Стахніва, І.Куртого, А.Боженського, О.Волянського, І.Онисіва, Л.Оліярник, Ю.Ісевича, В.Мицака, О.Сергієнко, Яни Лензіон, Ю.Дякунчака), колективів – оркестру НІ ДМШ м.Старий Самбір (худ.кер. та дир. А.Душний), народного фольклорного ансамблю «Джерела Карпат» (Трускавець, худ.кер. В.Клепач), інструментального тріо «Гармонія» та ансамбль народної музики «Барви Карпат» (Дрогобич, худ.кер. С.Максимов). Паралельно конкурсним прослуховуванням проводяться презентації, майстер-класи, виголошуються методичні доповіді педагогів-методистів Українських ВИШІВ – Г.М. Падалка «Гуманістичні методи музичної педагогіки» (2005), В.М. Заєць «Методична школа Миколи Давидова» (2005), В.П.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Власов «Імпровізація як засіб творчого мислення учня-баяніста ДМШ» (2011). Цікавим є і той факт що III-й та IV-й конкурси були присвячені ювілейним датам – 75-річчю від дня народження видатних корифеїв Львівської баянної школи, заслуженим діячам мистецтв України, професорам А.В. Онуфрієнку (19-21 березня 2010) та В.П. Власову (2-4 грудня 2011) [1 – 5].

Високому рівню та справедливому оцінюванню служить той факт, що переможці які отримали дипломи «лауреатів» на цьому конкурсі, підтвердили свої досягнення і на інших конкурсах як в Україні так і за кордоном. Зокрема наведемо невеликий приклад постійних учасників «Візерунків Прикарпаття», які проходять своєрідну «виконавський вишкіл» на даному конкурсі й самостверджуються як виконавці на інших мистецьких форумах:

П.І.	місто	«Візерунки Прикарпаття»			«Perpetuum mobile»		«Премія Ланчіано» (Італія, 2011)	«Рідні наспіви» (Донецьк, 2011)	Конкурс у Перемишлі (Польща, 2011)
		2008	2010	2011	2010	2011			
Салій Віталій	Трускавець	I	I	-	I	I	Гран-Прі	-	-
Сумарук Іван	Львів	-	I	I	-	-	-	I	I
Пунейко Роман	Самбір	-	II	I	III	II	I	-	-

IV-й конкурс «Візерунки Прикарпаття» був спрямований на залучення учасників із закордону, а також введенню номінації «ансамблі та оркестри народних інструментів викладачів», яка стала потужним каталізатором до систематичної ансамблево-оркестрової гри й пропаганди виконавства на народних інструментах серед викладачів мистецьких навчальних закладів. Як приклад такого нововведення стали 6 колективів, серед яких: 2 оркестри народних інструментів зі Стрия; 2 ансамблі бандуристів із Чернівців; ансамбль народної музики «Галицькі мотиви» із Дашави; ансамбль народних інструментів із м. Мінськ (Білорусія), який і виборов Гран-Прі у даній номінації [1].

Отже, пропаганда баянно-акордеоного мистецтва у початкових навчальних закладах через участь у різноманітних конкурсних змаганнях, й зокрема Всеукраїнському конкурсі «Візерунки Прикарпаття», сприятиме залученню дітей до творчого музикування, їхньому стремлінню вдосконалювати свою вправність на творчих олімпіадах та пропагувати своє мистецтво на міжнародному фестивально-конкурсному русі баяністів та акордеоністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Божеський А. «Візерунки Прикарпаття – 2011» // Часопис «Франківець». – 2012. – січень. – № 23 (189). – С. 5.
2. Кілик І. «Візерунки Прикарпаття» народилися у Старому Самборі // Народний часопис «Прикарпаття». – 2005. – 16 листопада. – № 79 (1459).
3. Кухар В. У Старому Самборі звучали баяни і акордеони // Голос Прикарпаття. – 2008. – 29 лютого. – № 17 (19).
4. Михаць М. «Візерунки Прикарпаття» // Галицька зоря. – 2010. – 16 квітня. – № 40-41 (13039-40).
5. IV-й Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», II Всеукраїнська науково-практична конференція «Творчість композиторів України для народних інструментів» (ДДПУ ім. І. Франка, 2 – 4 грудня 2011 року) : програма / ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. Івана Франка, 2011. – 28 с.

**ДО ПИТАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ
В СТУДЕНТСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНОМУ АНСАМБЛІ**

Питання виконавської інтерпретації на сьогодні вочевидь постає у сучасних фольклорних колективах. Воно повсякчасно назрівало, і по мірі виходу народної пісні на концертну естраду визначилося у вигляді багатогранної проблеми, яка з роками лише загострюється. На сьогодні проблема народнопісенного виконавства, а саме імпровізації досягла виключно принципового характеру, перш за все з причини небувалого масштабного фольклорного руху, який виявляється у тяжінні до фольклору як аматорів – багаточисельних шанувальників народного співу, так і професіоналів – виконавців народних пісень.

Однією з важливих складових сценічної інтерпретації автентичного твору є вокальна імпровізація – безумовно, один з важливіших факторів у творчій роботі будь-якого фольклорного колективу. В її основі лежить творчий розвиток виконавців, що являє собою формування навичок розспіву народної пісні. Для того, щоб оволодіти навичками імпровізаційного розспіву, необхідно навчитися перш за все творчо працювати з фольклорними записами, архівними експедиційними матеріалами. На це має піти лівша частка роботи музиканта-фольклориста, так як студент-виконавець повинен вслухатися в кожен музичний зворот народної пісні, в кожен імпровізацію, яку зафіксовано на цифрові носії від традиційних виконавців під час експедиції.

Сучасні фольклорні колективи відірвані від справжнього традиційного середовища, у якому колись гармонійно, разом з хліборобом існувала традиційна культура: музика, пісня, слово. Сьогодні ми стали заручниками сучасних засобів масової інформації, які на жаль не сприяють розвитку і популяризації традиційної культури. Тому і у фольклорних колективах повинна проводитись наполеглива повсякденна робота з традиційним фольклорним матеріалом, щоби навчити виконавців вживатися в неї, відчувати її характер, емоційність, добиватися творчої зацікавленості виконавців, яка допоможе формуванню у них потреби у творчій діяльності, мотивом якої послужить бажання їх саморозкритися.

Не всі керівники фольклорних колективів працюють з фольклорним матеріалом, здебільшого залишають пісню у первинному варіанті, що був зафіксований у нотах або на цифрових носіях, забуваючи при цьому, що пісня протягом свого існування неодноразово потрапляла у різні горнила варіативності. Неодноразово доводилося слухати фольклорні гурти, які своїм вмінням виконувати пісню вражали своєю майстерністю. Починаючи з 1996 р в селі Карасин Сарненського району Рівненської області мені довелося записати не одну сотню пісень, і з кожним разом мене дивували виконавці. Так як за певних обставин учасники ансамблю змінювалися, кожного разу виконання пісні набувало нового звучання. Все залежало від майстерності виконавців, їхнього вміння імпровізувати, підлаштовуватися під основне звучання пісні. Учасниця ансамблю Ганна Петрівна Куришко, 1928 р. нар., наспівала велику кількість поліських ліричних пісень, та одного разу виконуючи пісню «Ой вийду я на крутую горушку», вона запитала мене: «А як її виконувати: так як на вулиці, а чи як у хаті?» Мене це запитання трошки збентежило, і я попросив пояснити. З'ясувалося, що на вулиці їй треба співати на повний голос, а в хаті – тихо, для себе. Записав два варіанти, які різнилися вмінням виконавиці імпровізувати. І саме хатне виконання було наповнене величезною кількістю мелізмів та форшлагів. Виконавиця і сьогодні, вправно

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

володіючи своїм голосом та майстерністю імпровізації, надає пісням нового звучання в залежності від часу і місця виконання народної балади.

Імпровізація найбільш інтенсивно виявляється у заспівувачів та виводчиків народної пісні і залежить в першу чергу від їх здібностей, творчої ансамблевої практики і розвинених творчих смаків. В такому разі і заспів, і вивід («горак», «брало», «дішкант») може наповнювати пісню різноманітними мелізмами, форшлагами, глісандо, а також змінювати свій інтонаційний та ритмічний облік. Окрім заспіву, імпровізаційністю відзначається також підголосок, який виконується виводчиком. Вивід на відміну від заспівувача на тлі звучання всього ансамблю розцвічує основну мелодію пісні. На перший погляд, незначні зміни у підголоску яскраво звучать в ансамблі і завжди сприймаються слухачами.

Відтак, серед характерних рис народного підголоскового співу чи не найвизначніша – насиченість усіх голосів мелодизмом. Він ґрунтується на наспівній подібності, імпровізації голосів. Їх рух подібний, але не однаковий: він може бути однобічний або протилежний. Коли один голос рухається, другий на цей час зупиняється, а потім іде поряд, але власним шляхом. Основний наспів породжує додаткові підголоски, і такі варіанти мелодій не поступаються своєю художньою досконалістю, а інколи перевершують його мелодичною яскравістю. Без звучання основного наспіву підголосок не може звучати яскраво. Отже, крім заспівувача і виводчика, імпровізують і інші здібні учасники ансамблю (як хлопці, так і дівчата), утворюючи епізодичне багатоголосся.

Одним з напрямків роботи з народною піснею у студентському фольклорному ансамблі «Крालиця» Київського національного університету культури і мистецтв є поглиблене вивчення фольклорного матеріалу і саме оволодіння навичками імпровізації. Головним в роботі з кожним учасником є донесення справжньої фольклорної мудрості виконання пісні. Потрібно вилучити з уяви виконавців ноти, якими ця пісня записана. Не випадково П.П. Сокальський у своїй роботі «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки» (Харків, 1888) стверджував, що всяка нотація пісні являє собою початок змін її і є початком переводу її з старовинної мови на нашу сучасну загальномузичну мову [2]. Є. Ліньова у своїй роботі «Великорусские песни в народной гармонизации» (Спб., 1909) мріяла про той час, коли вивчення народної пісні, її практичне знання буде досягненням більшості музикантів і співаків, коли більшість буде вміти імпровізувати пісні, бо «народ імпровізує пісню, а ми зачуємо її по нотах» [1]. І це все є засобами зупинки музичного часу, матеріалом для аналізу музичного змісту, засобом документації нематеріальної духовної культури. Переконані в тому, що студент повинен залишити в своїй уяві тільки мелодичну канву, яка пов'язана з текстом пісні. Іноді така робота приносить несподівані позитивні результати, та на жаль, вони не довговічні в зв'язку з плінністю студентства, зміною контингенту.

Питання навчання імпровізації під час виконання народного твору у фольклорному ансамблі потребує на подальше наукове обґрунтування. Додамо лише, що для того, щоб нотація народної пісні не призупиняла, не консервувала життєздатності фольклорних явищ, а продовжувала їх життя, керівник фольклорного ансамблю повинен творчо працювати з народними піснями, сам мати не абиякі знання і навички з імпровізації та стильових особливостей виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ліньова Є. Великорусские песни в народной гармонизации. – Спб., 1909. – Вып. II. – С. 92-98.
2. Сокальський П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888.

УДК 78.071

*Н. В. Склярова,
г. Северодонецк*

КОЛЛОКВИУМ. В ПОМОЩЬ ПИАНИСТУ – АБИТУРИЕНТУ ВУЗА (Йоганн Себастьян Бах. Школа обучения полифонии)

Клавирное творчество Баха – прямо или опосредованно – **связано с идеей учительства или ученичества**. Бах непрерывно учился сам, усваивая и творчески перерабатывая наследия разных мастеров, своих предшественников и современников. Бах, терпеливо возвращая своих учеников, создавал новые произведения *с педагогической целью*, и поэтому в настоящее время можно рассматривать их, как *прогрессивную школу обучения полифонии от начального этапа до высшего*. Эта своеобразная школа является одним из важных и обязательных разделов педагогического репертуара в области полифонии и представляет для нас громадную ценность, благодаря высокой художественной содержательности образов и полифоническому мастерству автора.

К начальной ступени полифонической школы относятся наиболее лёгкие пьесы из «**Нотных тетрадей Анны Магдалены Бах**». Более значительны по содержанию «**Маленькие прелюдии и фуги**», непосредственным образом связанные с процессом обучения – свидетельство непринуждённого общения между учителем и учеником, в некоторой степени – результат совместного творчества. Написаны Бахом в разное время, позже были объединены не им самим в **сборник из 18-ти прелюдий** (в первом разделе – 12, во втором – 6) и **нескольких фуг**. Тональная организация цикла из 6-ти прелюдий основана на упрощённом варианте «ХТК»: чередуются мажорные и минорные одноименные тональности, объединённые диатоническим звукорядом. Прелюдии – это миниатюры, которые вводят ученика в мир образов композитора: здесь есть и пьесы в духе органных импровизаций, и душевные лирические произведения, и пьесы, написанные в блестящем клавесинном стиле. Некоторые прелюдии написаны в гомофонном складе, но большинство пьес – полифонические.

Вторая ступень баховской школы полифонии – 15 двухголосных и 15 трёхголосных инвенций (трёхголосные инвенции Бах назвал симфониями). Многие из инвенций вначале содержались в «Нотной тетради», написанной Бахом для сына Вильгельма Фридемана. Слово *инвенция* в переводе с латинского означает *изобретение, выдумка, открытие*. Инвенции Баха являются своего рода творческими опытами в полифонии для приобщения учеников к этому стилю. Многие из инвенций напоминают соответствующие им по тональностям прелюдии и фуги ХТК, имеют интонационную общность. Некоторые из инвенций Бах писал прямо во время занятий, выполняя просьбу своего ученика. Бах, вероятно, и не помышлял, что эти упражнения станут для нас великолепным памятником его понимания исполнительства.

Третья ступень полифонической школы Баха – «Хорошо темперированный клавир». При создании «ХТК» Бах стремился ознакомить играющих на клавире со всеми 24-мя мажорными и минорными тональностями, многие из которых до того времени не употреблялись. Своим творческим примером Бах доказал плодотворность новой системы темперации, сохранившей своё значение и поныне. «ХТК» состоит из 2-х частей, каждая из которых содержит по 24 прелюдии и фуги, написанных во всех мажорных и минорных тональностях.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Первая часть «ХТК» была написана к 1722 году. Среди **прелюдий** есть такие, что напоминают инвенции, некоторые похожи по характеру на «арию», другие близки по духу танцевальным пьесам, некоторым свойственны элементы импровизационности. Среди **фуг 1-й части** лишь некоторые написаны в плане строгой школьной фуги, остальные же написаны с редкой изобретательностью и сочетают в себе свободу и закономерность: **две фуги пятиголосны**(до-диез минор и си бемоль минор), **одна – двухголосна**(ми минор), **одна фуга – тройная**(до-диез минор), остальные – трёх- и четырёхголосны.

Вторая часть «ХТК» была закончена в 1744 году. Скорее всего, причиной к её созданию явилось желание Баха собрать воедино написанные ранее прелюдии и фуги, и, применив уже накопившийся опыт, основательно доработать ранние опусы. К моменту создания 2-й части опыт у Баха был поистине огромным: уже были закончены Французские и Английские сюиты, Партиты, Итальянский концерт, Французская увертюра, четыре Дуэты, Гольдберг-вариации и многое другое. Некоторые **прелюдии 2-й части** по характеру напоминают аллеманду или инвенцию, некоторые приближаются по складу к старосонатной форме, некоторые написаны в стиле концертных пьес. **Фуги 2-й части** либо **трёхголосны** (их 15), либо **четырёхголосны** (их 10), среди них есть **две двойные** (соль-диез минор и си мажор) и **одна тройная** (фа-диез минор).

Осмелюсь выразить мнение, что если абитуриент

1) попытается выстроить свой ответ на предположительный вопрос о значении клавирного творчества И.С. Баха, используя данный план,

2) проиллюстрирует его на фортепиано, показывая при этом знание не единственного сочинения композитора, исполняемого им (абитуриентом) в сольной программе, а и других сочинений, которые находятся рядом,

3) будет достаточно свободно и живо показывать свой интерес к вопросу, то даже такой «минимальный набор» (в сравнении с безграничным объёмом темы, связанной с именем великого Баха) вполне может в высшей степени удовлетворить взыскательный ареопаг приёмной комиссии.

УДК 784.6:159.95

*Т. И. Тесленко,
г. Луганск*

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕВЧЕСКОГО ПРОЦЕССА И ОБРЕТЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ СВОБОДЫ

Процесс фонации – психологический процесс, т. е. особый вид настроения нашей психики, всего организма, подчиненный творческим задачам.

Самосознание себя как уникальной личности

В каждом ученике надо выявить самые лучшие его физические и человеческие качества. В контакте с ним с первых минут общения необходимо раскрыть красоту этих качеств, их значимость для самого ученика, для его окружения, а также необходимость их в творческом процессе. Неординарные проявления должны иметь поддержку.

Повышая самооценку, желательнее выявить для ученика только ему присущую красоту, внешнюю и внутреннюю. Эта самооценка, воспитанная педагогом, важна для укрепления желаний, воли при необходимости выразить себя через голос. Важно осознание внешнего эффекта. Это вопросы поведения, общения с окружающими, отношения к занятиям, педагогу и получаемым знаниям. Сюда же входят вопросы внешнего вида на сцене и внутренней психологической подготовки к творческому

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

проявленню. Для уверенности в себе можно использовать различные аутогенные установки и психологические тренинги.

Настрой и самовнушение

Психологический настрой начинается с «видения себя как бы со стороны», с психического самоосознания своего «Я» и направления его на восприятие себя как уникального существа, созданного природой. В воспитании чувства своей значимости можно использовать похвалу и всяческую поддержку малейшему успеху или любому шагу вперед в овладении процессом.

Об эмоциональном зажиме можно говорить много. Поэтому помогает настрой следующего порядка: «прояви все лучшее, что есть в тебе», «представь, что твой голос и есть ты сам, а твое «Я» - прекрасно и удивительно»; «дари свой голос с любовью и радостью, от всей души, испытывая при этом возвышенный внутренний полет».

Обретение внутренней свободы

Свободный голос в свободном теле! Можно ли освободить голос, то есть дать ему возможность звучать легко, полётно, объемно и т. д.? Конечно, да, если знаешь, как управлять этим процессом. Психологическая свобода есть эмоциональная свобода. Голос - это богатство и дар Божий. И стоит подумать, как его сохранить, как им распорядиться, кому и как довериться и как голос должен служить высокому искусству.

Голос всегда отражает наше внутреннее состояние, поэтому необходимо оградить себя от психических перегрузок, стрессов, неудач и т. д. Процесс фонации должен быть радостным и трепетным. Нет никого, кто бы ни волновался перед чем-то значимым в своей жизни, только само волнение должно сопровождаться возвышенными помыслами добра, любви и радости. Такая психическая установка никогда не перекроет голос, идущий от сердца.

На уроках замечательного педагога Н. В. Бабухиной я слышала: «Скрипка – это продолжение тебя, твоей руки. Держи ее нежно, ничего не напрягай, руки твои мягкие, ласковые, как твои чувства к ней». То же можно сказать и о нашем голосе, как о музыкальном инструменте внутри нас. Выражай его легко и свободно. Слуховой самоконтроль соединяется с эмоциональным началом в обретении внутренней свободы, а умение слышать и слушать себя должно войти в профессиональную привычку.

Голос как средство выразить себя

Аутогенная тренировка состоит в следующем: «Я пою - значит, творю, созидаю», «Мой голос - отражение моей души», «Я пою с любовью и радостью» - эти установки и есть психологический шаг в поиске самого себя в своих переживаниях, в соединении со своим инструментом - голосом.

Ни одного звука без особого тонкого, возвышенного чувства к нему. Нельзя звуком любоваться, если он рожден без любви. Интонация мелодий и звук сначала рождаются в нашем внутреннем представлении. В воображаемом представлении «рождать звук внутри себя» - есть радость творческого начала.

Через голос мы выражаем себя, поэтому сначала внутренним самоконтролем «входим в себя», а потом отдаем свой голос как подарок. Эмоционально разделяем себя с красотой своего голоса, своей души. «Наполнись звуком, как сосуд водой, и выливай звук, как воду из сосуда». Прав педагог Д. Огороднов, который в психологическо-эмоциональном плане давал следующие установки: «Голосом вырази свою доброту, выражай ее свободно, непринужденно, в звуке выражай свое чувство, возглашай, утверждай доброе, вечное, как свое достоинство, как самого себя, любуйся нежностью и искренностью звучания, ищи их в звуке голоса, старайся возвыситься над собой, вложи волю преодолеть самого себя, затаив в себе чувство радости» [1, с. 35]. Прежде

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

чем петь, подумай, что композитор хотел сказать этой музыкой людям и как это расскажешь ты. «Каждым звуком, каждым движением выражай что-либо, – требовал от певцов великий А. Тосканини, – выражай чувство полно и искренне».

Снятие психических зажимов и барьеров

Это ликвидация чувства стыда, боязни, болезненного волнения и стрессового состояния перед выходом на сцену, перед публикой, аудиторией. Если это присутствует, то проявится как неспособность к личностному проявлению себя в творчестве. Многие артисты, певцы так и не «раскрылись» по-настоящему, испугавшись самих себя, не сумев раскрыть свою индивидуальность, природу своего таланта. Не для каждого нашелся педагог, режиссер, учитель, который сделал бы это вместе с ним.

Психологические проблемы бывают в любом возрасте. Часто личные проблемы психологического характера замыкают внутренний мир, и очень трудно вырваться ему на свободу. Творческая личность без этой свободы состояться не может. На обретение полноты своей творческой индивидуальности, как и внутренней свободы, иногда уходят годы поисков, тренировок, смены педагогов и репетиторов.

Нельзя не обращать внимания на атмосферу психологических контактов и ауру, которую создает ученик вокруг себя, формируясь как музыкант. Его привычки, вкусы и взгляды должны быть под контролем педагога, формироваться им, если между учителем и учеником установлены доверительные отношения. Если существует какая-либо проблема проявления себя в жизни, то это обязательно скажется и на творчестве.

Личные неудачи, неправильный образ мыслей в восприятии мира вокруг и себя в нем мешают внутренней свободе. Задача педагога - освободить певца от влияния внутренних психологических зажимов. Внутренний мир - это и есть богатство каждого. Проникнуть в него, вытащить все самое ценное, красивое, обогатить его своим личным опытом – вот путь правильной установки в системе вокальной педагогики.

А как ценно это в дальнейшей работе по развитию способностей голоса к воспроизведению мысленных и эмоциональных импульсов! Если найти дорогу в свой мир, это дает чувство истинного наслаждения, что и пробуждает творческое состояние.

Опираясь на воображение, педагог «творит», «лепит» ученика вместе с ним. Процесс этот двухсторонний. С одной стороны педагог «не диктатор» направляет, формирует умение, а ученик параллельно анализирует и приспосабливает прием или способ к своей индивидуальной физиологии, тем самым развивая свой профессиональный опыт.

Совершенствование умения и мастерства должно опираться на вдохновение и внутреннюю психологическую интуицию, как педагога, так и ученика. В творческом процессе мы раскрываем музыкальный образ, рожденный мыслями и чувствами, как композитора, так и исполнителя. Отсюда выстраивается исполнительский план произведения.

Одухотворенность – основа исполнителя. Ей подчиняются все средства музыкальной выразительности. Ранее утверждали, что средства музыкальной выразительности создают музыкальный образ.

Я предлагаю идти от обратного. Музыкальный образ подает объем оттенков в разнообразии чувств, в передаче которых и используются все средства музыкальной выразительности. Без эмоциональной одухотворенности музыка мертва. Такой посыл на исполнительство рождает осмысленное, осознанное самовыражение, где одновременно присутствуют и характер, и манера, и чувства, необходимые в раскрытии образа. Л. Романова точно заметила: «Говорить языком звуков – вот наука, которую надо постигать» [2, с. 39].

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ЛИТЕРАТУРА

1. Огороднов Д. Методика комплексного воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры / Д. Огороднов. – М. Просвещение, 1994. – 136 с.
2. Романова Л. Школа эстрадного вокала / Л. Романова. – СПб. : Лань, 2007. – 40 с.

УДК 378.7:18:37.01

*М. М. Ткач,
м. Київ*

«СИНХРОНІЧНИЙ» ТА «ДІАХРОНІЧНИЙ» АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Формування концептуальних уявлень про художню змістовність музики як прояву актуальності інтонаційного смислу відіграє значну роль у становленні в майбутніх вчителів музики світоглядного підходу до музичних явищ.

«Синхронічний» та «діахронічний» (асоціативний) аналіз музичного твору розглядаються з усталених у музичному виконавстві видів цілісного аналізу музичних творів відповідно до різних періодів історії.

У процесі «синхронічного» аналізу музичний твір розглядається стосовно конкретної історичної епохи. Стиль як сукупність головних художніх особливостей мистецтва епохи відображує загальні стилеві закономірності виду, роду, жанру мистецтва, а також оригінальні риси творця. Так, аналізуючи твір епохи романтизму, слід враховувати взаємозв'язок з іншими видами мистецтва на основі закономірностей естетики саме цього стилю. Знаючи його характерні риси, можна знайти відображення епохи у творах Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Ліста. Патетика романтизму, бурхлива динаміка, прагнення до охоплення світових проблем – все це свідчить про художнє світовідношення композиторів-романтиків. При «синхронічному» аналізі важливу роль відіграє художнє узагальнення. Механізм інтонаційно-пластичної генералізації (В.Медушевський) залежить від прийнятого творчого методу, що складається внаслідок впливу різних художніх факторів, коли на мисленні художника тієї чи іншої епохи позначається світогляд, рівень розвитку художньої культури.

Ієрархія стилів вибудовується відповідно до генералізованого музично-виражального засобу (бароко – класицизм – романтизм – імпресіонізм – експресіонізм).

Таким чином, фундаментальні знання про художні стилі епохи слугують системоутворюючим чинником оволодіння загальнохудожніми знаннями, основою залучення майбутніх вчителів музики до художнього синтезу, а також узагальнюють істотно значущі риси різних видів мистецтв одного історичного періоду та дають змогу проникнути в духовно-змістовий смисл художнього образу.

«Діахронічний» (асоціативний) аналіз – це зіставлення музичного твору з іншими видами мистецтв на основі емоційно-естетичної близькості художніх образів у процесі їхнього сприйняття (наприклад, зіставлення твору П.Чайковського «Осіньна пісня» і картини І.Левітана «Осіньний день. Сокольники»).

Художнє сприйняття передбачає своєрідну інтеграцію декількох почуттів, яка не залежить від того, що саме є предметом сприйняття – твір живопису, літератури чи музики. За концепцією О.Рудницької [2], інтерсенсорність є важливим фактором розвитку сприйнятливості до мистецтва. Автор вважає, що наявність міжчуттєвих асоціацій, дає можливість уникнути дискурсивно-логічної вербалізації художніх вражень, досягнути глибинний «підтекстовий» смисл твору, який наче «магічний кристал» затушовує однозначність матеріальної форми зображеного і висвітлює його

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

умовну художньо-символічну духовну сутність.

При вивченні «синхронічного» та «діахронічного» (асоціативного) аналізу музичного твору доцільно пропонувати творчі завдання, які спрямовані на формування музично-аналітичних умінь у майбутніх вчителів музики.

Так, на нашу думку, цікавим є дослідження А.Кареліна [1], в якому розроблено методику використання творчих завдань на уроках фортепіано з метою формування художньої культури майбутніх вчителів музики. Творчі завдання на «синхронічний» аналіз передбачають зіставлення музичних творів з іншими видами мистецтв у контексті єдиних стильових традицій, позицій «стилю епох». Виявлення інтересу до цієї епохи стимулювало потребу ознайомитися з творами літератури, живопису, архітектури тощо.

Творчі завдання на «діахронічний» (асоціативний) аналіз музичного твору передбачають зіставлення художнього світовідчуття композитора (автора музичного твору) з аналогічною універсальною здатністю безпосереднього емоційно-ціннісного ставлення до світу, що втілене в художніх образах творів, не пов'язаних з історичним конкретним художнім стилем. Саме тому, на основі художнього досвіду потрібно віднайти твори, художні образи яких є близькими до музичних творів, які вивчалися. При цьому рекомендується скласти усну анотацію за таким планом: а) охарактеризувати особистість композитора, визначити риси його творчості, культури тієї епохи, особливості літератури, живопису та інших видів мистецтва того періоду; б) визначити, до якого жанру належить запропонований твір; в) підкреслити стильові особливості твору, своєрідність ритміки, гармонічної мови; г) дати порівняльну характеристику виконуваного твору та аналогічним творам мистецтва, не пов'язаним з історичним конкретним художнім стилем.

Таким чином, під час «синхронічного» та «діахронічного» (асоціативного) аналізу музичних творів майбутні вчителі музики нагромаджують досвід виявлення особистісно-значущих інтонацій і виражальних засобів, у них розвивається вміння ідентифікувати себе з образом музичного твору, в цілісній формі виражати своє особистісно-ціннісне світовідношення, що впливає на формування у них вмінь будувати власні індивідуальні виконавські рішення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карелин А.Я. Формирование художественной культуры студентов муз.-пед. факультетов в процессе обучения в классе фортепиано / А. Я. Карелин. – М., 1996.
2. Рудницька О. П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра пед. наук / О. П. Рудницька. – К., 1994.

УДК 378.013+780.7+371.394.3+782

*Н. М. Толстова,
м. Одесса*

ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО САМООСВІТИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ У ВОКАЛЬНОМУ КЛАСІ

Інтенсивні соціально-економічні, політичні та культурно-ціннісні перетворення, які відбуваються сьогодні у нашому суспільстві, висувають не тільки високі вимоги до професійної компетентності вчителя, а й потребують від нього вмінь враховувати зміни, які відбуваються у культурно-освітньому полі та адаптувати до них свій педагогічний арсенал. Одним із шляхів вирішення цих завдань є формування у

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

студентів готовності до самоосвіти, вміння вчитися, удосконалюючи свою професійну майстерність на протязі своєї педагогічної діяльності.

Проблема самоосвіти вчителя розглядається у педагогічній науці у різних аспектах. Її рішення зв'язується із завданням цілеспрямованого формування навичок самостійної навчальної діяльності у студентів (С. Акманова, О. Савченко, Б. Сосновський, С. Татаринцева), проблемами безперервної освіти (А. Козир, С. Риндак, М. Солдатенко), актуалізацією мотивації до самовдосконалення (І. Соколова, Д. Шакирзянова); в області музичної педагогіки розглядаються проблеми готовності вчителя музики до професійного саморозвитку (П. Харченко), вивчаються педагогічні умови творчої самореалізації вчителя у процесі безперервної професійної освіти вчителя-музиканта (Т. Зятяміна), самоосвіти з метою вдосконалення власної виконавської майстерності (А. Зайцева).

Під самоосвітою розуміється форма навчальної діяльності, яка здійснюється за ініціативою самої особи без сторонньої допомоги, на засадах сформованих і усвідомлених нею мети та мотивів власної пізнавальної-дієвої активності. Самоосвіта реалізується на основі самостійного визначення особистістю організаційних форм, об'єму і тривалості здійснення самовдосконалення, визначення джерел інформації, способів діяльності, оволодіння навичками планування, самоорганізації, самоконтролю, адекватної оцінки і корекції своєї освітньої діяльності [1].

У музично-педагогічній сфері особливості самоосвіти зв'язуються із специфікою художньо-естетичної сфери діяльності, яка виявляється у діалектичній єдності сенсорно-перцептивного, інтуїтивно-емоційного та раціонально-логічного компонентів музичного пізнання, високій значущості образного мислення, артистизму і музично-комунікативних можливостей учителя, його здібності до високої концентрації слухової уваги, розвиненої музично-рефлексивної та музично-педагогічної самосвідомості, самооцінки і корекції своєї музично-виконавської і музично-педагогічної діяльності.

У процесі підготовки майбутнього вчителя музики до самоосвіти у вокальному класі вирішуються три комплекси завдань. Перший з них відноситься до області самовдосконалення вокально-виконавської діяльності майбутнього вчителя, освоєння та інтерпретації ним нового репертуару, орієнтованого на музичне виховання школярів. Другий комплекс завдань пов'язаний з методологічною, психолого-педагогічною, загальнокультурною та методичною підготовкою майбутнього вчителя як викладача співу. Третій комплекс завдань окреслює комплекс практичних умінь, спрямованих на залучення школярів до вокального мистецтва та формування у них навичок колективного й індивідуального співу [2].

Виходячи з цього, головними шляхами ефективної підготовки майбутнього вчителя музики до самоосвіти визначені: формування у студентів позитивних, усвідомлених мотивів, активної позиції щодо професійного самовдосконалення; формування узагальнених навичок самостійної навчальної діяльності; оволодіння механізмами здійснення самовдосконалення у єдності його організаційних, дієвих та оцінно-корегувальних компонентів.

Важливими чинниками ефективності підготовки студентів до самоосвіти зазначено: розвиток у них інтегральних особистісних властивостей, як-от: самостійність, розвинена рефлексивні свідомість, сформовані організаційно-вольові якості, цілеспрямованість, працездатність, вимогливість до себе, які у комплексі мають забезпечити у майбутньому успішну самоосвіту фахівця; достатній рівень спеціальної музичної та вокальної підготовки, у тому числі – музичної ерудованості, художньо-творчої уяви, розвиненого ладо-інтонаційного, тембрового, вокального слуху, музичної емоційності тощо [2].

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

З метою методичного забезпечення реалізації викладених вище шляхів формування у студентів-вокалістів готовності до самоосвіти було розроблено доповнення до робочої програми з вокального класу, підібрано та систематизовано навчально-пісенний матеріал, призначений для самостійної підготовки студентами до виконання, укладено методичні рекомендації з вдосконалення навичок самостійної навчальної діяльності майбутніх вчителів музики у процесі навчання співу.

Досвід експериментального навчання на основі запропонованих шляхів та методів підготовки студентів до самоосвіти показав, що у прикінцевому зрізі 14,6% респондентів досягло високого рівня готовності до самоосвіти. Ці дані перевищили результати діагностики констатувального зрізу на 11,4%. На достатньому рівні було виявлено 45,7% випробовуваних, що на 29,3% більше, ніж на початку експерименту. Відповідно істотно меншою на прикінцевому етапі в експериментальній групі виявилася кількість студентів, які залишилися на задовільному (23,4%) та низькому (17,5%) рівнях. Отримані нами результати підтверджують ефективність обраних шляхів та методів вдосконалення у студентів готовності до самоосвіти у процесі їх занять у вокальному класі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзенберг А. Я. Самообразование: история, теория, современные проблемы / А. Я. Айзенберг. – М. : Высш. шк., 1986. – 126 с.
2. Менабени А. Г. Самостоятельная работа студента при обучении сольному пению // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 5. – М. : Музыка, 1976. – С. 247 – 261.

УДК 78.07

*В. П. Трубін-Леоніфф,
м. Луганськ*

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Діяльність музикантів (зокрема диригентів) виявляється за своєю структурою регламентованою тими самими цілями досягнення вигоди, що й діяльність менеджерів бізнес-корпорацій. Новий час вимагає заповзятливості, знання музичного маркетингу й успішності просування створеного продукту (виконання опер, симфоній тощо). Однак для великого майстра першочерговим завданням виконання, як і раніше, залишається сама музика й бажання збагнення її.

У сучасному світі хаотичність, невизначеність, непередбаченість і випадковість подій стали своєрідною нормою. І якщо життя бізнесу, політики, медіа-каналів завжди було на гребені хвилі, то діяльність класичних музикантів змінювалася в часі мало й незначно. Провісником нового в цьому середовищі є диригент як найбільш яскрава, талановита й освічена людина. Харизма диригента зумовлює й формує успіх оркестру й театру. Він завдяки своєму талантові створює «консенсус між автором й аудиторією» [1, с. 85].

Усе життя маестро побудоване на подоланні величезної кількості завдань, більшість з яких вирішуються креативно, по-новому, не за правилами. Диригент успішний обходить у своїй діяльності явні складності й приховану небезпеку, а стикаючись із ними, перетворює їх на свої позитивні досягнення. Наукових досліджень успішності диригентів у цей час практично немає. Однак в останнє десятиліття все частіше простежується бажання розібратися переважно в темі успіху творчої особистості. Поява літератури загального характеру про імідж, бізнес-етику спрямована на самостійний пошук відкриттів, наявних у потенціалі глибинних сил людини.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Об'єднані положення цих видань, що зроблені в статті Я. С. Хаммер [3], показують ідею двох видів успіху, таких як об'єктивний і суб'єктивний. Перший вимірюється такими характеристиками, як розмір гонорару, кількість організованих проєктів і рівень посади в ієрархії організації (філармонії, театрі). Суб'єктивним успіхом називається сукупність суджень самого суб'єкта про свої професійні досягнення й результати. Це параметри задоволеності роботою й задоволеності кар'єрою.

Щодо діяльності диригента хотілося б відзначити, що дотепер у музичному й артистичному середовищі існує відома думка-аксіома, висловлена великим росіянином композитором і диригентом М. Римським-Корсаковим: «Диригування – справа темна» [2, с. 5]. Німецький диригент В. Фуртвенглер вважав, що «відносно молоде мистецтво диригування ще не занадто зміцніло для того, щоб його можна було б якоюсь мірою теоретично узагальнити» [2, с. 109].

За останні роки число професійних оркестрів значно збільшилося, число ж талановитих диригентів зменшилося. Криза диригування двояка. У ній присутні й недостача думки, ідей, і збідніння симфонічної інтерпретації. І. Брамс, А. Брукнер і Г. Малер виконуються частіше, ніж будь-коли раніше, але захоплюючої проникливості усе менше. С. Цвейг від геніальності виконання музичних творів плакав на концертах, якими диригував А. Тосканіні. «Поборник досконалості» – так назвав італійського диригента С. Цвейг, сказавши: «...хто бажає повідати про служіння Тосканіні генію музики, про його чарівну владу над юрбою, той опише явище морального, і насамперед морального, порядку» [4, с. 35]. Прагнення відчутти партитуру як ціле й передати це відчуття правди іншим людям – основна суть інтерпретації й етики музиканта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 352 с.
2. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: Теория и эстетика : ист. очерк / Л. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1991. – 309 с.
3. Хаммер Я. С. Профессиональный успех и его детерминанты / Я. С. Хаммер // Вопр. психологии. – 2008. – № 4. – С. 147 – 153.
4. Цвейг С. Поборник совершенства / С. Цвейг // Муз. жизнь. – 2006. – № 11. – С. 35 – 37.

УДК:378.001.76:787.6

*Н. Є. Турко,
м. Рівне*

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ БАНДУРИСТІВ У СУЧАСНІЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

XX століття ознаменувалося активізацією інтересу до бандурного мистецтва, відродженням традицій, а також пошуками нових шляхів застосування інструмента в сучасних культурно-історичних умовах.

Існуюча навчально-методична література для бандура представлена посібниками гри на бандурі Г. Хоткевича, В. Овчиннікова, М. Опришка, В. Кабачка і Є.Юцевича, С.Баштана і М.Омельченка, а також З.Штокалка.

Перші посібники гри на бандурі з'явилися на початку XX століття. Особливо цінною теоретичною роботою того часу є "Підручник гри на бандурі" Г.Хоткевича, який вийшов друком у 1907 році у Львові. У цьому підручнику автор подає коротку історію інструмента, розглядає його конструкцію, наводить способи звуковидобування, торкається питань теорії музики.

У Москві, у 1914 році, відомий актор, режисер і драматург В. Овчинніков

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

власним коштом видав "Самовчитель гри на бандурі", який складався з трьох розділів: у першому - автор подає типи інструментів; другий - присвячений нотній грамоті, методиці перестроювання нот; у третьому - вміщено ряд популярних народних пісень. Заголом, "Самовчитель гри на бандурі" В. Овчиннікова містить у собі нескладні, зручні й корисні вправи, музичні твори, побудовані на українському народному мелосі.

У 1931 році в журналі "Музика мас" був надрукований "Короткий курс науки гри на бандурі" Г. Хоткевича, у якому автор розглядав різні прийоми звуковидобування, вправи для розвитку рухливості рук. У підручнику утверджується фольклорна лінія, яка йшла від народних співців поряд з ідейно-художнім змістом радянської музики, характерним для того часу.

Багаторічна концертна практика і значний репертуар художнього керівника Першої української капели кобзарів, а згодом керівника ансамблю бандуристів Українського радіо М. Опришка сприяли узагальненню музично-виконавського і педагогічного досвіду у "Школі гри на бандурі", яка вийшла друком у 1940 році. Головна її цінність - учбово-тренувальний матеріал, який охоплює найістотніші аспекти технічної підготовки бандуристів. Автор вперше серед педагогів-бандуристів поглиблює методику гри на бандурі, узагальнює передовий, на той час досвід викладання.

У 1958 році вийшла у світ "Школа гри на бандурі" В. Кабачка та Є. Юцевича, яка мала багато безсумнівних переваг у порівнянні з попередніми «школами» і була найбільшою щодо обсягу учбового матеріалу. Її автори значну увагу приділяють роботі над гаммами, подвійними нотами, тризвуками у всіх тональностях. У ній вперше описано систему перемикачів, яка широко застосовується у практиці бандуристів-професіоналів. Дана "Школа гри на бандурі" складається зі вступу, у якому стисло висвітлюється історія розвитку кобзарського мистецтва, та двох частин. Перша частина містить такі розділи: "Теоретичний мінімум", "Початкове навчання", "Бандурист-співак", друга частина - "Удосконалення технік бандуриста" та "Репертуар бандуриста".

У 1987 році у видавництві "Музична Україна" вийшла "Школа гри на бандурі" видатного бандуриста сучасності, народного артиста України, професора Національної музичної академії України імені П. Чайковського - С. Баштана, у співавторстві з відомим бандуристом-педагогом А. Омельченком. Запропонована «школа» є учбово-методичним посібником, розрахованим на учнів і викладачів музичних шкіл, музичних училищ та керівників ансамблів бандуристів. В ньому стисло і послідовно викладено основні методичні положення гри на бандурі. Складається посібник з двох частин: зміст першої - виклад основних методичних положень гри на бандурі, основні положення елементарної теорії музики, вказівки, щодо оволодіння основними навичками гри на бандурі; друга - присвячена вокальному вихованню бандуриста. Матеріали посібника систематизовані за принципом поступового ускладнення.

Нову сторінку пізнання та пошуку нових і відновленню призабутих способів і прийомів гри на бандурі відкрив "Кобзарський підручник" видатного українського бандуриста, виконавська діяльність якого пов'язана з Північною Америкою - З. Штокалка. Видання цього посібника здійснено в Україні у 1992 році під егідою Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті. Складається підручник з двох частин: теоретичної - "Вступ" (9 розділів) та практичної "Вправи" (46 розділів). У своєму підручнику З. Штокалко не лише систематизує, але й формує засади функціонування та майбутнього утвердження бандури як професійного музичного інструмента.

Для розвитку професійних навичок студентів-бандуристів слід використовувати

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

учбово-тренувальний матеріал, широке розмаїття стилів, прогресивні досягнення педагогів-бандуристів, поданих у проаналізованих науково-методичних посібниках, що допоможе ширше розкрити виконавські можливості, необхідні для концертно-викладацької діяльності.

УДК 378.147:781

*Т. В. Тущенко,
г. Луганск*

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ У СТУДЕНТОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОТДЕЛА НА ЗАНЯТИЯХ ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Современное музыкальное образование как часть непрерывно развивающейся музыкальной культуры, должно отвечать потребностям музыкальной практики, уровню развития музыкальной науки. Современный этап развития нашего общества, необходимая цель и важнейшее условие которого – формирование всесторонне и гармонично развитой личности, ставит новые задачи перед музыкальным образованием. Одна из ведущих тенденций современной музыкальной педагогики – это стремление ликвидировать отставание от творческой практики, научить молодое поколение музыкантов на основе не только традиционной академической базы, но и лучших образцов мировой и отечественной музыки XX – начала XXI столетий.

Музыкальная педагогика активно формирует вкусы и эстетические идеалы нового поколения. Но, вместе с этим, от начала музыкального образования и до высшего его звена учащиеся в большей мере общаются с музыкой XVIII – первой половины XX столетий. Постоянный контакт с музыкой прошлого фиксирует музыкальное сознание на определенном круге эмоций и образов, создает стереотип музыкального мышления и «инерцию музыкального сознания» (Б.Асафьев). Такое положение наблюдается в музыкальных школах, где современная музыка используется в достаточно небольшом объеме. Учебные программы музыкальных училищ и колледжей также строятся в основном на музыкальной классике и недостаточно ориентируют студентов на восприятие музыки современной (так, в Программе по мировой музыкальной литературе для высших учебных заведений культуры и искусств I-II уровней аккредитации, Киев-2008, на изучение творчества Р.Щедрина, Г.Канчели, С.Губайдулиной, А.Шнитке, Э.Денисова отводится всего 8 часов). В итоге, музыка последней трети XX века видится основной массе студентов как нечто совсем новое, малопонятное, не имеющее ничего общего с миром классики.

Причины этого носят скорее педагогический, нежели социально-психологический характер. Слушатель оказывается не в состоянии понять современную музыку не потому, что не обладает определенными способностями, а потому, что его не научили это делать. Преодоление стереотипов музыкального мышления – одно из актуальных задач современного музыкально-теоретического образования.

Ориентирование на освоение музыки сегодняшнего дня приобретает особое значение в процессе профессиональной подготовки студентов теоретических отделов музыкальных училищ и колледжей, которые в своей дальнейшей практической деятельности будут решать важную задачу приобщения детей и юношества к творчеству композиторов нашего времени.

Актуальность проблемы, ее практическое значение определили выбор темы

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

данной статьи. Объект исследования: процесс музыкально-теоретического обучения студентов в курсе мировой и национальной (украинской) музыки. Предмет исследования: процесс развития восприятия современной музыки. Цель работы: определить пути активизации развития восприятия современной музыки на основе эффективного усвоения студентами нового музыкального материала в курсе украинской музыки и подготовки их к самостоятельному изучению современной музыки.

Развитие восприятия современной музыки может быть реализовано в процессе обучения студентов при следующих условиях: 1) наличие сформированных представлений о структуре и содержании музыкальных произведений; 2) освоение современного музыкального языка с целью формирования готовности студентов к восприятию современной музыки; 3) использование методов обучения и самостоятельной работы, направленных на развитие восприятия; 4) включение в содержание обучения специально отобранного музыкального материала и применение целесообразных форм работы по его освоению на практических занятиях.

Наиболее успешному освоению современных музыкальных средств способствуют активные формы обучения, базирующиеся на основных видах поисковой деятельности. Учитывая необходимость соединить теоретический и эмпирический уровни познания, эти формы были реализованы в ходе написания курсовых работ по украинской музыке. Темы избирались по творчеству одного композитора с целью как можно глубже познакомиться со стилистикой, особенностями музыкальной речи, лучше понять творчество представителей отечественного музыкального искусства последней трети XX ст.

Работа над курсовыми работами по принципу совместно-разделенной творческой деятельности предусматривает максимальную индивидуализацию процесса обучения. Задание педагога – знать и понимать любого из студентов, дать им возможность реализовать интеллектуальный и творческий потенциал, активизировать познавательную деятельность и воспитать личностные качества. Работа в этом направлении формирует у студентов эмоционально-осмысленные переживания, направленные на «раскодирование» музыкальной информации, сориентированной на те или иные (в том числе и новые) музыкально-речевые нормы. Постоянное стимулирование эмоциональной, интеллектуальной, творческой деятельности рождает желание разобраться в том, что прячется за сложными «хитросплетениями» новой музыки.

Важным в процессе восприятия является культурно-исторический фактор – то есть, какой смысл вкладывает человек в услышанное. Изучение современной музыки должно проходить как интерактивный рефлексивный процесс. Ведь студент не есть пассивный реципиент, а участник интерактивного процесса, и именно ему принадлежит основная роль в овладении содержанием во время прослушивания. Качество понимания музыкального текста зависит от объема знаний студента. Представление о произведении как о «чистом листе» безосновательно, так как в музыкальном тексте постоянно встречаются ссылки к прошлым (обычным, традиционным) текстам. Чтобы помочь студентам лучше понять музыкальный текст, преподаватель должен опираться на уже наработанные умения (необходимо мобилизовать знания студентов, приобретенные ранее). В данном случае вступает в силу ориентировано-репродуктивная установка восприятия, направленная на «фильтрацию» в звучащем материале знакомых мелодических и ритмических фигур, жанров и т. д.

Курсовые работы, репрезентирующие первый опыт «глубокого погружения» в творчество композитора – современника, были посвящены деятельности Виталия

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Губаренко (1934 – 2000) – композитора, который не только по хронологии стал одним из лидеров украинских «шестидесятников». Его авторский стиль формировался в процессе адаптации украинского национального мелоса к современному языковому контексту. Его творчество многогранно трансформировало основы постмодернистской эстетики в индивидуальном перевоплощении, в соответствии с традициями той национальной культуры, в которой он вырос.

Процесс обновления украинской музыкальной культуры в 60 – 70-х годах прошлого столетия оказался достаточно сложным. Творческая свобода ограничивалась, регламентировалась тематика произведений, крепкими оставались позиции консервативных сил. Как альтернатива среди композиторской молодежи распространялись увлечения новыми авангардными техниками и радикальными экспериментами. И в этом обостренном противостоянии В.Губаренко сумел сохранить независимую творческую позицию и целостность собственного «я».

Стремясь охватить разные жанры творчества композитора, студенты выбрали следующие темы: «Особенности симфонического стиля В.Губаренко на примере ранних симфоний», «Воплощение ведущей идеи балета «Каменный хозяин» в двух симфонических сюитах», «Обогащение традиций камерно-вокального цикла в творчестве В.Губаренко», «Принципы симфонизации оперы «Гибель эскадры», «Синтез оперного и балетного жанров в «Вие» В.Губаренко». Выбор тем оказался не случайным. Каждое из анализируемых произведений, в той или иной мере, стало этапным в творчестве композитора: Первая симфония выявила самобытные черты симфонического мышления молодого Губаренко, музыкальная драма «Гибель эскадры» свидетельствовала о новом уровне профессионального мастерства и художественной зрелости автора; сквозь призму лиричных стихотворений (вокальный цикл «Краски и настроения») композитор стремился воссоздать образ «героя своего времени»; духовную ситуацию 60-х воплотил во Второй симфонии.

На начальном этапе при выполнении студентами заданий к числу наиболее характерных недостатков относились: недостаточная глубина образно-эмоциональных характеристик без подтверждения их данными анализа музыкальной ткани; изолированный подход к средствам выразительности без установления связей между ними; неумение выявить внутреннюю логику развития образа; недостаточное внимание к формообразующим свойствам отдельных музыкальных элементов; ограниченный круг используемых понятий, недостаточно точное использование терминологии. Осознанному процессу восприятия препятствовал несколько низкий уровень теоретических знаний в области основных закономерностей современной гармонии, недостаточно сформированные аналитические навыки в плане структурного анализа музыкальной ткани, отсутствие представлений об образно-стилистической семантике современных средств выразительности и др.

Дальнейшая работа над темами и формирование устойчивых музыкально-слуховых представлений привело к восприятию музыки на образно-эмоциональном и рационально-логическом уровнях, адекватной интерпретации и оценке музыкальных произведений. Углубление эмоционально-эстетической сферы проявилось в ярких и оригинальных характеристиках музыкального содержания; возросло мастерство наблюдений. Усовершенствование эмоционального и интеллектуального процессов сопровождалось качественным ростом уровня восприятия содержания произведения в целом, что проявилось в художественном обобщении приводимых характеристик с использованием как музыкальных, так и внемузыкальных сравнений и ассоциаций.

Констатирующий срез, защита курсовых работ, проводился в форме открытого занятия «Творческий портрет Виталия Губаренко», в котором была предпринята

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

попытка рассмотреть творчество композитора в широкой жанровой амплитуде, одновременно останавливаясь на вехах его биографии.

Таким образом, систематическое освоение специально отобранного учебного материала при написании курсовых работ по музыкальной литературе может рассматриваться в качестве важного средства развития восприятия студентами музыки нового времени. Такой способ направлен на углубление осознанного отношения к современной музыке и понимания ее в целом, а также способствует формированию заинтересованности и психологической готовности к использованию современной музыки в будущей профессиональной деятельности.

УДК 371.4:78

*В. С. Ульянова, Л. В. Букина,
м. Харків*

ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Одним із ключових проблем сучасної музичної освіти є ставлення до уроку музики як до уроку мистецтва, побудованого за принципом розвивального навчання. Відома роль музичного виховання як унікального засобу формування єдності емоційної та інтелектуальної сфер психіки учня, впливу на його пізнавальний розвиток і музичні інтереси.

Роль дитячих інтересів у становленні духовного світу дитини досліджували педагоги: Г. С. Тарасов (1979), О. О. Апраксина (1983), І. В. Нестьєв (1987), А. А. Анастасієв (1902), М. І. Демков (1909), психолог О. Ф. Лазурський (1997) та інші.

До проблеми розвитку музично-пізнавальних інтересів зверталися відомі викладачі як Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, В. М. Шацкая, Д. Б. Кабалевський, З. П. Морозова, Л. В. Лохвицька котрі неодноразово вказували на те, що засвоєння знань, формування практичних умінь та навичок в царині музики має починатися, насамперед, з розвитку інтересу до неї.

Викладачі-музиканти Д. Б. Кабалевський та В. М. Шацька вважають формування інтересу першоосною музичного виховання інтересу до музики є найважливішим аспектом у педагогічній концепції Д. Б. Кабалевського. Програма, з музики, принципи, методи і прийоми роботи з дітьми Д. Б. Кабалевського спрямовані на розкриття можливостей захоплення, зацікавлення музикою, розкриття її можливостей духовного збагачення дитини.

І. М. Долженко вважає, що саме засвоєння норм та цінностей людства відбувається в тісній взаємодії з естетичним вихованням. Цей процес здійснюється за допомогою засобів мистецтва, зокрема – музичного. Відомо, що інтереси до музики індивідуальні, не у всіх дітей вони можуть однакові, тому що опираються на певні знання по теорії музики, про музичні стилі, жанри, форми.

Учені дійшли висновку, що у дітей, залежно від типу нервової системи, можливі різні типи сприйняття. До них відносять: синтетичний, аналітичний та аналітико-синтетичний тип сприйняття. Тобто учні синтетичного типу сприйняття мають більшу цілісність та емоційність в інтересі до музики. Учні аналітичного типу сприйняття проявляють більшу схильність до виділення й пояснення окремих сторін музичних творів. Найпоширеніший тип музичних інтересів – середній, аналітико-синтетичний.

Естетичний інтерес молодших школярів до музики є основою духовного розвитку. В. О. Филипова вважає, що естетичний інтерес виступає в таких загальних

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

характеристиках, які притаманні будь-якому інтересу:

1. Естетичний інтерес – це вибіркова спрямованість психологічних процесів людини на речі і явища дійсності, прагнення займатися діяльністю, яка приносить задоволення.

2. Естетичний інтерес – це збудник активності, яка забезпечує інтенсивний плин усіх психічних процесів і продуктивність діяльності.

3. Як і будь-який інтерес, він має об'єктивно-суб'єктивну природу, оскільки предметом інтересу стає той об'єкт дійсності, який є собою цінністю для особистості, є привабливим, значним, необхідним.

4. За психологічною структурою – це сплав емоційних, вольових, розумових процесів, у якому обов'язково присутній пізнавальний початок, тому що зацікавленість предметом виявляється у прагненні краще пізнати його.

Потреба у музиці є духовною потребою. На думку З. П. Морозової, інтерес до музики має зв'язок з музичною потребою і пов'язаний з такими особистісними властивостями, як емоції, ставлення, бажання, здібності. На думку О. Я. Бурліної, інтерес до музики не може виникнути тоді, коли він не відображається у свідомості і не викликає емоційного переживання. Д. Б. Ельконин дійшов висновку того, що саме емоційний інтерес є провідною спонукальною силою уваги дитини, при цьому емоційність і активність самої дитини взаємопов'язані, музика відтворюється в учні тільки за відомими законами «співзвуччя», і з'являється першого разу для школяра тільки тоді, коли вона збуджує рух у його нервовій системі. Вибірковий інтерес школяра до окремої музики – це його здатність сприймати саме ту музику, яка йому емоційно співзвучна.

Л. Писарева зауважила, що елементи почуттів, які супроводжують уявлення, посилюють інтерес, і чим міцніше почуття, тим сильніший його вплив на збудження і розвиток інтересу.

Переносячи означені висновки на процес музичного сприйняття, ми можемо припустити, що, учні зі слабкою нервовою системою будуть набагато глибше почувати і переживати зміст музичних творів. Вони будуть тяжіти до спокійної і неголосної музики. І навпаки, хто належить до сильного типу вищої нервової системи, буде переважно цікава музика швидких темпів, голосна і така, що звучить достатньо довго. Тому реакція на почуту музику, інтерес до окремого музичного твору у кожній дитини не може бути однаковим. Музичний інтерес школяра може реалізовуватися у:

- пасивному (у випадковому, не цілеспрямованому прослуховуванні музики),
- наполовину активному («аналітичне» прослуховування, яке підготовлене відбором і підготовкою слухача), або активному (виконання, складання творів) способу сприйняття.

УДК 37:78.07 (09)

*А. Б. Хоменко,
м. Ніжин*

ДО ПИТАННЯ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-МОВЛЕННЕВОЇ КУЛЬТУРИ СПІВАКА

Серед різних аспектів вокально-виконавської підготовки, які розглядаються у науково-методичній літературі, одним із найважливіших являється формування та удосконалення вокально-мовленнєвої культури майбутнього фахівця музично-

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

педагогічного профілю.

Професійна майстерність співака формується лише за умов поєднання природного звуку із виразністю та чіткістю донесення змісту поетичного тексту. Ще видатний режисер К.С. Станіславський говорив про нерозривність зв'язку слова і музики: “слово – що, музика – як”. Він вважав слово “програмою” вокального твору, зміст та “підтекст” якого розкриваються за допомогою засобів музичної виразності: мелодії, гармонії, метро-ритму, темпу, тощо. Тому немає необхідності переконувати, наскільки великим є значення слова у вокальному виконавстві. На жаль, цій складній частині в синтезі вокального мистецтва – слову в усій його багатогранній специфіці - при навчанні співака часто не приділяється належної уваги.

Отже, мета даної роботи – розглянути значення співацької вимови, що включає в себе такі важливі компоненти, як дикційна чіткість, художня виразність, відповідність правилам орфоепії, – визначена її спрямованістю на усвідомлення важливості виховання художнього слова на основі культури виконавського мовлення вокалістів.

Проблемі слова у вокальній музиці присвячені численні науково-методичні праці. Це питання розглядали Б.Асаф'єв, О.Знаменська, Ю.Садовніков, В.Морозов, Д. Аспелунд, Л.Азарова, Л.Дерев'янка, Н.Щвець, Г.Стасько та інші. Питання української вокальної орфоепії розкриваються у наукових розвідках В.Антонюк.

Вагомим компонентом якісного співу є дикція, яка передбачає, крім чіткої вимови, чистоту конкретного звуку, звільнення його від різноманітних призвуків, що пов'язані із звичною неправильною артикуляцією у побутовій мові. Дикція, яка потребує певної і точної артикуляції звуків, що перевіряються акустично, виховує артикуляційні органи, робить їх гнучкими та слухняними волі співака. Теоретичне і практичне розуміння вокалістами фізіології голосних та приголосних, їх взаємообумовленості, допомагає більш точно вести голос при співі, утримувати позиційну висоту, а періодичне розчленування повітряного струменя (голосних) приголосними створює найбільш зручні умови для резонування. Відомий диригент А. Пазовський писав, що вимова слів у процесі співу повинна бути такою самою природною, виразною, як у живій і виразній мові, щоб звуки не западали, щоб перехід з одного звуку на інший не порушував природної та вільної течії слова, фрази. Увага співака повинна бути спрямована на те, щоб мислити довгими, нерозривними лініями, як це буває при правильному та виразному мовленні [1; 2].

Художньо-образний зміст вокального твору як цілісне явище виникає на основі взаємодії діалектично пов'язаних між собою музичного та поетичного компонентів. Зважаючи на те, що ці дві складові тільки у своїй єдності закладають основу створення виконавцем художньо-образного змісту твору, виховання співацької майстерності пов'язують не тільки з якісним мелодійно-вокальним інтонуванням, а і з донесенням до слухача образної змістовності поетичного тексту. “Виразне слово, що відповідає змісту музики, пробуджує творчу думку, почуття та фантазію співака, збагачує його звукову палітру, – пише А. Пазовський. – Ось чому співаку-актору необхідно бути одночасно і музикантом-вокалістом, і майстром слова. Мистецтво декламації органічно входить у мистецтво співу” [1, с. 392].

Пошуки правильної вокальної інтонації неможливі без знання правил вокальної орфоепії тієї чи іншої мови у співі. На формування музичних стилів у вокальній музиці та національних шкіл співу мали вплив фонетичні й орфоепічні особливості мов різних народів. Національна мова – одне з найважливіших історичних надбань кожного народу, а культура мовлення і спілкування – невід'ємна ознака загальної культури людства. Тому визначальним чинником мовленнєвої культури народу є правильна літературна вимова, або орфоепія (від грецької *orthos* – правильний, *epos* – мова,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мовлення). Предметом орфоєпії є звукові особливості мовлення, що розглядаються тільки з погляду їх відповідності сучасним літературним нормам. Орфоєпія в співі вивчає закони вимови голосних, приголосних та йотованих фонем, адже спів називають ще «подовженою» мовою. Інтонційно-звукове мовлення у співі підпорядковується тим самим законам, що й розмовно-побутове. Мистецтво орфоєпії співака полягає у вмінні правильно відчувати та вимовляти голосні та приголосні звуки. Вимова голосних у кожній мові має свою специфіку, про яку вокалісти повинні знати, оскільки, виконуючи твір навіть рідною мовою, вони іноді вдаються до спотворення вимови.

Таким чином, вокально-мовленнєва культура співака, робота над дикцією та орфоєпією повинна бути предметом постійної роботи вокаліста, так само, як робота над чистою інтонацією, вільним володінням диханням, виразним та логічним фразуванням, тощо. Вокаліст повинен відчувати силу поетичного слова, постійно шукати оптимальні можливості його виразності в найбільш точному нюансі та в поєднанні з музичною артикуляцією. Проспіване слово повинне бути скарбницею краси мови, його необхідно плекати, наполегливо працювати над ясністю, фонетичною точністю вимови, якою б мовою не співав виконавець.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пазовский А. Дирижер и певец / А. Пазовский. – М. : Музгиз, 1959. – 440 с.
2. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 318 с.

УДК 781.22

З. Г. Цыбульник,
г. Донецк

О РАЗВИТИИ ЛАДОВОГО СЛУХА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Музыкальная восприимчивость, способность понимать музыку, исполнять её и сочинять требуют хорошо развитого слуха. Известно, что логика мышления, беглость пальцев, эмоциональное восприятие образной сферы музыки нередко развиваются быстрее, чем слуховые способности. Эта проблема не нова, к ней обращались множество раз. И всё же, возможно, стоит очередной раз вернуться к вопросу о целенаправленном, интенсивном развитии интонационно-высотного представления о ладе у студентов младших курсов музыкальных училищ (под «ладом» в данном случае понимается «универсальная» мажоро-минорная система).

Интонационно-слуховые упражнения, как правило, выполняются в первой половине урока, являясь своеобразной «разминкой». Однако в отличие от хоровых занятий, предваряемых вокальными упражнениями, на сольфеджио важнее «гимнастика для слуха», поэтому исполнение различных мелодико-гармонических построений преследует цель развивать не голосовые данные, а в первую очередь слуховые. При одноголосном пении простейших элементов лада (звукоряды, интервалы в тональности, короткие мелодические фразы), если используется фортепианная поддержка, неизбежно появляются гармонические впечатления, полезные для закрепления в сознании студентов каждой мотивной структуры, как ладовой ячейки. Поскольку к возрасту поступления в музыкальное училище практически все имеют слуховой опыт, позволяющий на подсознательном уровне ощущать закономерность и логику связей созвучий, на которых строится классическая музыка, *мелодическое* интонирование неизбежно ведёт к *гармоническим* ощущениям прорабатываемого материала.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Таким образом, даже пение мажорных и минорных звукорядов нельзя превращать в механический «прогон» гамм, необходимо каждый раз обновлять задание, ставя перед студентами всё новые и новые задачи. Пользуясь только лишь материалом разных ладовых образований, можно придумать бесчисленное множество таких упражнений. Приведём некоторые из них:

- а) пение *фрагментов* звукорядов (помогает подробнее осознать место каждой ступени в ладовой системе, интервалы между ними, тяготения);
- б) исполнение полных звукорядов, но в «ломаном» виде;
- в) допевание до тоники от заданного звука с поочерёдным его переосмыслением, как «новой» ступени лада (например, «ре» вторая в C dur, третья в B dur и т. д.).

Умение перестраиваться из одной тональности в другую полезно и с помощью разных вариантов гармонизации одного звука. Таким образом, уже на младших курсах при интонировании простейших гармонических оборотов закладывается основа для дальнейшего слухового представления о модуляционных процессах, о бесконечности многообразия гармонических красок даже в пределах европейской мажоро-минорной системы.

В качестве подготовительных упражнений для улучшения навыков написания диктантов справедливо считают всем известную форму работы, так называемое «эхо». Заметим, что здесь крайне важно умение преподавателя подбирать именно те построения, которые как раз осваиваются студентами, либо требуют закрепления (можно петь хором, в ансамбле, индивидуально). Цели могут быть поставлены от самых простых (например, осознание звучания устойчивых ступеней и прилегающих к ним неустойчивых) к более сложным (с включением хроматических звуков, взятых скачком, широких интервалов).

Особо нужно отметить роль *секвенций*. Поскольку любой новый материал для окончательного усвоения необходимо повторять многократно, желательно эти повторения каким-то образом разнообразить. Пение, проигрывание или записывание каждый раз в другой тональности или на другой высоте позволяет студентам избежать чувства монотонности; напротив: одновременно с закреплением в сознании ладовых соотношений в каждой тональности, есть постоянное ощущение новизны, преодоления всё новых трудностей и новых «ступенек».

Любую фразу (предложение) можно красочно обогатить, добавив к ней гармоническое сопровождение. Аккордовые цепочки могут подбираться не только педагогом, но и студентами. Исполнять их можно по-разному:

- а) мелодию играют на фортепиано, аккорды – поют хором;
- б) один студент поёт мелодию, другой – аккомпанирует;
- в) исполнение аккордов распределяется так: бас поют, остальные голоса играют, солист поёт мелодию;
- г) меняется тональность, размер, ладовое наклонение и т. д.

Слуховые ладоинтонационные упражнения прекрасно сочетаются и с упражнениями по развитию *творческой фантазии*. Если студенты с лёгкостью импровизируют на материале хорошо известного ритма, им это не только доставляет удовольствие, но порой неожиданно открывает новые возможности в использовании разных ладоинтонационных звукообразований.

Заметим, что при всей важности *планирования* педагогом предстоящей работы, готовности тщательно подбирать материал для каждого урока не менее важно, на наш взгляд, умение *импровизировать*. Это касается не только способности мгновенно придумывать бесчисленное количество мелодий, интервальных и гармонических цепочек и т. д. Постепенно вырабатывается педагогическое чутьё, которое

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

безошибочно подскажет, *какие именно* в данный момент нужны построения, чтобы дать максимально полезную нагрузку. В этой связи чувство глубокого уважения возникает к преподавателям, которые за десятки лет каждодневной работы не допустили ни единого повторения урока.

УДК 784:378.147:792.071

*И. А. Чистякова,
г. Луганск*

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО В ПОДГОТОВКЕ СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛИСТА

В художественной исповеди Станиславского, на первых же страницах книги "Моя жизнь в искусстве", мы можем прочитать воспоминание - одно из самых сильных детских впечатлений, сохранившихся в памяти создателя системы. Станиславский вспоминает домашний спектакль, оставивший острую пожизненную память: "Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках" [1, с. 23].

"Бессмысленное бездействие" на сцене – один из тех "детских вопросов", которые Станиславский задал сначала самому себе, потом современному, а затем и будущему театру. "Правда физических действий и вера в них возбуждают жизнь нашей психики", – утверждал он [2, с. 65].

Система Станиславского представляет собой научно обоснованную теорию сценического искусства, метода актерской техники, которая строится по законам самой жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического.

«Отвращение к дилетантизму» – одно из глубоких чувств, пожизненно владевших Станиславским. Это чувство во многом и подвигало его к созданию актерской "таблицы умножения", профессиональной азбуки, без которой никогда не обходились ни живописцы, ни певцы, ни музыканты (которым Станиславский особенно завидовал). Душу и тело творящего артиста он попытался представить в основных слагающих "элементах", вроде "периодической таблицы" Менделеева.

Познавание себя, пути к самому себе, "самостроение" делают человека свободным. Эту философию жизни, как и все, что заключено в системе, Станиславский проверил на себе – он "построил" себя сам. И только с наработкой личного опыта можно найти ключ к системе, способ чтения этой книги, этого "путеводителя" по актерской душе.

Итак, философия искусства Станиславского, питающая его систему.

Творческое состояние складывается из взаимосвязанных элементов:

- сценическое внимание – активная сосредоточенность;
- сценическая свобода – свободное от напряжения тело;
- сценическая вера – правильная оценка предлагаемых обстоятельств;
- сценическое действие – возникающее на этой основе желание действовать.

Сценическое внимание является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание — это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера — активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды.

Сценическая свобода. Свобода имеет две стороны: внешнюю (физическую) и

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

внутреннюю (психическую). Внешняя свобода (мышечная) — это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека. Внешняя свобода – результат свободы внутренней.

Сценическая вера. Зритель должен верить тому, во что верит актер. Сценическая вера рождается через убедительное объяснение и мотивировку происходящего — то есть через оправдание (по Станиславскому). Оправдать — значит объяснить, мотивировать. Оправдание происходит при помощи фантазии.

Сценическое действие. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым пользуется художник. В литературе — это слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук. В актерском искусстве материалом является действие. Актерское действие - единый психофизический процесс достижения цели, выраженный во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий.

В системе Станиславского выверены термины активного функционирования :

«Манки» – возбудители эмоциональной памяти, такие как события, явления, суждения, вызывающие желания или стремления, которые заканчиваются действием. **Темпо-ритм** – темп является признаком ведущим, темп действия чаще всего характеризует состояние психики. И еще **сверхзадача** и **«сквозное действие»**- тот путь, который подчинен достижению цели, которая в свою очередь эмоционально побуждает к действию.

Во 2-й части «Тренинг и муштра» Константин Сергеевич Станиславский заложил главные основы системы работы актера над собой. Область сценического творчества Станиславский поверял научными открытиями И.И. Павлова и И.М. Сеченова, исследуя органическую природу звучащей мысли как результат продуктивного живого мышления. К.С. Станиславский изучал законы естественного общения и правдивого поведения, стремился использовать силу эмоциональной памяти, ума и воли в актерской практике. Речь – ее темп, ритм, интонации, паузы – изучались им и обретали психотехнику для работы над ролью.

В основе тренингов – самостоятельное нахождение творческого материала и создание этюдов, самостоятельная работа над собой по уничтожению физических и внутренних недостатков, самостоятельное усовершенствование своих артистических данных.

Кроме тренинга самонаблюдения можно увидеть у Станиславского еще два вида тренинга, объединенных названием "туалет актера". По замыслу К.С. Станиславского, это ежедневная тренировка внутренних, психологических и физических качеств, помогающих творчеству актера.

Исходя из вышесказанного, находим много общего в двух профессиях- актера и певца. Оба идут от слова, слово облачено в звук. В качестве звука ищем интонационную правду, выверенную временем (интонационная семантика), тембральную оснащенность и насыщенность, понимаем пластику жеста, мимику, которые правдивы и трогают. А далее – тот энергетический поток, за наличием которого артист или мал, или велик.

Вспоминая историю вокальной сцены, на ум приходят имена не певиц и певцов, но поющих актрис и актеров, где пересекаются все те виды артистической деятельности в равных пропорциях, которые дают пищу и уму и телу. А задача артиста

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

не только в том, чтобы самому переживать чувства, но и вовлечь в процесс психофизического действия слушателя, сделать все процессы достаточно умозрительными и обоюдными. Найти отклик, не оставить равнодушными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. Искусство. 1972г. 534с.
2. Станиславский К.С. Работа актера над собой //Собрание соч.: В 8 т.- М., 1954- 1955. - Т.2. - С. 181с.

УДК 788.4

*А. Н. Шарыгин,
г. Северодонецк*

МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ШКОЛ ИГРЫ НА ТУБЕ (из опыта педагогической деятельности)

Одним из выдающихся примеров методической литературы для медных духовых инструментов является книга Филиппа Фаркаса «Искусство игры на медных духовых инструментах». В этой книге автор очень подробно разбирает работу исполнительского аппарата духовика: функции амбушюра, положение мундштука, апертура губ, дыхание, артикуляция.

Одной из причин мало эффективной работы губного аппарата является изменение направления потока воздуха. Правильное положение губ зависит от положения верхних и нижних передних зубов. Поэтому, чтобы губы смыкались, а не заходили одна под другую, передние верхние и нижние зубы также должны находиться точно на одной линии. Поскольку верхняя челюсть неподвижна, то обязанность сохранить эту линию лежит на подвижной нижней челюсти. При игре, когда нижняя челюсть находится в «заднем положении», инструмент держат с наклоном вниз. При выдвижении челюсти немного вперед инструмент принимает горизонтальную позицию. Давление мундштука равномерно распределяется на обе губы.

При игре туба находится в вертикальном положении, и поскольку её вес составляет 6 кг и более, удерживать её довольно тяжело. Тогда нижняя часть тубы упирается в край стула либо колени. Но мундштук не всегда оказывается напротив губ. Музыкант начинает подстраивать свое тело под инструмент, изгибая позвоночник в грудном и шейном отделах.

Мы сразу обратим внимание, что это затрудняет процесс дыхания, мешает работе диафрагмы. Но самое неприятное то, что будет нарушена нормальная работа амбушюра.

В этом положении голова несколько выдвинется вперед, инструмент наклоняется и как следствие ломается «площадка» для мундштука. Нижняя челюсть не сможет выстроить линию передних зубов. Затрудняется нормальная работа амбушюра.

Часто это встречается у молодых музыкантов, которые только начали заниматься на тубе, и не могут найти удобного естественного положения инструмента. Помещая мундштук на губах в игровую позицию, нужно убедиться, что корпус находится в естественно-расслабленном состоянии, а не вытянут вверх или сгорблен. Правильная позиция не только способствует естественному дыханию и нормальной работе амбушюра, но она и более эстетична.

Учитывая рекомендации Ф.Фаркаса в вопросах постановки, применяя их, исполнителю ничто не будет мешать добиться хороших результатов. Встает лишь вопрос о наличии практического материала, с помощью которого можно укрепить и

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

развить исполнительский аппарат тубиста.

«Мастерство тубы» – так называется работа американского тубиста Роджера Бобо, которая достойна внимания. Этот труд представляет комплексы ежедневных занятий тубиста, хотя сам автор рекомендует ее для всех медных инструментов. Оригинальный подход к ежедневным занятиям и очень интересные упражнения делают эту школу необыкновенно полезной для музыкантов.

Р. Бобо разработал и собрал комплексы упражнений на все виды техники и разместил их по мере возможности освоения, от простого к сложному.

Начинаются комплексы разминкой на мундштуке. Это немного измененное упражнение Джеймса Стемпа. Д. Стемп – американский трубач-педагог. Среди трубачей популярна его школа «Упражнения для разыгрывания». В дальнейшем Р. Бобо будет обращаться к опыту Стемпа, адаптируя некоторые его упражнения для тубы.

Упражнение на мундштуке очень эффективно для развития ясного звука и хорошей интонации.

Воздух – это энергетический источник воспроизведения звука для всех духовых инструментов. Умение управлять воздушным потоком, контролировать вдох и выдох необходимое условие для духовика.

В полной мере овладеть этим поможет комплекс Р.Бобо в виде тетраордовых секвенций движущихся постепенно восьмыми на протяжении пяти тактов, под одной лигой. Чтобы это сыграть, нужно иметь максимальный объем воздуха плюс умение его распределить на весь пассаж. Меняющаяся аппликатура будет затруднять ровное прохождение воздуха, постоянно меняя длину трубки, что потребует от играющего стабильного давления воздушной струи. А длина предложения определяет тот минимальный звук, при котором это можно исполнить на одном дыхании. Упражнение рекомендуется играть во всех тональностях. Но, освоив его в одной, а тем более в нескольких тональностях разных по тесситуре, можно добиться хороших результатов в контроле за дыханием.

Развитию исполнительского дыхания и амбушюра способствуют следующие комплексы, предложенные автором: переработанные для тубы упражнения Д.Стемпа; хроматические секвенции на развитие гибкости амбушюра; гаммы в обращениях и арпеджио.

Весь этот материал поможет в полной мере развить мастерство тубиста.

УДК 371.134:78

*М. О. Шевчук,
м. Ніжин*

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ЕМПАТІЇ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Професійна музична освіта в Україні має специфіку, що зумовлена синкретичними закономірностями художньо-педагогічної діяльності. Модернізація сучасної освітньої системи зумовила необхідність інтеграції сфер фахової, педагогічної та психологічної підготовки. Сьогодні професійне становлення майбутнього вчителя музики потребує не лише спеціальних знань, умінь та навичок, але й активізації всіх особистісних психофізіологічних механізмів.

Одним із завдань професійної підготовки майбутнього вчителя музики є формування емоційно-інтелектуальної культури сприймання, розвиток здатності

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

чуттєво сприймати музику, проникати у специфічний зміст музичної мови, моделювати художній образ, розуміти його та співпереживати.

У музиці, як емоційно-почуттєвому мистецтві, сфокусовані переживання, емоції та настрої. Певний чуттєвий досвід за допомогою музичних засобів виразності, об'єднаних характерною композиційною формою, передається з покоління в покоління. Тому, майбутній вчитель музики має вміти розшифровувати закодований специфічним чином емоційно – почуттєвий зміст у формі музично – символічного вираження.

Одним із способів, що допомагає переведенню музичної емоційної інформації в особистісний емоційний досвід є емпатія.

У психологічному розумінні емпатія розглядається у ракурсі міжособистісних стосунків як своєрідне входження у внутрішній емоційно – чуттєвий досвід іншої людини [4, с. 153]. Г. Андреева, І. Дубровіна, В. Панок, Г. Перепечина, Л. Собчик, Ю. Трофімов, Н. Чепелева, Т. Яценко вважають емпатію інструментом пізнання іншої особистості.

Т. Ліппс, І. Юсупов, С. Маркус, Є. Басін спроектували емпатію у сферу художніх образів, наголошуючи, що її важливою особливістю є можливість відтворення емоційно – чуттєвих переживань художнього твору за рахунок асоціативного вживання у його зміст. У такому розумінні емпатія стає засобом художнього пізнання.

Оскільки будь-який музичний твір передає переважно емоційну інформацію, шлях до його розуміння лежить через переживання. У цьому випадку оволодіння майбутніми вчителями емпатійними засобами пізнання набуває особливого значення, а розвиток емпатійності у професійній підготовці потребує особливої уваги.

Формуванню емпатійних вмінь студентів сприяє накопичення знань про форму та побудову музичних творів, про загальне ставлення художника до художньої реальності, про символічний зміст музичних засобів виразності, про інтерпретаційно-стильові особливості музики різних історичних періодів .

Але глибоке переживання музичного твору залежить, крім того, і від власного емоційного стану під час слухання музики, від уміння вийти за межі особистих емоцій та настроїв (емоційна децентрація та саморегуляція) та налаштування на емоційно – чуттєве сприйняття [3, с. 64].

Формуванню емпатійних навичок майбутніх вчителів музики сприяє застосування на практичних заняттях з курсу «Основи педагогічної майстерності» психотехнічного тренінгу самонавіювання та релаксації. Звільнення від власної фізичної та емоційної напруги і створення певних установок на занурення в емоційно – чуттєву сферу музичного твору дає змогу активувати процеси співпереживання.

Ефективним у розвитку емпатійних здібностей виявився метод порівняння мовних та музичних інтонацій. Студенти, усвідомлюючи мовну інтонацію як індикатор емоційного забарвлення висловлювання, проєктують це розуміння у площину інтонаційно-чуттєвого смислу музичного твору. При цьому важлива роль у порівнянні мовно-музичних інтонацій відводиться аудіюванню.

Цікавими для студентів виявилися імітаційні вправи на зміну емоційного забарвлення мовних і музичних фраз. Виразність подібних перетворень залежить від глибини переживання конкретної емоції. Невербальне оформлення почуттів у відповідній ідентифікації посилювало вияв емпатійної позиції студента.

Заглибленню у емоційну динаміку музичного твору сприяють художньо-літературні підтекстовки, що розкривають розгортання почуттєвих процесів та емоційні фабули розвитку музичних образів.

До вправ, що формують емпатійну співдію, можна віднести вправи на

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

невербальне відзеркалювання [2, с. 12]. Сутність вправ заключається у розвитку здатності копіювати невербальні прояви партнера для більш глибокого проникнення у світ його емоцій та почуттів. Ускладнення завдань даних вправ пов'язане з емпатійним переживанням музики та передаванням невербальними засобами відчутих емоційних формул.

Отже, емпатія, на думку Є. Басіна, належить до числа найважливіших творчих здатностей особистості [1, с. 65], яку необхідно розвивати й тренувати. Розвинена емпатія – це ключовий фактор успіху у діяльності вчителя музики з формування вміння сприймати, розуміти та переживати музику.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басин Е. Я. Творчество и эмпатия / Е.Я. Басин // Вопр. философии. – 1987. – № 2. – С. 64 – 66.
2. Барна М. В. Програма соціально-психологічного тренінгу з розвитку емпатійності майбутніх практичних психологів / М.В. Барна // Практична психологія та соціальна робота. – 2006. – № 12. – С. 50 – 56.
3. Ковальчук О.М. Формування педагогічної техніки засобами театральної педагогіки / О.М. Ковальчук. – Ніжин : НДПУ, 2001. – 126 с.
4. Педагогічне спілкування у діяльності вчителя : навч.-метод. посібник / укл. : І.І. Киричок, В.Г. Кучерявець ; за ред. В.Г. Кучерявець. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 391 с.
5. Сутуріна Ю.В. Емпатія як професійно значуща властивість особистості / Ю.В. Сутуріна // Вісн. Бурят. держ. ун-ту. – 2008. – № 5. – С. 108 – 113.

УДК 784.95

*Н. А. Шенгеля,
г. Луганск*

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ

Успешное выступления на сцене артиста является результатом сочетания многих факторов, среди которых необходимо отметить сценическое волнение. Этот аспект зависит от уровня предконцертной психологической подготовки и умения контролировать свое состояние во время выступления. Эмоции певца должны повиноваться его воле, он никогда не должен терять контроль над собой, над своим голосом, действиями. Об этом писали выдающиеся мастера сцены: Ф.И. Шаляпин, К.С. Станиславский и др.

Сценическое эстрадное волнение – это одна из форм психического состояния личности до и во время концертного выступления.

В период обучения в классе эстрадного пения студенту приходится на протяжении всех лет выступать перед аудиторией на зачетах, экзаменах, открытых концертах. И здесь одним из самых существенных моментов является поведение поющего на сцене, его сценическое самочувствие, степень волнения на эстраде.

Как показывает практика, волнение имеет место у всех. Но у одних певцов волнение, будучи контролируемым, является стимулом для большего вдохновения, у других – выйдя за рамки контроля – вызывает полную депрессию, скованность всего тела, в том числе и голосового аппарата, результатом чего является низкая позиция звучания, потеря опоры дыхания, вялое сценическое и эмоциональное выражение. У третьих волнение вызывает непомерную возбудимость и суетливость, которые также мешают нормальной работе всех компонентов певческой координации, что выражается в повышении интонации, чрезмерном напряжении, излишней жестикуляции и мимике.

Анализируя проблему сценического волнения, педагоги-музыканты отмечают,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

что многое зависит здесь от психофизиологической конституции исполнителя, типа его нервной системы. Один студент ничего не боится, другой испытывает чрезмерное нервно-мышечное возбуждение, третий впадает в протрацию, четвертый не может совладать с чрезмерным эмоциональным возбуждением и т.д. [3].

Работу по формированию у музыканта-исполнителя психологической устойчивости на сцене необходимо осуществлять с самого начала обучения. Существует точка зрения, что музыкант-исполнитель, часто и успешно выступавший в детские годы, обладает большей профессионально-психологической устойчивостью и в дальнейшем обладает способностью к преодолению эстрадного волнения.

Педагог должен учитывать в своей педагогической работе общие закономерности нервной деятельности. Так, нервные клетки работают продуктивно только 15 минут, а далее они отключаются на несколько секунд, вызывая отдых в определенной группе мышц. Поэтому очень важно на уроке чередовать различные приемы, которые бы переключали внимание с одной группы мышц на другие [4].

Известный музыкант-исполнитель Д.Д. Благой утверждал, что увлечённость художественными образами благотворно влияет на особенности сценического состояния. Но интерес к определенной музыке не является фактором, освобождающим исполнителя от сомнений о том, достоин ли он прикасаться к таким произведениям [5]. Не трудно сказать студенту, что увлечённость творческими задачами – лучшее «лекарство» от негативных видов эстрадного волнения, но порой сложно объяснить, как, каким образом обрести на сцене увлечённость тому, кто не может сосредоточить внимание на исполнительском процессе из-за эстрадного волнения.

Важную роль в психологической подготовке музыканта к концертному выступлению играют его слуховые представления. Мысленно «пропевая» фрагменты сочинения, представляя себя на концертной эстраде и внушив себе соответствующее психологическое состояние, исполнитель тренирует свою способность эмоционально переживать и истолковывать музыку в условиях эстрадного волнения. Музыкально-слуховые представления не только обеспечивают творческое отношение к исполняемому сочинению и помогают выбрать исполнительский вариант, но и участвуют в контроле над качеством исполнения [2].

Чувство ответственности исполнителя за свое выступление является важной составляющей в синдроме сценического волнения. Оно, как показывают специальные наблюдения, возрастает с годами и по мере продвижения исполнителя вверх по иерархической лестнице. Когда это волнение принимает излишне болезненные формы, оно не только неприятно для исполнителя, но и чревато для него определенными потерями на эстраде. Характерно с другой стороны, что некоторые преподаватели считают, что отсутствие волнения еще более нежелательно для исполнителя, нежели присутствие его в чрезмерно гипертрофированных формах. Если человек не волнуется перед выходом на сцену, – он не артист, и на сцене ему делать нечего. Ему все равно, что и как он будет исполнять [3].

Молодых исполнителей надо подготавливать к выходу на сцену – и подготавливать не только в профессионально-исполнительском плане, но и психологическом.

Музыканты-исполнители, располагающие достаточно большим опытом выступления, знают, что одна из первопричин сценического волнения – боязнь музыканта забыть текст. Волнуются, исполняя песню публично, потому что боятся забыть; забывают, как правило, именно потому, что чрезмерно волнуются. Психологические корни этих явлений достаточно очевидны и не составляют секрета для высококвалифицированных педагогов-музыкантов [1].

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Еще один аспект проблемы. Имеет значение, как исполнитель проводит время перед выступлением. Объектом внимания педагога и учащегося должен быть режим дня накануне выступления. По этому вопросу существуют различные мнения. Кто-то в преддверии выступления занимается больше, кто-то меньше обычного; одни ищут общения, контактов с близкими, для других важнее одиночество. Будущему исполнителю необходимо опробовать на собственном опыте различные варианты подготовки к публичному выступлению, отобрать для себя то, что наилучшим образом согласуется с его индивидуально-личностными особенностями и свойствами.

Некоторые певцы отмечают необходимость соблюдения режима и в день концерта, другим необходимо поспать; у кого активизируется аппетит, у кого он исчезает.

В заключении хочется сказать, что проблема сценического волнения – одна из наиболее актуальных, жизненно важных для музыкантов-исполнителей. Сталкиваясь с ней впервые в подростковом возрасте, представители сценических профессий не перестают ощущать ее остроту вплоть до завершающих этапов своей сценической карьеры.

Есть определенные пути и способы, если не полной нейтрализации разного рода «издержек» эстрадных стрессов, но, во всяком случае, ослабления их последствий.

Знание психических (индивидуально-личностных) и профессиональных свойств ученика в их взаимосвязях и зависимостях абсолютно необходимы педагогу в выработке оптимальных путей и способов поведения к концертным выступлениям. Диагностика характера студента, его внутренних состояний, его индивидуальных реакций на те или иные ситуации способствует правильному выбору психологической стратегии и тактики педагога в наиболее важные для его подопечного моменты. Работа такого рода, должна вестись и в школах, и в училище, и в вузах, словом, на всех этапах профессиональной биографии будущего исполнителя.

Выступления полезны на всех этапах обучения. Выступления тонизируют певцов, активизируют самостоятельную работу, учат исполнителей реализовываться художественно, преодолевая концертный стресс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вицлавик Г. Оценка поведения и характера учащихся / Г. Вицлавик – М. : Просвещение, 1978. – 153 с.
2. Волков И.П. Учим творчеству. М., Педагогика, 1982.
3. Наумов Л.Н. Сценическое волнение [Электронный ресурс] / Л. Н. Наумов. – Режим доступа : <http://www.muzobozrenie@mail>
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М. : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
5. Сашинский С. И. Пианист и его работа / С.И. Сашинский. – М. : Сов. композитор, 1961. – 220 с.

УДК 784:78.07

*Н. В. Шепелёва,
м. Луганськ*

КОГНІТИВНА СТРУКТУРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРУ

Серед безлічі труднощів роботи концертмейстерів в хоровому класі необхідно почати з проблеми піаніста і диригента. Ця проблема включає в себе кілька труднощів. Одна з них – вміння грати «під руку», тобто здатність розуміти диригентські жести і наміри. Для цього концертмейстерові необхідно ознайомитися з основними прийомами

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

диригування, з поняттями «ауфтакту», «точки», «зняття звуку», а також знати, якими жестами зображуються штрихи й відтінки.

Різниця між оркестровим і хорovým диригуванням полягає в тому, що головним завданням оркестрового диригента є точний і ясний показ вступів всіх інструментів, чіткий метр і управління динамікою. А тому й жести симфонічного диригента повинні бути більш простими і зрозумілими кожному музикантові. Так хорový диригент, перш за все, відповідає за якість звуку, він приймає участь в його формуванні, а «інструмент» (це голосові зв'язки співаків) і жести диригента повинні бути більш обережними, особливо в момент народження звуку на ріано. У цих випадках «точку» у диригента іноді буває абсолютно не видно, тому концертмейстерам доводиться покладатися на свою інтуїцію, буквально вгадувати, коли повинен виникнути звук. Концертмейстерам доводиться зосереджувати всю свою музичну чуйність, а саме: концертмейстер + диригент + хор повинні скласти злагоджений ансамбль.

Уміння слухати, грати з партнером (у даному випадку з диригентом і хором) – дуже важлива деталь професійної майстерності піаніста. Тому далеко не всі хороші солісти здатні також успішно грати в ансамблі. При спільному музичному виконанні необхідно в однаковій мірі як вміння захопити партнера своїм задумом, так і вміння захопитись задумом партнера, зрозуміти його наміри і прийняти їх, відчувати під час виконання не тільки творче переживання, а й творче співпереживання. Звичайні співпереживання виникають як результат безперервного контакту партнерів, їх взаєморозуміння і злагоди.

Концертмейстер хорového колективу може часто відчувати розбіжність між жестами диригента і фортепіанним звучанням. Це відбувається тому, що природа вокального звуку діаметрально протилежна фортепіанному. Наскільки це завдання виявляється важким, настільки й почесним. Вміння «проспівати» на фортепіано мелодію є свідченням майстерності, а здатність виконати кожен партію хору своїм, властивим тільки для неї тембром, залежить від ступеня уяви концертмейстера і, не в останню чергу, від його відношення до голосів, до хору.

Концертмейстерові також необхідно знати, що до одного з перших навичок виконання хорových партитур на фортепіано відноситься вміння грати хорові акорди 4-голосного гармонійного складу з дотриманням рівної сили звучання всіх голосів.

Працюючи концертмейстером у хоровому класі, піаніст постійно знайомиться з новими творами. Концертмейстерові необхідно мати професійні навички читання з листа. Головне завдання концертмейстера при грі хорových і оркестрових партитур адаптувати текст, пристосовуючи його до рук в процесі гри. Підтвердження цьому знаходимо у статті Д. Д. Благого: «Виконання клавирів оркестрових творів часто виявляється сполученим з непосильними труднощами: акомпаніатору в цих випадках як би доводиться робити ще одну, власну транскрипцію фортепіанних перекладень. І ось тут виникає проблема: що випустити, що залишити. На що хочеться звернути увагу початківців концертмейстерів: краще великим пожертвувати, але не дати собі «загрузнути» в фактурі, порушивши тим самим темп і метроритм твору, а разом з тим і форму» [2, с. 13].

Концертмейстери не повинні забувати, що «музика – мистецтво, яке існує і розвивається в часі», тому темп і метроритм твору – його головні формоутворюючі елементи [1, с. 12].

Таким чином можна зробити висновок про те, що концертмейстер повинен мати насправді універсальними властивостями. Концертмейстер повинен бути піаністом і ансамблістом, повинен сам володіти диригентськими якостями (уміти підкорятися і підпорядковувати собі), образним музичним мисленням (уявляти тембри інструментів

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

симфонічного оркестру, тембри голосів хору і передавати їх своєю грою).

ЛІТЕРАТУРА

1. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера / І. Полян. – ХІМ. : Музика, 1975. – № 4. – 14 с.
2. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. – Л. : Музика, 1972. – 48 с.

УДК 378.015.31:174]:78

*О. В. Шимова,
м. Київ*

ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Нові вимоги, що ставить суспільство перед вчителем музики, розгляд майбутнього педагога-музиканта, як фахівця з високим рівнем загальної та професійної культури, потребують детального вивчення шляхів, що впливають на формування та розвиток цієї інтегральної характеристики, а також їх оновлення згідно із сучасним станом розвитку музичної педагогіки. Поряд з іншими актуальними проблемами підготовки майбутнього вчителя музики, науковці звертаються до питання впливу мистецтва на особистість, а також роботи над мистецьким твором на розвиток майбутнього педагога-музиканта.

Серед завдань, з якими стикається майбутній вчитель музики у процесі фахової підготовки та в процесі своєї подальшої професійної діяльності, виділяють естетичний аналіз музичних творів. Питанню естетичного аналізу музичних творів приділяють увагу науковці у сфері музичної педагогіки, філософи мистецтва, автори праць з естетики: Теодор В.Адорно, А.Лосєв, І.Малишев, Є.Найзанкінський, О.Олексюк, Р.Тельчарова тощо.

Сучасна естетична теорія виділяє декілька рівнів естетичного аналізу мистецтва: воно осмислюється як специфічний вид реальності; як особлива форма духовного досвіду; як особлива формуюча здатність [3, с. 327]. Естетичний аналіз є феноменологією мистецтва, яка розуміється як вивчення сутнісних характеристик конкретного художнього феномену в його безпосередньому наданні естетичній свідомості [1, с. 360] та має на меті конструкцію живого музичного предмету у свідомості [2, с. 25]. Ми підтримуємо точку зору О.Олексюк, згідно з якою естетичний аналіз музичного твору – це спосіб постійного звернення свідомості, що оцінює, до почуттєво-сміслового контексту [4, с. 86]. Розглядаючи невід’ємність естетичного аналізу від інших видів аналізу музичного твору, ми виходимо з положень про те, що: для свідомості людини властивим є естетичний спосіб осягнення дійсності, творів мистецтва, тобто сприйняття, аналізу, оцінки з погляду основних категорій, критеріїв естетики, чуттєве, емоційне, образне сприйняття мистецьких творів, опора на естетичний досвід, свідомість, культуру особистості; музичне існування є естетичною подією [2, с. 17].

Естетичний аналіз виступає як навчальний елемент професійної підготовки майбутнього вчителя музики, а також як засіб досягнення виконавської майстерності, що є невід’ємною складовою професійної культури майбутнього педагога-музиканта. Проводячи проєкцію естетичного аналізу мистецтва [1, с. 360 – 361], на роботу з музичним твором, можна стверджувати, що цей процес відбувається у кілька етапів: цілісне споглядання феномену музичного твору у свідомості дослідника; процедура обробки результатів споглядання сутнісно, або ноуменально, орієнтованим

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

аналітичним розумом; фіксація актуалізованого аналітичного досвіду. Недостатнім є лише наявність знань про засоби виразності музичних творів, використання стандартних підходів до музично-виконавської діяльності, важливим є здатність сприймати прекрасне, світовідчуття, рівень культури майбутнього вчителя музики.

У ході роботи з музичним твором, його естетичного аналізу актуалізується *аксіологічна сфера* особистості майбутнього вчителя музики, адже особистісне судження про музичний твір формується під впливом сформованих ціннісних орієнтацій. Спроба осягнення загальнолюдських, естетичних цінностей в процесі естетичного навчального аналізу творів, досвід естетичної реакції та оцінки музичного твору розвиває у майбутнього вчителя музики здатність бачити естетичне в оточуючому світі, зміщує ціннісні акценти до зростання значення духовних потреб особистості, творчого самовираження. У процесі естетичного аналізу музичного твору великого значення набуває *емоційно-почуттєва сфера* особистості майбутнього вчителя музики. Для цілісного осягнення твору з позицій естетичних категорій, проникнення в їх ідейно-сміслову сутність однією з ключових здатностей особистості майбутнього педагога-музиканта є здатність відчувати емоції та почуття, що передає музичний твір, здатність до духовно-почуттєвого смакового судження. Цілісне уявлення про музичний твір, розуміння його естетичного змісту, а також вербальне відображення результатів аналітичного досвіду будуть неможливими без раціонального елементу в аналізі музичних творів, без *теоретичної підготовленості* майбутнього вчителя музики у сфері музичного мистецтва, а саме володіння музично-теоретичним тезаурусом, естетичними, музично-теоретичними знаннями, без досвіду аналізу музичних текстів, наявності розвиненого музичного мислення. Естетичний навчальний аналіз твору розвиває здатність до творчої самореалізації особистості майбутнього вчителя музики, а також здатність проводити цілеспрямовану діяльність з метою формування музично-естетичних потреб, смаків, інтересів, культури вихованців, що є основою *діяльнісно-творчого компоненту* професійної культури майбутнього вчителя музики.

На основі розгляду впливу естетичного навчального аналізу на компоненти професійної культури майбутнього вчителя музики ми можемо зробити висновок про те, що естетичний навчальний аналіз музичних творів здійснює вагомий внесок у формування та розвиток професійної культури майбутнього педагога-музиканта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
2. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. – М. : Директ-Медиа, 2008. – 388 с.
3. Мовчан В. С. Эстетика : навч. посіб. / В.С.Мовчан. – К. : Знання, 2011. — 527 с.
4. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

УДК 781.2. (070.3)

*С. Я. Школьнік, Т. В. Бешапощникова,
м. Харків*

ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «АКОМПАНеМЕНТ» ЯК ЗАСІБ ДОСЯГНЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Викладання музичного мистецтва є важливим і надзвичайно специфічним видом педагогічної діяльності, маючи на увазі те, що професійна підготовка викладачів-початківців вимагає індивідуального підходу та умілого використання музично-педагогічних технологій у навчальному процесі.

Виконанню цього завдання підпорядкована система підготовки фахівців у вищому навчальному закладі, у тому числі курс дисципліни «Акомпанемент», який виконує інтегруючу функцію, узагальнюючи психолого-педагогічні знання, професійні практичні вміння і навички, отримані студентами на заняттях з вокалу, музично-теоретичних дисциплін, заняттях з музичного інструменту, тим самим формуючи готовність оптимально і творчо використовувати їх у майбутній професійній діяльності. Концертмейстерська майстерність є широко розповсюдженою сферою діяльності піаніста, не менш важливою за своїм художнім значенням, ніж діяльність співака.

Які ж навички потрібні студенту, майбутньому фахівцю з музичного мистецтва, для того, щоб він отримав впевненість у своїй професійній майстерності? Їх можна сформулювати так: читай швидко ноти; розумій думку у відтворюваних звуках, їх зв'язків та ролі у побудові цілого; вмій не тільки прочитати фортепіанну партію, а й бачити та ясно уявляти партію соліста, відображаючи індивідуальність його трактування, і всіма піаністичними виконавськими засобами намагайся більш яскраво її виразити.

Які ж педагогічні завдання повинен вирішувати педагог на заняттях з дисципліни «Акомпанемент», щоб майбутній фахівець отримав впевненість у своїй професійній майстерності як акомпаніатор? Треба, щоб студент уявив розподіл нотного тексту на смислові уривки, гармонійний фон, рух мелодії, темп і ритм рухів звуків, відображених в нотному записі, тобто з'єднав всі компоненти музики в цілісну музичну картину.

Провідна роль викладача на заняттях з дисципліни «Акомпанемент» є в тому, щоб вчасно надати студенту методичні рекомендації щодо оволодіння належним чином професійною діяльністю акомпаніатора та концертмейстера, тобто набути ним навичок виконавської майстерності у роботі з дітьми, а саме: зробити зоровий та внутрішньо-слуховий аналіз музичного твору (тональність, ритм, фактура, гармонійна основа); виділити основний нотний текст; підтримувати мелодійну лінію на початковій стадії розучування, або, якщо співак самостійно не може утримати вокальну партію, грати мелодію пісні в тій октаві, в якій співає соліст; при виконанні твору у швидкому темпі уникати стрибків в партії лівої руки, переносячи частину акорду в партію правої руки; уникати при грі за гармонійними функціями арпеджированого акомпанементу (у басовому ключі) тісного розташування акорду; краще розташувати ступені акорду наступним чином: I, V, I, III; намагатися урізноманітнювати фактуру акомпанементу при виконанні пісні куплетної форми: змінювати ритмічний малюнок, грати партію правої руки в різних октавах, брати акорди в різних обертах; охоплювати поглядом наступні один – два такти при акомпануванні музичного твору; слідкувати за виконанням твору співаком та, в разі необхідності, наприклад при ритмічному збої,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

вміти належним чином зорієнтуватися. Дотримуючись цих вимог до набуття студентами концертмейстерсько-виконавської майстерності, викладач має змогу відповідно до фахової спрямованості, а саме музично-педагогічної, сформувати у студента наряду з основною технічною базою конкретний звуковий образ твору що виконується, відчувати себе концертмейстером-творцем.

Таким чином, враховуючи перелічені педагогічні аспекти, набуті авторами за часи своєї музично-педагогічної та виконавської діяльності, майбутній фахівець отримає базу, необхідну для надбання навиків комплексного сприйняття музичного твору, що стане поштовхом для подальшого самостійного удосконалення такого творчого процесу, як акомпанування.

УДК 784.7:378.147

В. С. Щекіна,
г. Луганск

ПОДГОТОВКА ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Актуальность данной статьи обусловлена необходимостью повышения уровня формирования профессиональной подготовки эстрадных исполнителей в области вокального искусства.

На сегодняшний день все возрастающая популярность эстрады требует новых возможностей, связанных с формированием профессиональных навыков не только вокальных, но и театральных. Воспитание артиста является первоочередной задачей и основным требованием к воспитанию современного эстрадного вокалиста. *Цель* данной статьи состоит в выделении этапов подготовки вокалиста к выступлению на сцене.

Мы можем отметить, что «фабрик» по изготовлению эстрадных певцов становится всё больше. В средних и высших учебных заведениях на факультете эстрадного вокала педагоги обучают студентов этому искусству, открывается множество частных школ, а с экранов телевизоров мы видим, как функционирующие «звёзды» передают своё мастерство начинающим певцам. Анализ современного вокального исполнительства, а также методической литературы, посвященной эстраде и театру, показал, что к этой проблеме обращались такие авторы как К. Станиславский, Е. Кампус, Л. Хомутова и др.

Повседневная практика и история вокального искусства показывает, что настоящего профессионализма в пении чаще всего достигают не столько отличные голоса, сколько люди со средними вокальными данными, но с отличными музыкальными способностями, а главное, с ярко выраженными волевыми качествами, с «актерским характером», как иногда говорят [3].

Как показали исследования, все зажимы, а в частности и вокальные, идут из головы. Когда певец, не зная этого, выходит на сцену и вдруг вместо красивого звучания голоса получается «петух» и начинают дрожать руки, а ноги и вовсе подкашиваются, то после такого нервного стресса вряд ли кому-то захочется снова выходить на сцену.

Светлана Гмырина выделила три основных этапа подготовки вокалиста перед выходом на сцену: 1. *Физическая подготовка* – поддержание организма в хорошей физической форме: выполнение физических упражнений; режим труда и отдыха; правильное питание. 2. *Умственная подготовка* – изучение концертной программы:

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

робота над текстом музикального произведения (мелодией, дикцией, исполнительской техникой, стилем); сценическое воплощение художественного образа. 3. *Психологическая подготовка*: погружение исполнителя в аутогенное состояние; исполнение перед воображаемой аудиторией; медитативное погружение; обыгрывание программы; ролевая подготовка [2, с. 1].

Автор данной статьи предлагает некоторые дополнения к вышеизложенным этапам подготовки. Очень важный этап подготовки к выступлению – это **этап осмысления произведения**. Он должен включать в себя следующий вопрос. Так о чём же песня? Этот вопрос должен задавать себе каждый вокалист, принимаясь за разбор произведения. Чем глубже вокалист поймет и прочувствует текст и гармонию исполняемой песни, тем убедительнее он донесет ее содержание до зрителя. Особенно это касается произведений на иностранных языках. И еще важную роль здесь играет возрастное табу: если молодой вокалист в силу своего небольшого жизненного опыта не может понять смысл произведения, то лучше от этого произведения отказаться.

Нельзя упускать и такой немаловажный фактор, как репетиционный момент. Это **этап организации репетиций**. Многие вокалисты на репетициях никогда не выкладываются на 100%, думая, что когда зрительный зал заполнится, тогда они выдадут все, на что они способны. Но это в корне ошибочное мнение. Давайте вспомним Майкла Джексона или Мадонну, которые не давали себе спуска, и каждая их репетиция проходила в полную ногу, и сравним их с сегодняшними певцами-однодневками. Здесь важна постановка цели. Если певец четко знает, что он хочет получить в конечном результате, то репетиция в пол силы не для него. Отсюда следует вывод, что качество выступления напрямую зависит от качества репетиционных занятий.

Эстрадное выступление влечет за собой непосредственный **контакт со зрителем**. Ошибкой многих певцов является самолюбование на сцене. Таких артистов зритель воспринимает как пустышку, ничего не несущую людям. А ведь эстрадное представление рассчитано для масс! Делая из этого выводы, певец на сцене и зритель в зале – постоянное взаимодействие, и взаимодействие не какое-нибудь, а энергетическое. Чем больше певец будет отдавать энергии в зал, тем больше он получит взамен, тем самым чувствуя, что не просто так вышел на сцену.

Одним из самых нелегких этапов является **фактор оценивания**, т.е. страх. Вокалист понимает, что выходя на сцену, его оценивает зритель, и от этого страха начинает зажиматься. Не звучат те ноты, которые звучали на репетиции, вместо красивой пластики получаются нелепые движения и т.п. Вокалист может и не думать об этом, всё записано у нас на подсознании, и избавиться от этого можно только путём сознательной мысли. Нужно выявить и понять эту проблему. Да, оценивать зритель от этого не перестанет, но певец будет психологически к этому готов и сможет себя контролировать.

Таким образом, предложенные в данной статье этапы подготовки эстрадного вокалиста к концертному выступлению способствуют развитию профессиональных сценических навыков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хомутова Л.Г. Создание художественного вокально-сценического образа : метод. пособие для певцов / Л.Г. Хомутова. – Днепропетровск : Пороги, 1995. – 110 с.
2. Электронный ресурс: http://www.rusnauka.com/16_NPM_2007/Pedagogica/22210.doc.htm
3. Электронный ресурс: <http://corpuscul.net/shkola/postanovka-golosa/psixologiya-tvorchestva/>

**РАБОТА НАД СОВРЕМЕННЫМ РЕПЕРТУАРОМ
С УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ**

Музыкальное воспитание – одна из центральных составляющих эстетического воспитания.

По мнению видных педагогов, умело составленный репертуар – важнейший фактор воспитания музыканта.

Сохраняя как незыблемую основу свой классический «золотой» фонд – от Баха до Прокофьева и Бартока – педагогический репертуар постоянно обновляется.

Необходимо, чтобы буквально с самого начала ребенок учился воспринимать каждый компонент музыкального языка не как нечто незыблемое, а как динамический, естественно развивающийся элемент – без этого не возможно организовать понимание современной музыки.

Современные композиторы Украины, а также педагоги с большим исполнительским и педагогическим опытом, создают произведения, которые позволяют ученику быстрее войти в мир современной музыки.

Первоначальное обучение на основе народной музыки является традиционным для украинской и русской пианистических школ. Так, Г. Безъязычный на основе практической педагогической деятельности, сделал вывод о необходимости создания сборника украинских песен для исполнения на фортепиано в облегченном переложении. Так ряд украинских песен излагаются: мелодия с сопровождением, но элементарным. Композитор М. Шух создал цикл «Первые шаги» для самых маленьких музыкантов. Здесь использованы различные исполнительские приемы, на которых юный музыкант приобщается к исполнительскому искусству на современном репертуаре. Пьесы образно озаглавлены, использован доступный музыкальный язык, вместе с этим ставятся определенные задачи в каждой пьесе. Так, ритмической упругости требует пьеса «Удалые трубачи играют сбор, Оранжевый паровозик едет в гости» и «Заводная балерина» № 8, 10, 14.

Для обострения ритмического чувства необходимо уделять большое внимание работе над точностью артикуляции. В пьесах М. Шука фразировка и штрихи «указаны точно, что создает определенный образ, пьеса «Маленький Гипко идет на прогулку», «Кучерявая овечка» и другие №1, №3. К истокам старинной музыки композитор обращается в пьесах «Старинная песня пастуха» №13, «Изумрудное озеро» №20.

В современной музыке нередко встречается политональность, смена тональностей. Так, пьеса «Китайский император» №21 воспитывает необходимость быстрой реакции, внимания при смене тональности и встречных знаков.

Пьесы с использованием политональности могут принести пользу и для развития полифонического слуха. Так, композитор в пьесе «Две лошадки друг за другом» №15 ставит задачу овладения первичными навыками исполнения полифонии. Многие современные фортепианные пьесы дают богатейшие возможности для поисков звукокрасочности фортепиано. Мы встречаем звуковые нагромождения, которые разрешаются как нормальные аккорды по законам классической гармонии. Так пьесы: «Страшное чудовище идет на охоту» №19, «Тайны старого замка» №25 требуют хорошего владения педалью, смелого обращения с гармоническими наслоениями. Для развития звукового воображения ученика большую роль могут сыграть акустические эффекты фортепиано: пьесы «Колокола в горах» №23, «Своды таинственной пещеры»

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

№16. При роботі з учеником необхідно уделити увагу регулярному ознайомленню з переліченими особливостями сучасної музики.

Також композитор, піаніст Г. Безъязычний побачив при роботі з дітьми небажання дітей грати інструктивні етюди, при явній їх необхідності. Ідеальний варіант – об'єднання технічних завдань і інтересу в музикальному плані. Композитор створив цикл «Характерні п'єси у формі етюдів» для фортепіано. Кожна п'єса несе в собі певні технічні завдання, названі визначають характер. Діти з великим інтересом працюють над цим матеріалом. (Прогулка, Стрибунець і інші).

В циклі «В країні синкоп» композитора М. Селезневой дитина ознайомлюється з виконанням джазових ритмів і гармоній в легкому викладі. В стилі АББґ (Старий диск) і інші). Перші навички джазового виконання можна набутити, граючи п'єси О. Хромушина (Десять п'єс для початківців), «Крапли дощу», «Два стрибаючі лягушки» і інші.

Велику зацікавленість учнів викликає гра нескладних обробок для ансамблів. Зрозуміло, при сучасних навантаженнях дітей не може бути й мови про збільшення кількості сучасних творів у репертуарі кожного учня, а якщо це буде робитися за рахунок зменшення частки традиційних складових частин програми, в першу чергу класики, то призведе тільки до різкого зниження загальної підготовленості учня. Головна задача полягає в необхідності систематизації вивчення сучасної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства : зб. ст. / ред. А. Й. Корженевський. – К. : Муз. Україна, 1981.
2. Дитина за роялем : зб. ст. / ред.-сост. Я. Достал. – М. : Музика, 1981. – 334 с.

УДК 784.9

*Т. П. Ялова,
г. Артемівськ*

АКТИВІЗАЦІЯ РОБОТИ НАД СЛУХОВИМ АНАЛІЗОМ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИКАЛЬНОГО МОВИ

Процес навчання студентів музикальних училищ повинен бути спрямований, в першу чергу, на вдосконалення музикальних даних, формування і виховання музикального мислення і смаку. Все це повинно виховуватися комплексно на заняттях циклу предметів, вивчаються в училищі. Безумовно, в цьому процесі найбільш важливу роль грає предмет сольфеджіо, на якому студенти вдосконалюють навички, які мають велике значення в становленні музиканта.

Методика викладання сольфеджіо містить багато різних прийомів для освоєння тієї або іншої форми роботи. В цій статті зупинимось на проблемах слухового аналізу елементів музикального мови в музикальному училищі.

Робота над слуховим аналізом інтервалів має свої особливості і складності, які обумовлені тим, що виразність інтервалів, наприклад, залежить від того, в якій формі (мелодичній або гармонічній) вони виконуються. Як зауважує А. Островський, «яке місце має в музикальній фразі або музикальній пропозиції, бере участь чи він (інтервал) в повторних мотивах,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

секвенціях. Все зависит от стиля и контекста данного произведения» [1, с. 65].

Исходя из выше сказанного, мы можем сделать вывод о том, что методические приемы в освоении на слух интервалов при работе с мелодическими или гармоническими видами должны быть различными.

При изучении интервалов в мелодическом виде на начальном этапе очень полезна методика, основанная на соответствии их каким-либо фрагментам известных песен. Существует также методика, в которой интервалы в мелодическом виде рассматриваются в контексте лада, как две его ступени [2]. Но, когда начинается слуховой анализ интервалов в гармоническом виде, эти обе методики не оправдывают себя. Следовательно, для работы над интервалами в гармоническом виде нужен совершенно иной методический прием.

В данной статье предложена методика, позволяющая качественно улучшить процесс работы над слуховым анализом элементов музыкального языка в гармоническом виде и повысить эффективность восприятия учащимися звучащего материала. Эта методика апробировалась автором статьи на протяжении нескольких лет с учащимися и школьного возраста, и со студентами младших курсов музыкального училища, в результате чего появился вывод о том, что это возможно только при наличии методики, в основе которой лежит единство трех принципов. Это 1) развитие ассоциативных связей, закрепляющих за каждым элементом какое-либо образное значение, 2) фоническое восприятие элементов музыкального языка и 3) активизация процесса обучения с помощью дидактических средств (в основном, это раздаточный материал по каждой теме).

Как известно, ассоциативное мышление помогает эффективно работать в любой научной области. Об этом мы можем прочитать у Платона, Аристотеля, а также в работах психологов XVIII, XIX и XX веков. Метод ассоциативных связей важен и в процессе обучения. Поэтому на начальном этапе обучения за каждым гармоническим интервалом закрепляется образ, соответствующий его своеобразному звучанию. Подтверждение такому подходу находим у Б.Асафьева: «Прежде всего, подчеркиваю, что всюду, где идет речь об интервале, я трактую этот важнейший элемент музыки, как выразительный». [3, с. 218.] Учащиеся сами дают интервалам названия, в которых ярко подчеркиваются их образность (м. 2 «комарик; ежик», 6.7 -«злая Шапокляк» и т. д.). В тоже время уже идет речь и о фонизме интервалов (б.3 и м.3 - веселый, грустный, т.е. мажорный и минорный).

В старших классах ДМШ и на I курсе училища в работе акцент делается на ширине интервала и его фонизме (диссонанс-консонанс, мажор-минор). Диссонансы делятся на резкие (м. 2, 6.7) и мягкие (6.2, м. 7). Консонансы бывают мажорные (б.3, 6.6), минорные (м.3, м.6) и не имеющие окраски (ч. 1, ч.4, ч.5, ч.8). М. б. 2, м. б. 3 - узкие, а м. 6.7, м. б. 6 - широкие. Чистые интервалы тоже делятся на узкие (чЛ, ч.4) и широкие (ч.5, ч.8). Такой подход в обучении значительно ускоряет процесс восприятия и позволяет учащимся уже в ДМШ точно определять интервалы, слушая их в быстром темпе как по одному, так и в цепочке, и в регистровом наложении.

Слуховой анализ трезвучий с обращениями начинается почти одновременно с началом работы над интервалами. На начальном этапе ассоциации учащихся направлены на восприятие яркой окраски мажора и тусклой минора. Их внимание акцентируется на расположении терцового тона, дающего окраску (в трезвучии в середине аккорда, в секстаккорде внизу, а в квартсекстаккорде - вверху).

При работе над септаккордами автор убедился в том, что ребята могут за 4-5 уроков овладеть на слух всеми их видами уже в раннем возрасте. Базой для этого явились хорошо освоенные на слух септимы и трезвучия. На первых уроках акцент

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

ставитися спочатку на 6.53 і м.53 і «колючою» 6.7 (Бс17 і Бт7). Одночасно підкреслюється їх своєобразний фонізм і викликаються певні образні асоціації. Після знайомства зі звучанням цих аккордів ребятам пропонувалося прослухати фрагменти з музичальних творів, в яких вони були використані. Наприклад, з Бс17 починається музика Ф.Лея до кінофільму «Мужчина і жінка». А в романсі Е.Грига «Лебідь» дано цікаве порівняння БсГ7 і Бт7, які будуються на IV ступені спочатку в натуральному, а потім в гармонічному мажорі.

За таким же принципом вивчалися і малі септакорди - Мс17 визначався як «торжествений», «святковий». М.т7 - як «підтриманий димкою», «голубий», «джазовий».

Робота над сприйняттям видів мажора і мінора вроді б нескладна. Однак результати вступительних іспитів показують, що далеко не всі, в тому числі, і досить одарені діти, повністю справляються з цим завданням. Роздуми над причиною цього недоліку привели до висновків,

які лягли в основу методики роботи над слуховим сприйняттям видів мажора, мінора і ладів народної музики:

Починати роботу над видами мажора і мінора потрібно з освоєння всіх видів тетракордів.

Далі акцентується звучання III ступені, т.к. вона дає ладову окраску.

Потім порівнюються верхні тетракорди одноіменних видів мажора і мінора, т.к. без цього неможливо точне визначення різновидності лада: так в гармонічних видах з східною ув.2 в верхньому тетракорді, вони повністю збігаються, відрізняючись тільки III ступенню.

В ладах народної музики робиться акцент на «освітленні» або «затемненні» лада за рахунок високих або низьких ступенів.

Отже, в висновок зробимо короткі висновки, на чому ґрунтується активізація роботи над слуховим аналізом елементів музичального мови, запропонована в цій статті:

5. Освоєння будь-якого елемента базується на комплексному підході, передбачаючому нерозривну зв'язь трьох компонентів: асоціативне мислення, фонічне сприйняття будь-якого елемента, активізація навчання з допомогою дидактичних засобів.

6. Робота над кожним елементом ділиться на кілька етапів, відповідних певній віковій групі. Кожен з них має свої цілі, завдання і специфіку.

7. Всі теоретичні відомості, правила вивчаються після практичного освоєння на слух на базі сприйнятого і осмисленого (асоціативно і фонічно) музичального матеріалу.

Практика показує, що саме така методика цілеспрямована для ефективного виконання не тільки в музичальній школі, але і в роботі з початківцями дорослими музикантами. Підтвердженням цьому є неодноразові випадки підготовки за цєю методикою за рік для вступу до духового відділу Артемівського музичального училища дітей, не маючи жодної музичальної підготовки, але показавши на вступительних іспитах хороші результати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музичальна форма як процес. – Л., 1971.
2. Островський А. Очерки по методі теорії музики і сольфеджіо. – Л., 1954.
3. Островський А. Очерки по методі теорії музики і сольфеджіо. – Л., 1954

**ДО ПИТАННЯ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ДЛЯ ОДНОРІДНИХ АНСАМБЛІВ
МАЛИХ ФОРМ ЗА УЧАСТЮ БАЯНА-АКОРДЕОНА**

Процес культурного відродження нації пов'язаний з відродженням історичних традицій музикування. Темброва палітра та еволюція тембрових модифікацій у напрямку поєднання «класичного» народного інструментарію дає неперевершені можливості музично-кolorитного звучання. Виконання музичних творів на споріднених інструментах (зокрема акордеон та баян), формує більш яскраве емоційно-суб'єктивне сприйняття композиторських стилів. Вдосконалення конструктивних і технічних можливостей цих інструментів створює умови для виконання більш складних творів та дає можливість запозичувати репертуар в інших інструментів. Виконання фортепіанних, органних та інших інструментальних творів таким складом є можливим після їх інструментування, що притаманне всім різновидам перекладення трансформуючи фактуру. Основним завданням в процесі інструментування для дуету є створення цілісної тембрової драматургії звучання та певного тембрового колориту, використовуючи можливості застосування нових прийомів гри та засобів виразності.

Ансамбль (франц. *ensemble* – разом) – це колективна форма гри, в процесі якої декілька музикантів спільними виконавськими прийомами разом розкривають художній зміст твору. Синхронність ансамблевого звучання передбачає максимальну метро ритмічну погодженість партії. Музикування в ансамблі – це організована система активності індивідів, спрямована на доцільне відтворення об'єктів духовної культури [1, с. 3].

Як зазначає іванофранківська дослідниця Л. Пасічняк: «Ансамблевий вид виконавства на сьогодні залишається вагомою формою функціонування баянно-акордеонного мистецтва в Україні, набуваючи при цьому нових ознак у контексті вдосконалення інструментарію, індивідуальної майстерності, збагачення репертуару...» [2, с. 264].

Специфіка інструментовки полягає у створенні ансамблевої партії, яка повністю повинна відповідати художньо-технічним вимогам. Сучасний баян та акордеон має великі тембральні можливості, відносяться до групи одно тембрових. Інструментування базується на використанні властивостей різних музичних інструментів (їх тембрових характеристик, прийомів звуковидобування, технічних можливостей співвідношення сили звучання), для досягнення звучання більш виразного яке передає ідейно-емоційний зміст твору. Характер і прийоми інструментовки обумовлені замислом і жанром музичного твору, та залежать від сукупності засобів музичної композиції – мелодичного строю, голосоведення, гармонічного і поліфонічного складу, ритміки та іншого.

Інструментуючи твір завжди потрібно уявляти собі в основних рисах характер звучання твору в цілому, його окремі теми або епізоди, спираючись на загальні принципи притаманні епосі написання, національній школі, художнім напрямкам. Розвиток інструментовки пов'язаний з історією еволюції музичного мистецтва, зміною стилів, з удосконаленням інструментів, тощо.

Музичний твір вибраний для інструментування, для заданого складу виконавців, із виразно записаним нотним текстом повинен відобразити основні компоненти: мелодію, ритм, лад, гармонію, визначення темпів, динамічних відтінків. Для інструментування твору необхідно зробити вертикальний та горизонтальний аналіз,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

який полягає у визначенні: головної мелодичної лінії; мелодичної лінії контрапунктного значення; басовий голос; гармонічної побудови; педалі; органного пункту; самопедалізуючої тканини.

Аналізуючи взаємозв'язок між двома видами музично-творчої діяльності інструментуванням і естрадним виконанням, осмислюючи партитуру та вивчення образного змісту твору виконавцями, неможливо відтворити твір не усвідомивши, якими засобами інструментовки досягається його реалізація. Особливо важливим і головним фактором розвитку музичного матеріалу «мислення» виконавців є момент концертного виконання твору, яке проявляється в спільному колективному музикуванні дуету.

Інтонаційна реалізація музичного твору в процесі інструментовки сприяє виявленню музичної думки в двох напрямках: уявному і реальному звучанні. Розкриття ідейного змісту твору значною мірою залежить від художнього рівня його виконання. Таким чином, розглядаючи процес інструментування як своєрідну інтерпретацію інструментальними засобами в контексті стилю, манери композиторського письма, то тільки після концертного виконання можна говорити про кінцевий результат цього процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Душний А. Педагогічний репертуар для дуету баяністів : навч. посібник / А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 96 с.
2. Пасічняк Л. Етапи становлення репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України ХХ століття / Л. Пасічняк // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матеріалів наук.-практ. конф. (ЛДМА ім. М. Лисенка, 03.11.2005, м. Львів) / Ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц, С. Карась. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 261 – 269.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Авдюшкіна Тетяна Іванівна, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Андрєєва Валентина Іванівна, здобувач IV року навчання кафедри історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, викладач кафедри сольного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, солістка-вокалістка Оперної студії при НМАУ (м. Київ, Україна)

Аржанухіна Світлана Василівна, викладач-методист кафедри фортепіано факультету дошкільної освіти та музичного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна);

Ашурова Аліна Вадимівна, викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Багрова Вікторія Іванівна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Бай Біль, аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Башевська Марина Леонідівна, викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Бєшапошнікова Тетяна Василівна, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Білик Альона Володимирівна, здобувач Харківської державної академії культури, диспетчер КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Білостоцька Ольга В'ячеславівна, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Білоус Наталія Сергіївна, студентка V курсу факультету музично-педагогічного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Богайчук Марина Миколаївна, студентка III курсу теоретичного відділу Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Боженський Андрій Васильович, магістр, викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Бондаренко Олена Миколаївна, заступник директора з навчальної роботи, викладач-методист ЦК фортепіано КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Україна)

Букіна Лілія Вікторівна, студентка IV курсу факультету дошкільної освіти та музичного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Булгакова Валентина Анатоліївна, старший викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Бурунжу Антон Сергійович, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Буханцева Ольга Олександрівна, викладач ЦК «Музичне мистецтво естради»,

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

концертмейстер ЦК «Естрадний спів» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Буцяк Вікторія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Васильєва Олена Василівна, викладач Донецької музичної школи № 1 ім. М. Леонтовича (м. Донецьк, Україна)

Васильєва Олена Миколаївна, старший викладач ЦК оркестрових народних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Васюріна Алла Олександрівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Української академії банківської справи (м. Суми, Україна)

Вашколуп Володимир Васильович, старший викладач ЦК оркестрових народних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Виноградська Марія Борисівна, старший викладач ЦК «Спеціальне фортепіано» Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Воротинцева Лілія Анатоліївна, магістр, викладач ЦК «Теорія музики» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Гаврилова Людмила Гаврилівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музики й хореографії Слов'янського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ, Україна)

Гаврюшенко Людмила Степанівна, викладач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Геді Анастасія Іштванівна, аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Глейberman Галина Григорівна, викладач ЦК фортепіано КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Гнатишин Оксана Євстафіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, старший науковий співробітник Інституту енциклопедичних досліджень НАН України (м. Львів, Україна)

Горбаньова Вероніка Олександрівна, концертмейстер кафедри оркестрових інструментів Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Горожанкіна Оксана Юрївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Громова Ніна Володимирівна, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Гур'янова Наталя Миколаївна, старший викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Гусак Ірина Сергіївна, викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Гусарчук Тетяна Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора кафедри історії української музики та народної творчості Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Гусаченко Тетяна Олександрівна, здобувач, асистент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Гусейнова Лариса Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету культури і мистецтв, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Даниш Валентина Миколаївна, старший викладач ЦК теорії музики КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Україна)

Данько Наталія Павлівна, викладач кафедри дошкільної та початкової освіти Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка (м. Суми, Україна)

Дермельова Наталія Миколаївна, старший викладач кафедри музики і хореографії Слов'янського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ, Україна)

Дзюба Олексій В'ячеславович, викладач кафедри оркестрових інструментів Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Діброва Юлія Олексіївна, аспірантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Діте Людмила Анатоліївна, старший викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Довгань Людмила Михайлівна, народна артистка України, в. о. професора кафедри сольного співу Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової (м. Одеса, Україна)

Довжинець Інна Георгіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка (м. Суми, Україна)

Дорофєєва Вероніка Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент з/н кафедри бандури і кобзарського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Енська Олена Юрїїна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка (м. Суми, Україна)

Єненко Ірина Олексіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри фортепіано Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Єфремова Ірина Володимирівна, викладач кафедри теорії та історії музики, заступник декана факультету музичного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Жалейко Дар'я Миколаївна, магістрантка Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

Жиханова Тетяна Віталіївна, студентка III курсу теоретичного відділу Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Заря Лариса Олександрівна, викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Зворська Надія Антонівна, старший викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Зеленін Володимир Павлович, старший викладач ЦК оркестрових струнних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Зеленіна Нонна Михайлівна, старший викладач ЦК хорового диригування та співу КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Золотарьова Ірина Федорівна, викладач-методист ЦК «Народні інструменти» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Капте Ірина Анатоліївна, викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Кисіль Світлана Сергіївна, студентка факультету дошкільної освіти та музичного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Клеткіна Олена Зиновіївна, музикознавець, голова ЦК музично-теоретичних дисциплін Дзержинського музичного училища (м. Дзержинськ, Україна)

Князева Наталія Олександрівна, заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Коваленко Олена Миколаївна, старший викладач, голова предметної комісії концертмейстерського класу КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Коваль Олена Віталіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Колеснікова Людмила Анатоліївна, заслужена артистка України, професор кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Колеснікова Марина Леонідівна, концертмейстер КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Коржавих Ірина Миколаївна, викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Кривуля Олена Олександрівна, магістр, викладач теоретичних дисциплін Школи мистецтв естетичного виховання № 2 (м. Луганськ, Україна)

Кригін Олександр Іванович, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Круглова Євгенія Андріївна, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Крупкін Михайло Іванович, викладач ЦК хорового диригування та співу КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Крупкіна Галина Миколаївна, викладач ЦК хорового диригування та співу КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Кукурєкіна Ірина Олександрівна, концертмейстер кафедри музичного

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мистецтва естради Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Кундис Руслан Юрійович, асистент кафедри режисури та хореографії, здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Ладик Світлана Іванівна, заступник директора з НВР Школи мистецтв № 7 м. Донецька (м. Донецьк, Україна)

Ланіна Тетяна Олександрівна, магістр, голова ЦК «Естрадний спів» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Левчук Яна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри індустрії моди Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Лихо Ганна Сергіївна, студентка III курсу факультету дошкільної освіти та музичного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Літвінова Світлана Анатоліївна, здобувач кафедри історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, редактор науково-організаційного відділу НМАУ ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Логвиненко Андрій Анатолійович, викладач кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, Україна)

Лосєва Олена Сергіївна, викладач-методист кафедри фортепіано факультету дошкільної освіти та музичного виховання КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Луценко Катерина Володимирівна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ляшенко Ольга Дмитрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Ляшенко Тетяна Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Макшанцева Інна Михайлівна, викладач кафедри музичного мистецтва естради Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Малахова Маргарита Олександрівна, викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Малахова Наталія Сергіївна, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Малєєва Валерія Олексіївна, викладач Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Мальцева Лариса Олександрівна, викладач-методист Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Манасян Людмила Арташесівна, заслужена артистка України, доцент кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мартинів Любомир Ігорович, магістр педагогічної освіти, викладач кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Дрогобич, Україна)

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Маценура Олена Олегівна, аспірантка I курсу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Мацієвська Божена, професор Музичної академії ім. Фредеріка Шопена (м. Варшава, Польща)

Медушевський В'ячеслав В'ячеславович, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (м. Москва, Російська Федерація)

Михаць Роман Миколайович, викладач та здобувач кафедри методики музичного виховання та диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Міхальова Євгенія Яківна, доцент кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України (м. Луганськ, Україна)

Молчанова Лариса Геннадіївна, викладач-методист ЦК фортепіано КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Україна)

Нестеренко Людмила Миколаївна, викладач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ніколаєва Ганна Сергіївна, викладач ЦК фортепіано КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Україна)

Овчаренко Наталія Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг, Україна)

Овчарова Ірина Арсеніївна, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Олексюк Ольга Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Палаженко Олег Петрович, викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Панченко Олена Вікторівна, концертмейстер кафедри оркестрових інструментів Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Перцова Олена Вікторівна, практичний психолог КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Петренко Олена Юріївна, здобувач Харківської державної академії культури, лаборант КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Петрик Валентина Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Петрик Світлана Василівна, заслужений працівник культури України, викладач-методист Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Пікалова Людмила Андріївна, викладач загального та спеціалізованого фортепіано КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Северодонецьк, Україна)

Пістунова Тетяна Василівна, доцент, доцент кафедри інструментальної

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

музики Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Погода Олена Василівна, заступник завідувача кафедри фортепіано, старший викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна);

Погрібна Маргарита Альбертівна, старший викладач по класу фортепіано Дитячої школи мистецтв № 1 (м. Лисичанськ, Україна)

Поддуда Ірина Анатоліївна, викладач КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Полещук Анастасія Георгіївна, викладач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Полубоярина Ірина Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Понькіна Антоніна Михайлівна, кандидат мистецтвознавства, викладач-методист ССМШ при Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

Прокуденко Алла Миколаївна, викладач Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Протасевич Людмила Василівна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Путятицька Людмила Вікторівна, здобувач кафедри історії української музики та народної творчості Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Путятицька Ольга Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри історії української музики та народної творчості Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Рєброва Олена Євгенівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, докторант Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Одеса, Україна)

Ревенчук Валентина Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Резнік Олена Сергіївна, магістр мистецтвознавства, заступник директора з навчально-виховної роботи КЗ «Кремінська РДМШ» (м. Кремінна, Україна)

Рибніков Олександр Михайлович, старший викладач Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Рикунов Анатолій Іванович, доцент кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Рязанкіна Ольга Валентинівна, старший викладач ЦК оркестрових народних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Світайло Світлана Валеріївна, викладач кафедри теорії та методики музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Се Цзинь, аспірант кафедри педагогіки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Семенова Світлана Анатоліївна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Семікозов Анатолій Анатолійович, здобувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)

Сергієнко Оксана Василівна, магістрант кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Сінельников Іван Григорович, доцент, професор кафедри фольклору, народнопісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Сінченко Наталія Вікторівна, викладач, голова ЦК теорії музики КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Україна)

Сіраш Анна Володимирівна, старший викладач кафедри хорового диригування Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

Склярєва Наталія Василівна, викладач ЦК фортепіано КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Україна)

Слівіна Дарина Михайлівна, магістр мистецтвознавства (м. Луганськ, Україна)

Сологуб Вікторія Даріївна, старший викладач Миколаївського коледжу культури і мистецтв, аспірантка Кримського гуманітарного університету (м. Миколаїв, Україна)

Сольона Ірина Вікторівна, викладач кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сольона Людмила Григорівна, старший викладач ЦК хорового диригування та співу КЗ «Севєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Севєродонецьк, Україна)

Співак Олександр Ізраїлович, викладач ЦК «Оркестрові струнні інструменти» Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Сташевський Андрій Якович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, академік Міжнародної академії інформатизації (сектор культури) (м. Луганськ, Україна)

Стреліна Валентина Михайлівна, магістр, викладач Дніпропетровської державної консерваторії ім. М. Глінки (м. Дніпропетровськ, Україна)

Сулім Римма Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ), доцент Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (м. Київ, Україна)

Тарасова Олена Валеріївна, магістрантка Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва (м. Донецьк, Україна)

Терємова Тетяна Іванівна, доцент кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Терлецька Марина Анатоліївна, студентка Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва, викладач бандури Донецької музичної школи № 2 (м. Донецьк, Україна)

Тесленко Тетяна Іванівна, старший викладач ЦК «Естрадний спів» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Тихомірова Наталія Федорівна, викладач-методист Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ткач Марія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Інституту

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Толстова Наталя Михайлівна, викладач кафедри теорії музики та вокалу Інституту мистецтв Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Трубін-Леоніф Валерій Петрович, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Турко Наталія Євгенівна, старший викладач кафедри гри на музичних інструментах Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Турнієв Сергій Петрович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету музичного мистецтва, завідувач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Туценко Михайло Михайлович, старший викладач кафедри оркестрових інструментів Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Туценко Тетяна Володимирівна, викладач 2-ї категорії Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Ульянова Вікторія Станіславівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Халєєва Олена Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри вокально-хорової підготовки учителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Харютченко Олександр Дмитрович, доцент кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Хоменко Алла Борисівна, старший викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Хурцилава Олена Олександрівна, викладач Донецької музичної школи № 1 ім. М. Леонтовича (м. Донецьк, Україна)

Цибульник Зоя Григорівна, викладач Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Цуранова Оксана Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Цюлюпа Степан Данилович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Чарікова Людмила Анатоліївна, викладач Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка (м. Суми, Україна)

Чеботаренко Ольга Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки факультету мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг, Україна)

Чернов Ігор Борисович, старший викладач кафедри інструментальної музики Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Чистякова Ірина Анатоліївна, викладач ЦК «Естрадний спів» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Чконія Вікторія, викладач вищої категорії, заступник директора школи

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

мистецтв (м. Нікополь, Україна)

Чугунова Маргарита Миколаївна, викладач кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Чумак Юрій Вікторович, магістр, викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Шапошніков Юрій Миколайович, викладач, голова ЦК оркестрових духових та ударних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Шаригін Анатолій Миколайович, викладач ЦК оркестрових духових та ударних інструментів КЗ «Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва» (м. Сєверодонецьк, Україна)

Шафета Валерій Валерійович, викладач та здобувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Шевчук Марина Олександрівна, старший викладач кафедри педагогіки та педагогічної майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Шенгеля Наталія Олексіївна, викладач ЦК «Естрадний спів» Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шепелєва Наталія Вікторівна, концертмейстер кафедри вокалу й хорового диригування Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шеремета Ірина Василівна, аспірант 3 року навчання Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (м. Київ, Україна)

Шерстюк Олена Валеріївна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шимова Ольга Василівна, аспірантка кафедри теорії і методики музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, концертмейстер кафедри теорії і методики музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

Шинтяїна Інна Вікторівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта, Україна)

Шкільнік Серафима Яківна, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна);

Шрамко Оксана Іллівна, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг, Україна)

Щербакова Лідія Брониславівна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Щокина Вікторія Сергіївна, викладач Коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Юришева Лідія Вікторівна, викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)

Ялова Тетяна Павлівна, викладач-методист ЦК музично-теоретичних

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

дисциплін Артемівського музичного училища ім. І. Карабиця (м. Артемівськ, Україна)

Яременко Ірина Володимирівна, викладач акордеона, керівник та диригент оркестру народних інструментів Бахмацької районної школи мистецтв (м. Бахмач, Україна)

Ярош Олена Володимирівна, викладач Донецького музичного училища (м. Донецьк, Україна)

Наукове видання

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ТА СУЧАСНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС**

**МАТЕРІАЛИ
ІV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

15 – 16 березня 2012 р.

Відповідальний за випуск:
С. П. Турнеєв

Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна
Комп'ютерний макет – К. В. Токар
Дизайн обкладинки – С. В. Вейда

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 29.02.2012. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 21,25.
Тираж 200 пр. Зам. № 175.

Видавництво
Луганського державного інституту культури і мистецтв
91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2686 від 15.11.2006 р.
Тел.: (0642) 59-02-62.